

2

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>20 години от Априлския пленум</i>	
Здравко Петров — Априлският път	3
Тончо Жечев — Историческият роман след Априлския пленум	12
<i>100 години от Априлската епопея</i>	
Георги Димов — Априлската епопея и националният литературен процес	28
Емил Георгиев — Априлското въстание в славянските литератури	52
Дочо Леков — Традициите на Каравелов и Ботев и българската революционна журналистика и публицистика по време на Априлското въстание	71
Любомир Георгиев — Пръв опит да се напише роман за Априлското въстание („Десетдневно царуване“ от А. П. Шопов)	89
Ванда Смоховска-Петрова — Полски роман за Априлското въстание („В зори“ от Т. Т. Йеж)	97
* * *	
Кирил Топалов — Художествена микроструктура на българската възрожденска поезия	110
Бистра Ганчева — За езика на Константин Константинов	122
<i>Научни съобщения, спомени</i>	
Георги Вълчев — Ехото на българската епопея от 1876 г. в Словашко	138
Николай Дончев — Ив Гандон	140
<i>Из чуждестранния печат</i>	
По страниците на литературни списания от Полша и САЩ	141
<i>Преглед</i>	
Ваня Бояджиева — „Литературни портрети“ от Пантелей Зарев	149
Панко Анчев — „Литературата на изменящия се свят“, сборник	154
Георги Гетов — „Теории, школы, концепции“, сборник	156
<i>Хроника</i>	
М. Ц. — Научна сесия за Иван Вазов в Братислава	163
В. В. — Научен симпозиум за Иван Вазов в Берлин	163

СОДЕРЖАНИЕ

20-летие Апрельского пленума

- Здравко Петров — Путь Апреля 3
Тончо Жечев — Исторический роман после Апрельского пленума 12

100-летие Апрельской эпопеи

- Георги Димов — Апрельская эпопея и национальный литературный процесс 28
Эмил Георгиев — Апрельское восстание и славянские литературы 52
Дочо Леков — Традиции Каравелова и Ботева и болгарская революционная журналистика и публицистика во время Апрельского восстания 71
Любомир Георгиев — Первая попытка написать роман об Апрельском восстании („Десетдневно царуване“ А. П. Шопова) 89
Ванда Смоховска-Петрова — Польский роман об Апрельском восстании („В зори“ Т. Т. Йежа) 97

* * *

- Кирил Топалов — Художественная микроструктура болгарской поэзии эпохи Возрождения 110
Бистра Тончева — Об языке Константина Константинова 122

Научные сообщения, воспоминания

- Георги Вылчев — Эхо болгарской эпопеи 1876 года в Словакии 138
Николай Дончев — Ив Гандон 140

Из зарубежной печати

- Литературные журналы в Польше и США 141

Обзор

- Ваня Бояджиева — „Литературни портрети“ Пантелея Зарева 149
Панко Анчев — „Литература в меняющемся мире“, сборник 154
Георги Гетов — „Теории, школы, концепции“, сборник 156

Хроника

- М. Ц. — Научная сессия об Иване Вазове в Братиславе 163
В. В. — Научный симпозиум об Иване Вазове в Берлине 163

АПРИЛСКИЯТ ПЪТ

Здравко Петров

Априлският пленум от 1956 г. и литературата — това е тема, която тепърва ще бъде проучвана детайлно и исторически отговорно. Много събития в нашата национална история са свързани с литературата, но връзката между Априлския пленум и творците на художественото слово е нещо съвсем друго. Ние имаме произведения, които са свързани сюжетно с тоя исторически пленум, внесъл ярък прелом в нашия обществено-политически живот преди две десетилетия, но когато говорим за духа на април 1956 г., имаме пред вид оня животворен източник на идеи, който обогати нашите представи за социалистическата ни действителност, вдъхнови художествените творци за нови успехи под знамето на социалистическия реализъм и социалистическата култура. За две десетилетия се появиха много книги, стотици стихосбирки, романи и драми, които носят печата на обновителни обществени идеи. В резултат на априлската линия на нашата партия в обществения ни живот писателите се сдобиха с ново „социално зрение“, което им помага да се ориентират в сложната картина на обществените и исторически процеси. Ще бъде исторически несправедливо да твърдим, че в 50-те години нямаме успехи на литературата въпреки суховея на догматизма и схематизма в сферата на художественото творчество. И все пак поетите и белетристите искрено се вдъхновяват от новата ни социалистическа действителност, творят според своите възможности социалистическо изкуство. В началото на 50-те години, въпреки че съществува една опростенческа естетика при разглеждане на художествените факти, започва оня щурм на социалистическия роман, който ни доведе до постиженията на Димитър Талев, Георги Караславов, Емилиян Станев, Андрей Гуляшки, Димитър Димов, Павел Вежинов и др. Тогава се роди романът-епопея — като романите на Димов, Талев и Караславов, които станаха гордост на нашето социалистическо изкуство. Но специално тоя период не беше благоприятен за социалистическата ни поезия, макар че имаме немалки постижения на българската лирика в лицето на Г. Джагаров („Моите песни“ от 1954 г.).

*

Април 1956 г. ще остане в нашата история като месец на пролетно обновление, на конструктивно творчество в обществено-политическия ни живот. Тоя наш Април е водоразделна дата в най-новия ни политически, стопански и културен летопис. Атмосферата, дошла в резултат на преодоляване на неленинските методи на партийно и държавно ръководство, стана в известен смисъл „време раз-

делно“. През тия исторически дни и нощи се разбра кой милее за бъдещето на социализма и кой е рутинер, догматик, култовец по мислене.

Този месец беше проверка за съвестта на всеки комунист. Идваше, назряваше в нашата страна такава обстановка, която зовеше на дело да се освободи мисленето от сковаващите фактори на култовщината и инертността. В този решителен прелом писателите бяха на своя пост. Те трябваше да подложат на безпощадна критика и самокритика дотогавашната си художествена практика.

Деветосептемврийската революция от 1944 г. отхвърли гнета на фашизма и капитализма в нашата страна. Народът отдаде заслуженото на своите скъпи жертви, паднали в неравна борба с фашизма, и започна да гради новия живот. Писателите бяха в неговия авангард. Явиха се ярки певци на новото време, които с талант и вдъхновение пресъздадоха подвизите на трудовия народ, борческото минало на работническата класа.

Но за един кратък исторически период нашето възходящо движение беше затормозено. Вместо всеки комунист да мисли със собствената си глава, култът към личността налагаше на живота своите често пъти погрешни предписания и тезиси. И не закъсняха отрицателните резултати, които ние знаем вече като постфактум на историята. Погрешният, неленински курс на култа създаде на времето неправилни методи на действие в обществения ни живот. Тоя период засегна и литературата. Редица жанрове получиха лошо наследство. Поетите започнаха грубо да се приспособяват към налаганите изисквания, те нерядко губеха собствения си глас. Някои критици, заблуждавайки се, заблуждаваха и публиката. Загнездиха се неправилни теории за безконфликтността, за типичното, за схематичния положителен герой и др. В тоя период щедро се пляскаше с ръце, некомпетентно се разискваше върху въпросите на езикознанието, говореше се за таланти, подобни на Гогол и Шchedрин, а обществената критика в печата беше твърде слаба. Край на тези фалшиви дитирамби сложи съдбоносната 1956 г., която отвори очите на комунистите, накара ги по-дълбоко да се взрат в собствените си слабости и недостатъци. От тоя процес комунистическото движение излезе по-възмъжало и крепко. То разшири своята социална база.

Комунистическото движение по дух и теория е новаторско и не може да търпи застой. Нашият Априлски пленум показва тъкмо новаторския дух на партията. Българската комунистическа партия повече не можеше да се примирява с недостатъците, със замазването на слабостите. Излизайки със самокритика пред масите, тя им предложи нови инициативи и революционни лозунги, мобилизира ги за нови дела.

Ние добре си спомняме какво се извърши през месец април преди 20 години! Просто изглежда невероятно, че е минало толкова много време от ония знаменателни дни. Сякаш всичко беше вчера! Тогава беше пролет, една неповторима пролет. Творческото напрежение се чувствуваше във въздуха. Цялата партия беше на бойна нога, тя със затаен дъх следеше историческите дебати на Априлския пленум, който изработваше нова линия, по-близка до живота, до интересите на народа. Рушаха се схоластичните форми на мислене в партията и извън нея. Над цялата страна се почувствува благодатен лъх, задухаха топли априлски ветрове. . . Те прогониха скуката от обществения живот, привичността, инертността, леността в общественото мислене.

Може да се каже за чест на българските писатели, че в тия дни и нощи те не бяха безралични към това, което ставаше около тях. Всичко мислещо и честно се намираше в подем. Поетите не можеха да не бъдат „луди“. Те бяха обхванати от някаква еуфория. Най-ентусиазираният от тях наричаше дори птиците оптимисти. . . И наистина тогава въздухът бе изпълнен с очакване. Нещо голямо в партията трябваше да се случи. И то се случи. Не се даде повече възможност на бюрократите и чиновниците в литературата да обезкървяват со-

циалистическия реализъм. В тоя исторически месец партията изправи цял ръст, за да отхвърли от себе си всичко чуждо на ленинизма. Българските комунисти, следвайки великия пример на съветските комунисти, дадоха генерално сражение на ретроградното в нашия възходящ обществен живот. В тези исторически дни бяха се възпламенили много съвести, всеки комунист се намираше в състояние на своя вътрешна нравствена „чистка“. Комунистите говореха по събранията с пламенния език на правдата, с красноречието на фактите.

Април 1956 г. разкрепости неподозирани сили в партията и сред народа.

България поемаше един нов път, който сега наричаме априлски. Българската комунистическа партия излезе с умножени сили, укрепнала и зряла, с исторически поглед за нещата и процесите, с нови перспективи за нашето общество. Априлският пленум възстанови ленинските норми на партиен живот и ръководство, разшири принципите на социалистическата демокрация, потърси поширока основа на управление. И всичко това стана възможно благодарение на гигантската воля на Българската комунистическа партия, която под ръководството на др. Т. Живков успя да изведе до щастлив бряг своя априлски курс. В речта си пред общоградско събрание в София на 28 ноември 1956 г. др. Тодор Живков каза:

„Априлският пленум на Централния комитет на Българската комунистическа партия отчете, че независимо от големите постижения в изграждането на социализма, в партийната, държавната и стопанската работа са имали място вредни, неправилни методи на ръководство. В светлината на решенията на XX конгрес на Комунистическата партия на Съветския съюз, които имат огромно значение за развитието на цялото международно комунистическо и работническо движение, Централният комитет на нашата партия взе на своя Априлски пленум правилни решения, насочени към бързото преодоляване на съществуващите грешки и слабости, към пълното възстановяване и най-строгото спазване на ленинските принципи на партийно и държавно ръководство. Съвършено правилно комунистите, всички трудещи се у нас одобриха тези решения, оценяват Априлския пленум на Централния комитет като крупно събитие, което вля свежа струя и раздвижи целия наш обществен и държавен живот.“

Април 1956 г. не е само обект на спомени, но и на равносметка. Много важно е да видим какво стана с България след тоя исторически пленум, който я поведе към нови хоризонти. Страната ни стана по-богата — нови заводи, каскади, електроцентрали. . . България вече не е аграрно изостанала страна с примитивно стопанство. Все повече се повишава благосъстоянието на народа ни. Редица мероприятия на народното правителство за издигане на материалното благополучие на масите произтичат от духа на Априлския пленум. Десетият конгрес на партията, пряко произтичащият от духа на тоя конгрес Декемврийски пленум имат за първооснова историческия Април 1956 — Декемврийският пленум на БКП, посветен на грижите за човека, с цялата своя комплексна програма за повишаване жизненото равнище на народа; пленумът по въпросите на идеологията, Националната партийна конференция по проблемите на обществената производителност на труда, бяха възможни благодарение окрилящия дух на Април. Всички наши по-късни материални и духовно-нравствени победи водят началото си от този пленум, който внесе нов дух и стил в обществения ни живот, в работата на партията, възстанови ленинските норми на ръководство. Априлският пленум даде нов размах на социалистическото строителство у нас, преля му неподозирана енергия, разкри му перспективите на своеобразен комунистически ренесанс.

Писателите получиха незабравими уроци. Получиха криле и ново социално зрение. Младите таланти намериха нов простор на изява, гражданската ни поезия се обнови, някои поети от по-възрастното поколение изживяха „второ

раждане“. В литературата ни се забелязаха жанрови „смушения“, които обогатиха нашата социалистическа литература откъм форми, подстъпи, почерци и изказ. Социалистическият реализъм бе разкрепостен от всякакви талмудистки предписания и естетически догми. Положителният герой, образът на комуниста стана по-реален. Поетите решително се върнаха към себе си, откриха собствения си глас в изкуството, засилиха личните акценти на поетичната си изява. Периодът след 1956 г. съвпада с едно „откриване на личността“ в литературата, което даде ползотворни резултати и новаторски търсения.

Но нас ни интересуват и непрекъснато ще ни интересуват историческата перспектива на онзи обаятелен Април, плодовете, които зреят в националната ни литература.

*

Никой от нас не може да забрави тревожните събития от 1956 г. Разобличаването на култа на личността на XX конгрес на КПСС, реабилитирането на Полската комунистическа партия, оклеветена през 1938 г. от провокатори, унгарските събития разтърсиха международното комунистическо движение, хвърлиха милиони комунисти по света в дълбок размисъл. Критическото осветление на периода на господството на „култа“ с помощта на неленински методи предизвика „шок“. И същевременно това бе катарзис за комунистите. Това забележително събитие — XX конгрес — даде в ръцете на комунистите нови идеологически оръжия. XX конгрес на КПСС и нашият Априлски пленум показаха, че въпреки всичко комунистическото движение е едно жизнено движение, способно да се справи с всякакви трудности по пътя на своето развитие. Целокупният наш обществен живот беше облъхнат от вятъра на април 1956 г. Тогава започна и преоценка на много ценности. Предишният период беше сложен и нееднозначен, нашата литература имаше разцвет, когато в нея господствуваше духът на димитровското партийно ръководство. По-късно в обществения ни живот се забеляза редица негативни процеси, които сковаха духа на творческата партийна интелигенция. Тия процеси вече водеха до ексцеси, както добре известният случай с пролетарския художник Ал. Жендов. Но инерцията от Деветосептемврийската революция в културата и литературата бе толкова силна, че и в началото на 50-те години независимо от господството на схематизма и талмудизма в критическата практика на критиците литературата ни има известни големи успехи в областта на романа („Тютюн“, „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“). Но лириката ни беше получила вече пораженията на периода. След свежия полъх на бригадирската поезия на хоризонта нищо ново не се очертаваше. В началото на 50-те години поезията ни се обогати от интимни мотиви, душевността на лиричния герой бе разширена. Също така се явиха някои свежи прояви в поезията („Димитровско племе“ на Д. Методиев, „Моите песни“ на Г. Джагаров), но като цяло тя бе станала твърде монотонна, стилистично бедна, плакатна и антихудожествено директна в своята идеологическа насоченост.

Поети, които някога пишяха ярки поеми и стихове като Валери Петров например, сега сякаш бяха изгубили поетичната си находчивост, богатството на поетичните краски. Поезията на тоя високоталантлив творец беше изгубила предишната си прелест. Когато четем сухите, рационални и грубополитични строфи на стихосбирката „Там, на Запад“, сякаш те не са излезли от ръката на такъв ювелирен майстор като Валери Петров. Даже могъщият талант на Фурнаджиев търпеше провал след провал. Багряна не беше това, което я знаехме от най-добрите ѝ песни за любовта и морето, тя сега ни изглеждаше твърде умозрителна в своето приобщаване към новите форми на социалистиче-

ския живот. Дора Габе беше още много далеч от своя „ренесанс“, Д. Пантелеев, Ив. х. Христов, Иван Мирчев бяха временно слезли от поетическата сцена. Атанас Далчев в тая епоха беше твърде осъдителен лукс, него го четяха само младите поети, но той отдавна беше публично заклеймен за субективизъм. По това време малцина знаеха за съществуването на Ал. Вутимски, в тоя период не се преиздаваха преддеветосептемврийските му стихосбирки. Иван Пейчев беше печатан рядко. Божидар Божилов все повече се поддаваше на натиска на господстващата естетика, която изискваше той да не е той. Въобще картината на тогавашната поезия не беше никак весела. По-младите дарования благодарение на спонтанността на чувствата си, свежестта на поетическото виждане от време на време ни поднасяха стихове, но тия стихове още не носеха белега на голямото изкуство. В тия години голямата надежда на българската поезия беше лирикът Иван Радоев. Той беше типичен импресионист в лириката, отличаваше се с финес и деликатност на лиричния рисунък, правеше впечатление със своя песенен дар. Но сякаш и той позна „детската смъртност на талантите“, бърже изгуби свежестта на своите емоции. И все пак Иван Радоев, Климент Цачев, Въльо Раковски стояха на аванпостовете на социалистическата ни лирика. В тия години бяха надеждата на нашата поезия. Обаче след тях се появи едно ядро от политически лирици като П. Матев, Г. Джагаров, Д. Методиев, които бързо взеха терен в нашата гражданска поезия. Те бяха изградени поети-граждани, които носеха в себе си политически и лирически заряд. Тоя граждански заряд само чакаше повод да се отприщи. И тоя повод не закъсня, той дойде с железните крачки на събитията от февруари и април 1956 г. Но в интерес на истината трябва да се каже, че П. Матев в своята лирика още преди Априлския пленум вече разширяваше авторските права на своя лиричен герой, все повече вътрешното „аз“ се освобождаваше, превръщаше се в своеобразен емоционален демиург на действителността. Г. Джагаров написа страстни стихове за антифашистката съпротива, за собственото си минало на борец. В неговите стихове дишаше неумиращият идеализъм на ремсовата младеж, която преминава през горнилото на антифашистката борба. Добри Жотев много рано изпя своите партизански песни, фолклорни и многобагрени, те бяха някакви своеобразни „бигори“, пропити с чилична вяра, но и нежност по загиналите. Някои негови балади и досега се помнят. Но той под напора на задушния въздух на култа вече търсеше своето критическо „начало“, своите гротески, които изваждаха на бял свят един Дявол, твърде различен от класическия — Дявол-герой на една комунистическа епоха, която воюва срещу рутината и се бори за нови нравствени ценности. Поколението, минало през партизанските земянки, през участъците и полицейските килии, в лицето на най-добрите си представители се подготвяше към оная мъчителна духовна „чистка“ от 1956 г., която щеше да го изведе временно от неговите брегове, щеше да разчупи привичните норми на мислене, щеше да го върне към собствената му мисъл и глас в поезията. В тия тревожни месеци на 1956 г. Г. Джагаров бе на най-голяма висота. Просто не можахме да разберем откъде събра сили за тия страстни стихове, които ни напомняха за събудената нравствена съвест у комуниста, тоя огън, тоя взрив от реплики, който поразяваше врагове в поезията, полуприятели в живота и изкуството. Цялата му поезия от тоя период получи измеренията на някаква тревожна графика, на поляризация на чувствата, на задъханост, на която го бяха научили най-добрите му учители, които обичат плющенето на сарказма и топлината на лиричната ласка. Г. Джагаров в своята априлска лирика попадна на нов емоционален фазис, качествено нов в сравнение с първите му стихове, които бяха изпълнени с вяра, мъжественост и настъпателност. Сега той бе обхванат от „благородното съмнение“, той преоценяваше,

нещо го болеше за допуснатото, но над всичко господствуваше жизнената му натура, която приветствува появата на априлските птици. . .

*

Още в навечерието на XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП се чувствуваше нещо съдбовно във въздуха, то витаеше над главите на интелектуалните комунисти. Творческата ни интелигенция живееше в атмосферата на предстоящата, коренна обществена промяна, която неизбежно идваше с някакви съдбовни крачки. Особено това се чувствуваше в душите на поетите, които се бяха превърнали в една чувствителна струна. Г. Джагаров вече правеше своя невероятен скок от „Моите песни“ към априлската си лирика, която като някакъв пролетен капчук звънна в нашата поезия:

Птици.

Птици.

Пеят птици.

Птици пеят.

А защо ли?

Стихотворението „Предпролет“, появило се в априлската книжка на сп. „Пламяк“, носеше очарователния дъх на новото, на настъпващата обществена промяна. Поет като Г. Джагаров беше обхванат от някакъв екстаз. В него комунистическият патос беше взел неподозирана посока. У него зрееше, мъчително и бавно, бъдещият двубой между Прокурора и Следователя, два противоположни, романтични типове на революцията, единият свързан с чистотата на идеала, а другият, познаващ светлосенките на революционния макияж, на замърсяването на идеала. Априлският шурм, обсебил без остатък душата на Джагаров през тия дни и нощи (когато той гърмеше и жигосваше, хвърляше смело „реплики през масата“), се изля в поезията му. Двата лирични сборника „Лирика“ и „В минути на мълчание“ носят знака на тая буреносна епоха, която разголваше и измъчваше съвестите на комунистите. Политическата лирика на Г. Джагаров от тия времена бе го превърнала в една изопната струна. Може да се каже, че поетът не пишеше, а просто дишаше, импровизираше, излъчваше стихове. Може би скоро няма да се повтори този щастлив, блажен, неповторим час в поетическата биография на Георги Джагаров! Тогавата той беше се изкачил на хълма на политическия момент, на гребена на историята. Неговата априлска лирика падна като гръм от ясно небе в нашата поезия, решително проправи в нея едно ново, неочаквано, априлско направление, което свързваме най-вече с ярката лирика на Г. Джагаров от ония години. Но не само той живееше темпераментно и съдбовно с тревогите на партията. Въобще поетите живееха с тревогата на партията, с нейната борба на Априлския пленум да възстанови ленинските норми на партиен и държавен живот. В това отношение те ѝ помагаха със своите емоции и размисли. Добри Жотев вече раждаше (в интерес на истината трябва да се каже, че преди Априлския пленум, и то няколко години преди това) своите гротески, своите злъчни сатирични изображения, които трябваше да осмеят догматизма. В размисъл и нравствено напрежение той замисляше своя български Дявол, остроумен и жизнен. Тоя нашенски Мефисто нямаше нищо общо с класическия Мефистофел, той бе обърнат към съвременността, той разкриваше гибелните привички на застоя и „ентропията“ в обществения живот. Павел Матев в навечерието на историческите априлски дни и вечери написа лирични стихове, които бяха предвестник на разкрепостяване лиричния герой в литературата, сигнал за връщане към собственото „аз“. Той написа вълнуващи стихове за баща си и майка си, за люби-

мата. С тия стихове някакъв нов етап започваше в неговата поезия. Пред нас застана освобожденият от емоционалната „ортодоксия“ лирик. След това дойде като внезапен изстрел стихотворението му за А. Фадеев. По всичко личеше, че тоя, който е раснал с романтиката на сибирската тайга, огрят със саможертвата на героите от Краснодон, е разтресен от самоубийството на автора на „Разгром“ и „Млада гвардия“. Павел Матев методично и умно разшири след това своя лиричен свят, обогати своята поетика, докато стигна до някакъв меланхоличен чеховски пейзаж в лириката си.

В тия дни, които ориентираха интелигенцията, даже Минко Николов, винаги умен и разсъдлив, беше излязъл извън себе си, извън кожата си, просто беше болен от честност. Той носеше пиербезуховски черти в характера и не можеше да понася бруталността на века. Александър Геров със своята гърчеща се съвест не можеше да си намери покой за Трайчо Костов, даже написа стихотворение по тоя повод. Също така и Младен Исаев не остана чужд на тая тема. Давид Овадия мълчаливо се разболя заради „Седмият“. Малко по-късно В. Ханчев проля мъжествени сълзи заради пораженията на култа. Обаче кулминационната точка на поезията му са стиховете, писани в ужасната бяла стая на страданието. Димитър Методиев беше открил душата си за новото, като същевременно се боеше, че контрареволуционните сили ще използват обновителния процес в международното комунистическо движение.

Със своите нови стихове Д. Методиев показва, че „димитровското племе“ не умира при новите обществени условия. В него живееше не само крехкият романтик от „Ален мак“, но и политикът. В тия дни душата му беше препълнена с мъка по незаконно репресираните другари. Тяхната кръв не го успокояваше. Но той бе поет на комунистическата душевност, на вярата и живееше с перспективите. Поради сенчестите страни на историята той обаче не искаше да изпусне генералната линия, перспективите на комунистическото движение, което въпреки всичко продължаваше да върви напред, да стяга своите редици.

Тоя период между другото възвърна не само някои пренебрегвани и забравени имена на нашата поезия, но и индивидуалната чувствителност на поетите. Те наново разбраха, че без тая индивидуална и деликатна чувствителност не може да има изкуство, стихове. Просто може да се напише цял трактат за възвръщането на един или друг поет към себе си, към поетичния си и духовен натюрел. Ал. Геров възкръсна за поезията след унищожителния огън на догматичната критика. Б. Божилов се освободи от конюнктурщината и написа стихове, в които преливат нежност и революционна романтика, артистизъм и недоподправен лиризм. Богомил Райнов излезе в печата със стихове, които и досега се помнят. В тях има изповедна болка по безвъзвратно изгубеното, по сизифовските усилия на личността да следва своя път, житейската си траектория. В тая връзка не може да забравим стихотворението за майката, за самия него, за Париж. Ал. Геров, един силен, но неравен талант, ни изненада не само с великолепни стихове, но и с изповед, която може да прави чест на всяка литература. Ние просто бяхме зашеметени от „Неспокойно съзнание“, произведение, което принадлежи еднакво на поезията, прозата, мемоара. Невена Стефанова се прояви не само в областта на стиха, но и в една по-модерно издържана проза, в която преобладава естетическата щриха. Новата обстановка в поезията ни помогна да закрепнат крилете на поети като Първан Стефанов, Вл. Голев, Анастас Стоянов. Особено е изненадващо развитието на Вл. Голев, който започна от пейзажната лирика, за да стигне до една вгълбена, емоционална, изповедна поезия, в която се съчетава лиризмът с гражданската чувствителност. В тия години се появи като знамение лириката на Д. Дамянов, който събуди в душите ни задрямала славянска чувствителност.

В тия години се събуди за живот и Пеньо Пенев. Поетът със зелената ватенка в тия времена живееше тежко, мъчително, докато стигна трагичния край. Но творчеството му беше едно, друго беше поведението му в живота. Неговата чиста социалистическа поезия беше изпълнена с обертонове. Ежедневието му беше лошо, той се заплете в дребнавостта на бита. Драмата на Маяковски се повтори в наш вариант. Но П. Пенев ще живее с „Дни на проверка“, с оня жизнеутвърждаващ глас в поезията, който даде социалистически перспективи на нашето поетическо изкуство. В ония години никой не смееше да се равнява на П. Пенев по силата на поетичния тембър, по органично изживяване на строителството. И едва сега би се намерил подобен смелчага, който може да заяви, че по-кръвно чувства строителството от П. Пенев. Макар че умря много млад, той завинаги си остава вграден в скелите на нашето ранно социалистическо строителство от епохата, „когато се наливаха основите“.

*

В нашата национална история има велики месеци, в които се е проявил българският дух. С величие са обвеяни месеците април и септември, които ни напомнят или за исторически поражения на прогресивните сили, или за национален подем. Април 1956 г. е едно от незабравимите събития в нашия обществен живот. Ние и досега се греем на тоя огън, който историческият пленум на ЦК на БКП разпали в сърцата на българските комунисти. Девети септември е голяма, преломна историческа дата, тя раздели България на две половини. Преди 9. IX. 1944 г. нашата страна беше скована от силите на реакцията и капитализма, беше тласкана по неверен исторически път. Революцията от Септември 1944 г. тласна България по пътя на социалния прогрес, икономическия разцвет и социалното строителство. Милионите маси бяха включени в един социален вихър, който измени коренно панорамата на социалистическото ни отечество. Априлският пленум от 1956 г. разкри нови социални хоризонти за народа ни, преля струи на оптимизъм и ентузиазъм в нашия обществен живот. Особено литературата изпита свежия повей на априлските идеи на БКП, която в известен период беше излиняла по време на някои неправилни методи на партийно и държавно ръководство. Поезията специално изпита подем, стана едно преоткриване на нови поетични светове. Имаше периоди, когато литературата се разглеждаше като надстройка, грубо свързана с обществения живот, тя беше се превърнала в една „слугиня на политиката“. Сега социалистическото ни изкуство беше освободено от опеката на диктата и антихудожествената директива и заживяваше един нов, пълнокръвен живот. То пак служеше на нашата социалистическа идеология, но вече със средствата на изкуството. Изкуството престана да бъде груба илюстрация на живота и текущата политика. То служи на живота не с примитивни естетически идеи, а с една нова артистична форма на изказ. Творецът получи ново обществено самочувствие. Някои неща в социалистическата ни литература са немислими без духа на Април. Тук имаме пред вид априлската лирика на Г. Джагаров и пиесата му „Прокурорът“ или повестта на Б. Райнов „Пътища за никъде“, които по един силен начин очертаваха водораздела между новото и старото в нашия обществен живот, както и „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев е плод на нов подход и нови исторически размишления върху героичното ни минало.

В резултат на творческия дух на партийните идеи от април 1956 г. се разкриха нови хоризонти за мисловна и художествена дейност. В началото на 60-те години се поставиха с голяма острота проблемите на националното. В съзнанието на българина бяха възстановени цели периоди от националната му история, бе подирена реалната цялост на националния дух. По тоя начин се

засили и интересът към историята. Историческият роман позна своя разцвет. В тоя период се яви един такъв малък шедьовър на историческата тематика като повестта на Генчо Стоев „Цената на златото“, впечатление направиха и историческите романи на Вера Мутафчиева „Летопис на смутното време“ и „Случаят Джем“, видни наши романисти като Андрей Гуляшки, които проявяваха вкус към съвременността и нейните остри, драматични проблеми, се насочиха към миналото („Златният век“), търсят миналото като средство да изразят своите идеи за съвременността.

Тоя поврат към националното ни минало обогати и нашата литературна историография и есеистика. Засили се интересът към народопсихологическите проучвания. Вече се търси една народопсихологическа основа на литературно-историческите изследвания („Панорамата. . .“ на акад. П. Зарев), историзъм и моралистичен патос при портретистиката („Българи“ на Е. Каранфилов), културно-исторически поглед („Българският Великден. . .“ на Т. Жечев). Критическото преосмисляне на националното ни минало обогати не само белетристиката, но историографията, есеистиката, литературната критика. Успоредно с тенденцията за приобщаване на нашата литература с постиженията на съвременната западноевропейска литература през ХХ в. се забелязва една друга тенденция, която със своята силна вълна ни възвръща към духовното ни национално богатство, към всички пренебрегнати и забравяни национални ценности. Тия извадени от забвение духовни ценности стават градиво за мисловната дейност на съвременния писател, стават опорни точки, стожер в неговата художествена дейност. Тя получава вече по-голяма перспектива и глъбина.

Двадесетгодишният период никак не е малък исторически отрязък за една нация, която е поела бурен и стремителен ход на социалистическо развитие. Още по-значителен отрязък е това време за нашата литература, отличаваща се със своя динамичен живот. За тоя период от време априлските идеи на партията проникнаха във всички сфери на социалистическото ни изкуство. Литературата, минала под знака на април 1956 г., може да се гордее със своите художествени постижения и изяви.

ИСТОРИЧЕСКИЯТ РОМАН СЛЕД АПРИЛСКИЯ ПЛЕНУМ

Тончо Жечев

Историческият роман в съвременната българска литература на социалистическия реализъм нямаше в миналото, с познатите изключения, широки и солидни постижения и традиции. Някои изследователи са склонни да причисляват към наследството на българския исторически роман повествования от времето на Средновековието от рода на „Панонските легенди“ или извънредно разпространената „Александрия“. Но това са качествено различни жанрови форми на разкази за миналото. В средновековната историческа белетристика, изпълнена с чудеса, развитието на сюжета се движи почти изцяло от непознати и тъмни за човека сили. Това няма много общо с новото буржоазно историческо мислене, при което човекът е оставен сам на себе си, а новите повествователи търсят реални подбуди за неговите постъпки. Като далечен предшественик на историческото повествование от по-нов тип може да се смята побългареното историческо четиво от времето на Възраждането. Но неговата поява е свързана главно с назрялата национална необходимост от белетристична разработка на исторически сюжети и случки за дидактични и патриотични цели. Показателно в това отношение е принципиалното отрицание в естетиката на Любен Каравелов на необходимостта от обръщане на писателите към миналото. За Каравелов това е форма на бягство от злото на съвременността. Но същият Каравелов във в. „Независимост“ (1873—1874) печата своята историческа трилогия за времето на падането на България под турско робство и отразява чувствата и мислите на революционните кръгове на българската емиграция от онова време. Националноосвободителното движение, Априлското въстание и последвалото освобождение създадоха през първите десетилетия обилен материал главно за документално историческо повествование и за високи художествени образци от рода на „Под игото“ — нито едните, нито другите имат много общо с типичния исторически роман. В жанровата система на българската литература в първите десетилетия след Освобождението на първо време почти отсъства оригиналният исторически роман или той е свършено безпомощен (като романа на Добри Ганчев „Борба за самостоятелност“, 1888). Но ролята на историческо художествено четиво е блестящо заменена от богатата мемоарна и документална проза на това време, синкретична по своя характер. Тя има своя връх в творчеството на Захари Стоянов, което с течение на времето все повече разкрива пред нас своите монументални художествени внушения. В документалната и мемоарната проза на това време трябва да се търсят дълбоките корени на българското историческо повествование, от тези блестящи летописни традиции би трябвало да изхожда, тях би трябвало да претворява нашият нов исторически роман. Още повече, че в документалната проза в зародиш се набе-

лязват и някои основни жанрови разновидности на историческата проза. Изключителната биография на Христо Ботев от Захари Стоянов, една книга с каквато малко литератури с разгърнатата жанрова система и с всепризнати традиции в областта на романизираната биография могат да се похвалят, съдържа в себе си в синкретичен вид всички най-силни страни на историческо повествование — неповторимо извайване образа на героя, документалност и сила на въображението, субективно преживяване на събитията в съчетание със самосъзнаването на пишещия като летописец-историк, издирване на фактическата истина, на подробностите и сгъстената есеистична характеристика, която накрая прераства в патетична лирична проза и т. н.

Поради много и различни причини, не на последно място поради историческа незрелост и липса на национален опит, първите исторически романи в новата българска литература се развиват откъснато, а често и противопоставяйки се на мемоарно-документалната традиция в българската проза след Освобождението. Това може да се каже дори за историческия роман на Вазов „Светослав Тертер“ (1907) и историческата му повест „Иван Александър“ (1907), в които не е преодолян дидактизмът и не е намерена оригинална, самостоятелна авторова концепция за българската история, за историческата съдба на българския народ. А същевременно документалната основа на повествованието е твърде слаба. В много отношения историческото повествование на Вазов не е преодоляло незрелия възрожденски романтизъм към историята и нейните герои.

Широко разпространение в българската литература историческият роман получава след Първата световна война и Септемврийското въстание. Това съвпада с интереса към жанра в почти всички европейски литератури, с разгръщането му във всички негови форми, с развитието на биографичния роман и т. н., което се обяснява с преживените събития и търсенето на техните корени в историята на народите и аналогичните събития в миналото. Началото у нас, в духа на тогавашния модернизъм, слага Николай Райнов. Но през двадесетте и тридесетте години забелязваме израждане на историческото четиво до псевдоисторическо повествование, което експлоатира интереса на публиката за комерческите и националистически цели на буржоазията. Фактът си остава неоспорим, че сред наводнението от исторически романи в този период като значително постижение си остава романът „Ден последен — ден господен“ на Стоян Загорчинов, излязъл в три части през 1931—1934 г. Вглеждането в романа на Загорчинов ни убеждава, че причините за тогавашния творчески успех на автора са в дълбоката му връзка със съвременните събития, неподправеното вълнение за съдбата и мястото на българския народ в историята, самостоятелната мисъл върху причините за поробването на България от турците, солидната документална основа на романа и пластическите възможности на Загорчинов като писател, влюбен в миналото на своя народ. Значителен интерес като исторически романи на този интензивен период от развитието на жанра представляват романите на Орлин Василев „Хайдутин майка не храни“ (1937), на Фани Попова-Мутафова „Дъщерята на Калояна“ (1936), на Крум Велков „Водителят“ (1940), както и романът на Антон Страшимиров „Роби“ (създаден на солидна документална основа), поредиците на Константин Петканов от цикъла „Жътва“ (1929—1932). Разбира се, едно детайлно изследване на посочените романи ще ни покаже както някои силни страни на едва закрепващата българска традиция в областта на историческия роман, така и нейната слабост и незрялост на този етап. Във всеки случай „жътвата“, ако използваме заглавието на Петканов, не беше така богата и обилна, както бихме могли да очакваме, като знаем изключителния интерес на публиката през това време към подобен род четиво и особено големите амбиции на редица български писатели, вложени в това поле на културата. Значителната част (с малки изключения) от историческите романи на този период днес представляват чисто „исторически“ интерес, т. е. характе-

ризираят определен период от развитието на нашата проза, без да могат да над-раснат времето, в което са родени.

В първия период от развитието на нашата нова социалистическа литература след Девети септември типичният исторически роман почти отсъствува, въпреки че по формален белег всички романи на това време биха могли да се нарекат „исторически“, т. е. те се отнасят за една отминала епоха, за времето преди социалистическата революция. Този парадокс не е някакво изключение, подобно явление може да се забележи във всяка национална литература известно време след събитията, които бележат коренен преврат в живота на даден период. Най-близки и идентични по същество са процесите в руската съветска литература след Великата октомврийска революция. Тъкмо романите за революцията (за антифашистката борба у нас), художественото изследване на обществените, семейните, моралните кризи, довели до решителния обрат в историята на народа в дадения период, са истинските съвременни романи, те вървят по най-горещите следи на времето и трактуват най-животрептящия въпрос на епохата, те не биха могли да се нарекат исторически романи в по-тесния и определен смисъл на понятието.

Същевременно новата историческа действителност, сложила се в резултат на революционната промяна, е още в процес на буйна ферментация, новите обществени и частни отношения сега се формират и избистрят, те все още не са най-подходящият терен за романа и романистите. Това е твърде своеобразна ситуация, в която „историческите“ събития предимно от близкото минало стават преобладаваща тема за съвременния роман. Алексей Толстой най-подходящо е нарекъл миналото, лягащо в основата на подобни романи, „димящо минало“. Тъкмо изобразяването на това минало откриваме преди всичко в съвременния роман непосредствено след революцията. Колкото трудно е теоретически да се разграничи типичният исторически роман от съвременния в дадения случай, толкова лесно е практически да се проведе подобно разграничение — по предмета на изображението, по авторовата интонация, по това, че в повечето случаи авторите са съвременници на историческите събития, за които разказват и най-вече по животрептящата тема, която те не откриват и налагат във връзка с определен исторически материал, а улавят във въздуха на дадено време и епоха. Ако така се погледне, не може без насилие на предмета „Тихият Дон“ да бъде отнесен в разряда на историческите романи. Същото, ако тук се ограничим до примери от руската съветска литература, можем да кажем за „Разгром“ на Фадеев, за трилогията „Ходене по мъките“ на Алексей Толстой, за романите на М. Горки след революцията, на Леонид Леонов, Михаил Булгаков, Константин Федин и др.

Същото забелязваме у нас след социалистическата революция и Отечествена война. Романите на Кръстьо Белев, на Крум Велков, Гьончо Белев, Емил Коралов за Първата световна война и Септемврийското въстание не носят най-общите белези на историческия роман, макар и само поради това, че в повечето случаи са изградени върху лични впечатления и преживявания, а заедно с това в новите условия подхващат най-актуални теми, които директно имат пред вид настоящето. Още по-малко в разряда на историческите романи в по-тесния смисъл на думата могат да бъдат отнесени романи като „Тютюн“ и „Обикновени хора“, които имат всички черти на съвременния роман и почти никакви на историческия — и като подход, и като структура. Героите на Димов, чиято история ни се разказва, от една страна, са могли да бъдат живи във времето, когато романът е писан (някои от прототиповете са живи и до днес), от друга страна, целият исторически материал, легнал в основата на романа, е плод на лични наблюдения и преживявания. Същото може да се каже и за епичната поредица на Г. Караславов „Обикновени хора“, която неслучайно започва оттам, откъдето датират първите впечатления и преживявания на автора.

По-друго е положението с тетралогията на Димитър Талев и „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. При Талев не е без значение фактът, че осъществените от него произведения са част от общ замисъл, който вече в третия роман стига до времето, от което авторът има лични впечатления и преживявания. Но и в първите два романа Талев има пред вид историята и съдбата на своя род, на майка си и баща си, в тяхната основа е легнало всичко, което той е почувствувал и осъзнал като бит, обичаи, предания, случки от времето, преди да напусне Македония. Към това трябва да се добави, че македонската тема в романите на Талев никога не е била за него тема на историята и историческите проучвания, както е в романа му „Самуил“. Това е тема на живота му, тя е свързана с целия душевен и интелектуален опит на писателя, историческият материал в неговата тетралогия е изцяло преживян и вкоренен в чувствения свят на писателя. По-точно историческата концепция на Талев е изградена върху личните преживявания и страдания в същия този исторически материал, в същата историческа реалност, за която ни се разказва. Самото съществуване и дело на Талев имаше особено значение в националния живот — той беше не просто исторически повествовател, не просто идеолог в ролята на исторически романист, но и живо свидетелство, живо напомняне за временно забравени национални тежнениа и болки. Неговите исторически хроники прозвучаха по-съвременно от много романи на това време, които имаха за предмет съвсем текущия момент и дори съвсем конкретно определени обекти.

Не е типичен исторически роман, макар че има повече от неговите черти, „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. Както поради някои от изтъкнатите вече причини, когато ставаше дума за романите от този период, но още и поради очевидното давление и превалиране на тезата, концепцията, изцяло навята от съвременни преживявания. Емилиян Станев се приближава към едно особено разклонение в прозата, което принадлежи колкото на историческата, толкова и на съвременната романистика, към един хибрид, който би могъл най-сполучливо да бъде означен като съвременен роман върху исторически материал. Тъкмо всички тези съображения сме имали пред вид, когато извадихме пред скоба в нашето изследване всички споменати тук романи и ги разгледахме в рамките на съответните периоди. По такъв начин този кратък и най-общ обзор остана за историческите романи в по-тесния и определен смисъл на понятието. При това ние имаме съзнание, че и след направените уговорки е необходимо да се държи сметка за условността на всякакви разграничения в една твърде сложна област, каквата е литературата. Още повече в наше време, когато навсякъде се забелязва лабилност на жанровите граници и понятия, а засега не се очертава перспектива към каквата и да е по-строга „класицистична“ естетика.

Началото на нашия нов исторически роман след социалистическата революция се слага към средата на петдесетте години, а неговото истинско разгръщане и значителни завоевания са изцяло в периода след Априлския пленум на партията, когато в идеологическия живот по-добре се съчетават интернационалните и патриотичните задачи за възпитание на трудещите се и когато извънредно порасна интересът сред читателите към националното минало. При това ясно могат да бъдат различени два обособени етапа в развитието на историческия роман през последните две-три десетилетия: в началото преобладава илюстративният подход към историята, авторите се стремят да онагледят някои актуални исторически периоди и събития от народната история, както и техните герои, дори имитират монументалните форми на самата история и героичното в нея. Към този кръг принадлежат преди всичко романите на Стефан Дичев „За свободата“ (първа част 1954, втора — 1956), Антон Дончев и Димитър Мантов „Пробуждане“ (1956), Евгени Константинов „Глееща жаравя“ (1957) и „Дрезгавини“ (1960), Димитър Мантов „Калоян“ (1958) и „Иван Асен II“ (1960), Димитър Талев „Самуил“ (1958—1960)

и „Хилендарският монах“ (1962, Асен Христофоров „Ангария“ (1960), Антон Дончев „Сказание за времето на Самуил“ (1961), Стоян Загорчинов „Ивайло“ (1962), Н. Драгова „И го нарекоха Паисий“ (1963) и др.

Откъм средата на изминалото десетилетие историческият роман претърпя значителни изменения, неговият център се премести от събитията към хората в историята, авторите често си поставят не толкова илюстративни, колкото психологически задачи и се стремят да изградят своя концепция за историческото движение, да внушат своя философия за българската и общата история. Характерни произведения в историческата белетристика на това време станаха романи като „Летопис на смутното време“ (1966) и „Шишмановци“ (1969) на Вера Мутафчиева (колкото и те да носят следите на прехода) и особено нейният роман „Случаят Джем“, невъзможен при едно по-опростителско отношение към историята; романът на Антон Дончев „Време разделно“ (1964), който си спечели голяма популярност у нас и чужбина; романът на Петър Константинов „Синият аметист“ (1968); „Литургия за Илинден“ на Свобода Бъчварова“ (1969); новите романи на Д. Мантов „Хайдушка кръв“ и „Каменно гнездо“ (1969); „Златният век“ на Андрей Гуляшки (1970—1971); „Легенда за Сибин, преславският княз“ (1968) и „Антихрист“ (1970) на Емилиян Станев и др. Същевременно в историческата белетристика се забелязва силна тенденция към по-чисто документално повествование, към произведения, изградени изцяло върху принципите на документалната литература, но с нови смели концепции за определени периоди на българската история и историята изобщо.

Романът на Стефан Дичев с положителните и отрицателните си страни, със завоеванията и слабостите си остава най-характерното произведение през първия период от развитието на нашата нова историческа романистика. За времето си романът „За свободата“ беше пионерско явление, отговаряше на една назряла обществена необходимост, предизвикваше масов интерес, в една или друга степен хубавите му и слабите му страни са характерни за почти всички исторически романи на това време. Стефан Дичев се появи през първата половина на петнадесетте години в нашия литературен живот от други среди и донесе една заразителна любов към нашето минало, на първо време неговите интереси към историята изглеждаха несвоевременни за такова бурно и ново общество, малко подозрителна беше и неговата историческа подготовка, в която натрупаните знания не бяха успели да убият разпалеността и ентузиазма на любителя. Сред хора, погълнати изцяло от своята съвременност, от своя ден, съзнаван и огласяван за исторически, той услужливо и любезно предлагаше своя исторически паралелилизъм, стеснително се мъчеше да внуши необходимостта от виждане на нещата в исторически разрез. Едно културно дело не може и не бива да се оценява само с оглед естетическите ценности, вложени в него. Когато днес се преценява извършеното от Стефан Дичев през тези години за нашата съвременна култура, трябва да имаме пред вид целия комплекс от фактори, които обуславят една пионерска по същество работа. Стефан Дичев се появи в съвременната литература, когато историческият интерес заемаше скромно място в съзнанието на българското общество и публика. Годините показваха, че той е бил на пръв път, че е ударил камбана, която събра шествие, и в това е неговата заслуга. Белегът на времето се вижда дори и по това, че в тези години авторът си е поставил непосилна не само за неговите творчески възможности задача. Според плана и композицията си романът „За свободата“ трябваше да обхване зараждането и еволюцията на революционното движение за национално освобождение у нас от началото на шестдесетте години на миналия век заедно с всичките му по-главни фигури — Раковски, Левски, Каравелов, Ботев, Караджата, Хаджи Димитър, Филип Тотю, Хитов, Ильо Войвода, баба Тонка, Касабов и т. н., да ни даде характерни фигури от турския политически живот на времето и от българския народ в низините. Трудно

могат да се намерят плещи, които няма да се огънат под тежестта на подобна задача. При това ставаше дума за национални герои, за които в народа живее своя представа, които са се превърнали в легенда. Още на времето нашата критика обърна внимание на ред положителни черти на романа на Дичев и някои негови слабости.¹ Това, което сега, от дистанцията на годините прави впечатление и трябва да се изтъкне (не толкова като лична творческа слабост на Дичев, а като белег на тогавашния подход към историята), е следното:

На този етап авторът се е задоволил от изпълнението на илюстративни задачи по отношение на историята. Той се чувства призван да онагледява смътните ни представи за събития и герои на възрожденската епоха, без своя оригинална идея за дадения период и неговите фигури. Това най-добре личи по изградения образ на централния „герой“ на романа Раковски. Георги Раковски е взет от Дичев без цялата противоречивост и сложност на неговото реално развитие, без неговите химери, само с легендарната си и твърде конвенционална вече осанка. Някога Михаил Арнаудов, изследвайки живота на Раковски, нарече някои епизоди от него „тъмни“ и те наистина съществуват. Но в духа на времето Дичев няма интерес към сложните перипетии на личността, към нейната индивидуална психология, към нейните противоречия, най-после към израстването на героя — психологически и исторически, — а само към „светеца“ на националната революция, към героя без светлосенки. При този подход осветените от учебниците по история герои тук са още веднъж разгърнати пресъздадени по схемата на учебниците, а заклеямените са още веднъж заклеямени и т. н. С други думи, илюстративният подход, който в миналото нанасяше сериозни вреди на историческата белетристика, на този първи етап не само не беше преодолян, но се поднови при новите условия, което в голяма степен локализира постиженията на тази романистика само в съответното време.

Второто, което сега прави впечатление при връщането към тези романи, е техният подражателен монументализъм, зает от монументализма на българския съвременен роман тогава. Докато монументализмът на „Тютюн“, „Преспанските камбани“, „Обикновени хора“, „Иван Кондарев“ и др. има за основа особената представа на това време за историята, която определя и решава човешката участ, то монументализмът в историческия роман не успя да получи творческа реализация, остана на подражателно равнище, само в грандиозните желания „да се обхване всичко“, да се обрисова цялата епоха, с всичките ѝ герои, с представяне на всичките слоеве, всичките партии, всичките противоречия и т. н., което пак тласна към илюстративност, към служебно изпълнение на тези грандиозни планове, към схематично-представителни фигури, които по замисъл трябва да олицетворяват нещо. Целият този опит, макар и не пръв, но в такъв значителен мащаб, навярно е бил необходим на историческия роман, защото през целия следващ период ще забележим мъчителни и не всякога успешни усилия за оригинално навлизане в историята и нейните човешки проблеми.

Едно от завоеванията на това време в историческия роман е безспорно „Самуил“ на Димитър Талев, роман в три части. В сложната творческа история на произведенията на Талев „Самуил“ ще заеме полагащото му се място след четирилогията, а безспорно този роман е най-добрият от историческите съчинения на Талев; неговите качества изпъкват особено в сравнение с „Хилендарският монах“ и „Братята от Струга“, без да се добират до високата и непосредствена патетика на „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“. Взето в съпоставка, историческото повествование на Талев в по-тесния смисъл на думата за разлика от

¹ Вж.: Н. Давидов. Роман за велики исторически дни. — Работническо дело, бр. 27, 1957; Иван Сестримски. Роман за нашите национално-революционни борби. — Вечерни новини, бр. 19, 1955.

тетралогията се стреми към моноромана, романа, съсредоточен върху една действителна историческа фигура, която е не само в центъра на разказа, но и самата историческа реалност е видяна през нейните очи. Талев демонстрира ред качества и възможности за превъплъщаване в героите на историята, но същевременно губи някои важни свойства на епико-лиричния си тон и стил, които имаха толкова внушителност и заразителност в първите два романа от тетралогията. Патриотизмът е основна характеристика за цялото творчество на Талев, той е водещ мотив и за типично историческото му повествование. Драматичната история на цар Самуил, съдбата на средновековната югозападна българска държава в трагичните за нея години преди падането под византийско робство, историческите пътища и стремежи на българския род и племе към неговото обединение и отстояването на неговите завоевания в сложни международни обстоятелства и люти съперничества — всичко това вълнува и в „Самуил“ екзалтираната и страстна душа на Талев, привидно спокойна и само външно равна в това просторно повествование. Строго реалистичните линии, подробностите и средствата при обрисуването на историята и нейните герои у Талев правят особено силно впечатление, ако се разгледат в съпоставка с условните, стилизирани, нарочно архаизирани и романтични по същество черти и подробности в стилистиката на романа за същото време, който излиза почти едновременно със „Самуил“ — „Сказание за времето на Самуила“ от Антон Дончев. В случая националният исторически роман на социалистическия реализъм нагледно демонстрираше откритите за него възможности за различни подходи към историята и за неизчерпаемо стилистично разнообразие на художествените средства. Днес можем да изтъкнем това, имайки пред вид, че говорим за началото на нашия нов исторически роман, независимо че произведенията, за които става дума, не успяха да се домогнат до постижения с общонационално значение и до върховете в творчеството на самите автори.

Характерните за това време илюстративност и външно историческо украсителство откриваме особено в първия исторически опит на двама съавтори, които по-късно самостоятелно си спечелиха име на романисти — романа „Пробуждане“ от Антон Дончев и Димитър Мантов, който ни връща към годините на въстанието на българите срещу византийското робство и основаването на Втората българска държава от двамата братя Асеновци. Своеобразен опит за романизирана летопис на Самоков прави през тези години Асен Христофоров в романа си „Ангария“. Но въпреки някои сполучливи страници и този роман не излиза извън рамките на конвенционалните и станали общи слабости за този род произведения тогава. За да свършим с тези общи и най-важни характеристики и характерни за времето страни на нашия исторически роман, ще кажем няколко думи и за „Ивайло“ на Стоян Загорчинов.

Романът „Ивайло“, излязъл през 1962 г., не можа да стане характерно явление за духовните настроения през тези години, както „Ден последен“ през тридесетте години. Поставя се въпросът, защо? Като романист Стоян Загорчинов беше в разцвета на силите си, а може да се каже, че сега беше попаднал на една от най-интригуващите и важни фигури и теми от българската история. Веднага може да се каже, че в новия си роман Загорчинов в общи линии повтаряше проблематиката, подхода, стилистиката на първия си роман, но вече без вътрешен, дълбок духовен контакт с идейните настроения и брожения на петдесетте и шестдесетте години, без вътрешна връзка с опита на най-новата българска история, т. е. без онова, което е характерно за „Ден последен“, взет на фона на идейните брожения на двадесетте и тридесетте години у нас, на фона на земеделското управление и неговия трагичен край. Всичко, което беше силна страна на „Ден последен“, в „Ивайло“ е вече архаизирано, избледняло, в него няма свежестта на откривателството. Демократическият патос, с който Загорчинов откриваше народа в първия си роман, неговата решаваща роля в събитията, сега се е превърнал в унило след-

ване на една предварителна схема за социалните борби през Средновековието. Просветителското целомъдрие и рационалистичното обяснение на историческото движение, свежи и на място в първия роман с оглед на времето, сега огрубяват, опростяват и сухо рационализират художествената структура на романа, той остава на повърхността на събитията, без да може да навлезе в тяхната противоречива сложност, в особено комплицираните състояния и мотиви. На едно от най-стихийните наши движения е погледнато с рационалистична сухота, с педантизма и повърхностните каламбури на късното волтерианство. Целият роман на Загорчинов отминава или пародира неумело тъкмо най-характерното за Средновековието, за антифеодалните борби — екстазното начало в тях, протуберансите, религиозния фанатизъм. Свойственият изобщо за Загорчинов антирелигиозен патос тук се свежда до общи декларации и само вкарва в опростените улеи на рационализма по-сложното и ярко средновековно движение. Непрекъснато имаме чувството, че пред нас са съзнателни революционери, а не тъмна и истерична жакерия, която е написала светли страници в народната история. Рационализмът е определил цялата образна система и композицията на романа — битовата живост на Ивайло е постигната само благодарение на непрекъснатото му и тенденциозно приземяване за сметка на вътрешния обем и размах на образа. За мащаба на историческите събития, на чийто гребен се носи Бърдоквата, той е безцветен, тенденциозно „обикновен“. При това обикновеността на Ивайло не е следствие на някакъв по-общ замисъл на Загорчинов, не е следствие от концептуално изграждане на романа, а следствие на унило „реалистичната“ задача Ивайло да се оживи, да бъде „като жив“ и т. н. Същевременно централните образи — Ивайло, царица Мария — се придружават от дисциплинирани и послушни сенки, които в основата си варират централните образи.

Доколко романът е създаван без дълбока вътрешна връзка с нашата нова история и съвременност, може да се види по неговата композиция: в това време най-примамливата за художника страна на темата за Ивайло, за неговия бунт и трагедия беше в успеха, историята на Ивайло след успеха на движението. Но Загорчинов е отделил три четвърти от романа за събитията до влизането на Ивайло в Търново, а на историята и трагедията със завземането на властта и нейното укрепване е отделено незначително място. Нещо повече — тъкмо това е претупано, набързо и небрежно разказано, колкото да се стигне краят. Един по-жив контакт с идейната атмосфера на времето не би изключил от сферата на романа най-важната и съвременна част, нещо повече — навярно тъкмо това щеше да бъде смисълът на връщането към историята на Ивайло Бърдоквата.

Накратко — „Ивайло“ пострада от откъснатостта на автора от идейните вълнения на петдесетте години. Също така, както „Ден последен“ спечели от неговата близост с прогресивния и демократичен патос на тридесетте.

През първата половина на шестдесетте години вече в твърде широки кръгове се чувствуваха недостатъците на илюстративната историческа романистика, тя очевидно за всички линееше, не отговаряше на все по-разширяващия се и задълбочаващ се интерес към смисъла и съдържанието на българската история. Това можеше да се види ясно по леснината, с която започнаха да се фабрикуват този тип романи, ниското интелектуално равнище на онагледяването на малко или много познати епизоди от историята, липсата на оригинални идеи в историческия роман, при бързо износване на шаблонизиралата се стилистика. Както видяхме, това важеше дори за силен исторически романист на времето като Стоян Загорчинов, чийто „Ивайло“ говореше вече за овехтяване на проблематика и поетика, за шаблонизиране на подход и средства в историческия роман. Същото можеше да се забележи по новите романи на Стефан Дичев и по-специално романа „Пътят към София“ (1962), по романа на Евгени Константинов „Покръстването“ (1965). Не липсваха и опити да се излезе от тази криза по пътя на булевардно-сензационното „съживяване“ на историческия роман — на историческия материал, на фа-

булата и сюжета на историческото повествование, както виждаме в „романизираната историческа хроника“ на Александър Беровски „Корона и кръв“ (1967). Но това не беше изход, а по-дълбоко затъване в старото и познато тресавище на евтиното историческо повествование от тридесетте години. Така или иначе чувствуваше се необходимостта от нов тласък на историческия роман, който ще синхронизира проблематиката и поетиката му с емоционалните и интелектуални търсения на времето, ще задоволи нарастващия все повече интерес у публиката към миналото на род и родина.

Стремежът към подобно обновление можеше да се забележи най-напред в романа на Антон Дончев „Време разделно“ (1964). Правеше впечатление преди всичко цялостното построяване на историческия роман за трагичната история с насилственото помохамеданчване на родопските българи върху фолклорна основа, върху основата на летописните свидетелства, песните и преданията. Озвал се по този начин в царството на романтизма—фолклора и народните легенди,—авторът завършва тук с определен резултат всичките си познати ни от преди усилия за изграждането на историческия роман в духа на романтичната поетика — с характерното уедряване на линии и образи, с една по-експресивна стилистика, с повече субективни и лирични акценти в текста.

В романтичен дух е издържана цялостната композиция на „Време разделно“. Композицията на романа е изградена въз основа на преплитането и редуването на разказа на двама свидетели за едни и същи събития, разиграли се в Родопите. По замисъла на автора всеки от тези разкази възпроизвежда автентичните записки на поп Алигорко и на един пленен от турците френски благородник, приел преди това исляма, т. е. по форма романът имитира летописни свидетелства на двама въображаеми, неисторически герои. Тази постройка още веднъж свидетелствува за търсенето на по-широки и стари извори за обновяване на нашето историческо четиво, както и за един по-чувствителен контакт с модерната проза, в която преплитането на две гледни точки за едни и същи неща отдавна е характерен белег. (Тази форма има дълбоко съдържателно значение, в много случаи тя е демонстративен отказ от обективния, епичен разказвач, демонстративен отказ от търсенето на абсолютна истина, утвърждаване принципите на своеобразен съвременен прозаичен релативизъм.)

Във „Време разделно“ и в двата потока на повествованието преобладава високият, полуполегендарен, фолклорен тон, който съзнателно уголемява мащаби и образи, а събитията се представят като че ли през очите на създателите на легендите и митовете за тях. По повод на „Йосиф и неговите братя“ Томас Ман казваше, че го интересува как е станало наистина всичко в мита, той превежда мита на езика на реалистичния роман. По повод „Време разделно“ може да се каже, че Антон Дончев събира в един роман легендите и митовете за станалото и превежда езика на романа на езика на митовете и легендите. Това е помогнало на автора в немалко страници да се домогне до живия дух на планината, въплътен във високата поезия на народа, до някои общи черти в менталитета и начина на мислене у турци и българи, до някои по-устойчиви елементи в националната психология и някои различия, намерили израз във верските разпри. Във всичкото това имаше нещо свежо, романът бързо си спечели значителна популярност и беше несъмнен успех в творческото развитие на автора.

Но още тук можеха да бъдат открити и някои характерни слабости на съвременната историческа литература, особено когато се изправя пред важни и нови народопсихологически, историко-философски и жанрови проблеми. Работата е в това, че Дончев не е успял художествено убедително да защити необходимостта от два паралелни разказа в романа. По-точно тази композиция е защитена само в началните глави. Постепенно двата погледа за събитията се сливат и дотолкова си заприличват, че са необходими усилия, необходима е справка с началните

страници, за да се разбере чий разказ в момента четем — на Алигорко или на французина. Мистификацията започва да става ясна — в същност и двамата гледат с едни и същи очи, очите на автора. Само в началото Дончев е потърсил и езикова характеристика на двамата летописци, постепенно езикът им става един и същ. С други думи, новата композиция е все още предимно в намеренията на автора, но не и в неговите възможности. Ако продължим в същата насока, трябва да кажем, че истинското, голямо и художествено внушително осъществяване на подобни намерения е предполагало своеобразно навлизане и претворяване в традицията на френския летопис от това време, за да се изгради убедителен образ на французин като свидетел на трагични събития за българската история. В противния случай виждаме само маркиране на външни белези и отличия, с които авторът щедро кичи своя французин и които по същество нямат отношение към дадената задача да видим събитията през очите на един благородник и чужденец, сам вече вероотстъпник. При това интимната мисъл на Дончев отива далеч и не остава скрита — той иска в случая да погледнем на събитията през погледа на Европа. По този начин редица съществени и големи замисли, които се очертават в областта на историческото повествование през това време, остават външно демонстрирани, художествено не докрай осъществени.

Необходимо е да се отбележи и още нещо, когато става дума за „Време разделно“. В гоненето на едрите, романтични краски на историята А. Дончев е допуснал на редица места да му изневери чувството за мярка и стил. Колкото повече се приближаваме към края на романа, толкова по-монотонни, еднообразни стават повторенията, започва едно безразборно натрупване на ужаси, чувствава се пресоляване, а високият тон, легендарната нота започват да се поддържат само външно, изкуствено. Вижда се, че Дончев не е успял във всичко и цялостно да проведе своя замисъл, че романтичната стилистика го е подвела към една безпредметна условност и символика. Чувствуват се все по-ясно не предимствата на романтичния подход и поетика, а съпътстващите ги опасности от изкуственост и отдалечаване от реалната история на събития и хора.

Преходен характер има романът на Вера Мутафчиева „Летопис на смутното време“ в две части: „Въртопът“ (1965) и „Разливът“ (1966). Вера Мутафчиева дойде в историческата романистика от историческата наука, тя е специалист по османска история, признат учен и изследовател в тази област, с много специални публикации. Това не е без значение. Но колкото публикациите на Мутафчиева в областта на историческата наука и изворознание са тясно специализирани и отдалечени от белетристиката, толкова и нейните исторически романи са в конвенцията на нашето историческо повествование, развивало се настрана от историческата наука и дело главно на любители историци. Това положение най-ярко демонстрира обособяването на двете области, тяхното постепенно отдалечаване, липсата на синкретичен поглед. Това отразява едно реално положение, при което историците са престанали да бъдат писатели, а писателите — историци, положение с плюсове, но и с немалко минуси в развитието на нашата проза. Така или иначе първият роман на Вера Мутафчиева носи немалко от чертите и белезите на илюстративното историческо повествование на предшестващия период, сякаш историкът си е поставил задача да онагледи историческия материал, в по-леко усвояема форма да го предаде на читателите.

„Летопис на смутното време“ е широко разгърната картина на българския живот през втората половина на XVIII в., в центъра на която стоят кърджалийските набези и разпри, картина, в която достъпно и нагледно са предадени основните исторически данни на изворите и летописите от това време. Съгласно с общия замисъл на авторката композицията на романа обхваща главните линии и представители на националния живот през този период и борбата между поробители и поробени. Най-важното следствие от подобно съчетание на историческо и белетри-

стично се изразява в едновременното обрисване на образи, плод на въображението, и на действителни исторически фигури, като Осман Пазвантоглу, Кара Фейзи, султан Селим III и Софроний Врачански. При това в системата на романа авторката се е старала да предаде на въображаемите герои на историята автентичност и достоверност, а на действителните — художествена внушителност и необходимите белетристични качества. Романът твърде нагледно отразява едно положение в историческата ни романистика, когато дори и професионалните историци не се доверяват и не вярват в художествената внушителност на документа, на автентичните, летописни свидетелства за дадено време и бързо попадат под властта на каноните, утвърдени в предшествуващото развитие на историческия роман. Тук се отразиха и слабостите на документалната литература по това време, когато се зараждаше по-широкият и нов интерес към нея.

„Случаят Джем“ е най-високото постижение на Вера Мутафчиева в историческата романистика, явление в развитието на съвременния български роман. Големият успех на романа в други страни ни дава право да го разгледаме и като явление в световната историческа проза. Качествата на романа са заложени предимно в неговата проблематика и значителния исторически материал, залегнал в основата му. Сбито, ясно и малко небрежно авторката е заявила за своите намерения още в предговора: „Кое днес ни връща към Джем? — се пита тук. — Това например, че Джем досега не е разкрит. . . Връщаме се към Джем и затова, че той беше не просто тъжна жертва. Съдбата на Джем показва, че някои истини не са нови, не важат само днес — има истини големи и вечни, които историята непрекъснато илюстрира. . . , докато има хора и родини, съдбата на изгнаника ще бъде тема. . . В случая Джем за цяло десетилетие и половина — самият край на петнадесетия век — съвсем явно, просто голо се очертава политиката на Изтока и Запада. . .“

По хода на разказа авторката многократно формулира вълнуващата я проблематика, стреми се да направи изводи от приведения исторически материал: „Моля ви, разберете го до дъно“ — казва един от героите, но в интонацията се смесва и гласът на авторката — никой мой съвременник не беше дорасъл за задачата, която му възложи неговото време, никой не се отърси от сметките си, за да използва *исторически* (курс. на В. М. „Случаят Джем“, с. 210, цит. по 2 изд., 1968 г.) Или: *Западът действително ще изпусне срещу четиридесет и пет хиляди златни дуката, срещу два-три търговски договора, срещу тържеството на своята себичност един небивал исторически случай* (курс. на В. М., с. 212). Или другият мотив, готов към края да прерасне в поезия, изведен до високо, болезнено звучене: „Една песен за родината и изгнанието — казва поетът Саади, — нея искам да напиша — аз, който считах, че нямам родина и мой дом е светът; който мислех, че изгнанието е просто пътуване, промяна в пространството. С цената на тринадесет години аз заплатих едно познание. . . Задръжете се за нещо всред безбрежния поток на времето, всред безбрежието на всемира. Изберете една истина за своя.“

Така в „Случаят Джем“ се очертават два мотива, две основни теми: първо — потъналият в дребни сметки и користни съперничества християнски Запад, изправен пред могъщо нашествие от Изток, не може исторически да използва „случаят Джем“; второ — безнадеждната, обречена съдба на изгнаника. Като исторически романист Вера Мутафчиева е на „ти“ с историята, у нея няма обичайният респект към „доброто старо време“, тя не се церемони много с търсенето на историческите подбуди и мотиви, не признава романтичния момент в историческото движение. На едно място тя говори за „голямата игра“ и може би това е най-точното определение за нейното разбиране на историята. У нея има едно съзнателно огрубяване на историческия материал. В този смисъл нейният Джем и неговата история са нещо диаметрално противоположно на известния герой от

поезията на трубадурите, на Джем от безчислените легенди и романизовани по-вестования в духа на рицарската поезия и проза. Нейният поглед е съсредоточен предимно върху постепенната деградация на изгнаника, превръщането му в кукла, играчка в ръцете на могъщи и дребни сили. От боговдъхновен източен поет и принц той се превръща в безчувствено дебело животно. Неговият постоянен спътник Саади, поет и мечтател, до дъно изпива горчивата чаша на изгнанието, но намира позорна смърт в родината си тъкмо когато в душата му е узряла най-възвишената песен за нея и т. н. Сурови и жестоки са правилата на „голямата игра“ у Вера Мутафчиева. Има нещо безотраднo в нейния усет за историята като бранно поле, където всички в края на краищата губят, губи се и самият смисъл на историята. Като исторически повествовател В. Мутафчиева е антипод на героя на Иво Андрич от „Прокълнатиот двор“ Кямил, който също разказва историята на Джем султан. В „Прокълнатиот двор“ Иво Андрич е загатнал болезнената драма на историческия повествовател, който не успява да се разграничи от драмата на своя герой и постепенно се отъждествява с него. Същевременно в тази болна история е вложена мечта за истинския историк.

Интересен е композиционният маниер, в който е разгърнат този малко необичаен за нас исторически роман. Чужда на романтизма и спиритуализма, Вера Мутафчиева е избрала метода на криминално следствие по „случая Джем“, т. е. извикване духа на съвременниците на Джем, причастни към неговата история, които дават свидетелски показания за станалото с него в продължение на петнадесет години. Призовани са свидетелите един след друг пред един въображаем съд на поколенията, като всеки свидетелствува за това, което лично е видял и знае. Всяка глава на романа представлява свидетелски показания на един от съвременниците на Джем. Ролята и мястото на свидетелите в романа се определя от ролята и мястото им в живота на Джем султан. Така четиринадесет глави принадлежат на Саади като постоянен спътник на Джем, а накрая четем и извадки от дневника му. Други свидетели се появяват само веднъж, за да предадат един определен момент, трети по два, три пъти и т. н. Свидетелите не са индивидуализирани по психика и език, всички говорят с езика на авторката и предават нейните мисли, гледайки на случая от различни страни. Съдебното следствие не е съобразно с процедурата в един пункт — всички свидетели изслушват и знаят казаното преди тях. Но това е крайно удобен маниер за разказа, тъй като свидетелските показания движат сюжета и действието в историческия роман, продължават разказаното до тях, появяват се, за да удостоверят някакъв нов момент от историята на Джем и сложните политически отношения от края на XV в. Вера Мутафчиева е намерила оригинална композиция, която ѝ позволява възможно най-широко да засегне и обхване двете теми на романа и да постави „Случаят Джем“ на фона на европейската история.

Последното е другата забележителна страна на този роман. В същност Вера Мутафчиева сравнително успешно е преодоляла тясно българския аспект на темата за Джем и неговата съдба, тя не гледа на тях предимно през призмата на българската история. В същност българската история присъствува повече в подтекста на романа, отколкото в самия текст и това е свързано с мисълта, че целият европейски Югоизток и България щяха да имат друга съдба, техният Ренесанс нямаше да бъде прекъснат, те нямаше да бъдат обречени на мъките на робството, ако Европа по време на турските нашествия имаше съгласувана политика, ако най-после тя правилно разбереше и използваше изпратения ѝ от провидението случай с Джем султан. Във всичко останало българското отсъствува, то остава извън обсега на романа и това до известна степен го лишава от острота и исторически драматизъм, за сметка на широтата и най-общия моралистичен патос. Като е оставила настрана и в скритите пластове на повествованието националния аспект на проблематиката, Вера Мутафчиева е потърсила общия морален план на слу-

чая при неголямото доверие, което тя очевидно храни към морала в историята. Във всеки случай патосът на романа е в обвиненията към християнския Запад за подкопаването на моралните християнски основи на неговата политика, тъкмо в епохата на източните нашествия. Не може да се отрече, че и в това отношение като опит за третиране на историческото минало на фона на общеевропейската история и проблематика „Случаят Джем“ беше ново, обнадеждащо явление в нашия роман, говореше за дълбоки и належащи промени, за перспективни търсения след периода на илюстративността.

През тези години ние бяхме свидетели на много амбициозни планове в историческата романистика, които отразяваха непрекъснато растящия интерес към нашето минало и към философската проблематика на българската историческа съдба. В романа си „Каменно гнездо“ Димитър Мантов сложи началото на трилогия, която имаше за своя свръхзадача да проследи пътищата, по които се е съхранило племето ни по време на робството, неговият манталитет, дух, обичаи. Според мисълта на автора след падането на Търновското царство и последните български твърдини всичко независимо, непредадо се и свободололюбиво се изтегля към Балкана, към непристъпните за турците кътчета на страната. В „Хайдушка кръв“ виждаме живота на племето в „балканския“ му етап, а в „Зла земя“ — вече новото, бавно слизание и разпростиране в равнината, нейното повторно отвоюване. Мантов проследява дългия живот на бившия стражник от царската войска на цар Шишман — Михаил Белозъб, който след погрома заедно с жена си се установява в планината, където постепенно от неговия род израства голямо балканско село. Паралелно с това се проследява съдбата на полското село Липов рът, от което е Михаил Белозъб. В това село се установява един от видните сановници на султан Баязид. Тук Джефар бей си построява сарай, харем и чифлик, в които робува българското население, живеещо наоколо. Мантов е използвал източната поезия, корана, фолклора и бита, за да ни внуши картината на нравите, които новите господари внасят по нашите земи. Общо взето, образът на Джефар бей му се е удал повече, отколкото образът на Михаил Белозъб. Но в случая характерно и важно за този момент от развитието на историческия роман у нас е, че Мантов прави крачка напред в усвояването на един по-съвременен, не така илюстративен план на романа, който вече се демодира с пространната си описателност и обстоятелственост. Тук забелязваме едно по-сигурно придържане към основната мисъл, наличието на по-значителна историческа идея, която трябва да осмисли подробностите. Вместо да се създават изкуствено „художествени“, привидно пластични ситуации и сюжетни ходове, сега по-смело се излага наличният исторически материал. Разбира се, трилогията далеч не е хомогенна, твърде ясно се чувства борбата на рутината с едно съвременно усещане за необходимостта от обновяване на историческия разказ.

Изкушенията на историческия роман през този период бяха толкова големи, че не им устоя такъв типичен съвременен романист, в който трудно можеха да се подозрат специални исторически интереси, какъвто е Андрей Гуляшки. Но и в „Кавалерът Химериус“ и особено в големия роман „Златният век“ веднага можеше да се види, че в случая историята при Гуляшки е само условност, че и в нея той вижда и открива само най-силно вълнуващите го въпроси на нашата съвременност. Основният, главният сюжетен възел в „Златният век“ се завързва около отношенията цар — народ, власт — отговорност, личност — общество и с последователност се прокарва принципът за народовластието като основен и най-важен от съвременна гледна точка, за историческата отговорност на владетеля и т. н., което създава основа за истински „златен век“ в българската история. Опитът на А. Гуляшки в областта на условното историческо повествование няма да мине безследно за всички, които са склонни да използват историята и нейния богат материал за съвременни размишления и идеи.

В разказите си след „Иван Кондарев“ Емилиян Станев навлиза все повече в нашата съвременност, докато в романите си той се връща все по-назад в историята.

Във всеки по-важен етап от своето развитие нашият исторически роман се е връщал към навечерието на завладяването на България от турците, в това време е търсил разгадките на историческата съдба на българския народ. Така е и в най-новия етап. Затова свидетелствува преди всичко романът на Емилиян Станев „Антихрист“. Една от основните мисли, които занимават в случая творческото съзнание на видния и неспокоен наш писател, е причината за поробването ни от войнственото азиатско племе. Той открива тази причина в духовния и душевен хаос на тогавашния човек, на търсещия човек, в разрушителните му, необуздани от вяра и разум инстинкти, в безпрепятственото разцъфтяване на ересите, в липсата на закон в човека и за човека, в изградения вече в душата на Еньо-Теофил антихристовски ад, преди Антихрист да е осъществил своето пришествие. Душевният хаос у Еньо-Теофил по замисъла на романа е самият образ на Антихриста, героят се е предал на него предварително, крепостта е била превзета отвътре още с изчезването на вярата, реда, закона на царството. Тъкмо своеволието е Антихристът в този роман, своеволието е подготвило погинването на свободата, защото няма нищо общо с нея и е главният враг на свободата, която трябва да се изстрада и заслужи. От тази мисъл започва и просветлението към края на романа — предстоят страдания, които ще изкупят бесовското и антихристовското, пълната анархия, и ще станат началната точка на едно дълго и мъчително пътуване към свободата.

Както виждаме, проблематиката на романа е нова, амбициозна, взета в своите възможно най-масабни, вечни измерения. И то в контакт със съвременни явления в един свят, който не всякога си дава сметка за изпитанията, които го чакат, свят, заплашен от нови нашествия (достатъчно е да се припомнят маоистките лозунги и идеи), свят, който също невинаги прави необходимата разлика между прекрасното чувство за вътрешна и външна свобода, най-достойното човешко чувство, и своеволието, липсата на култивирано чувство за дълг и отговорност.

Ето един характерен откъс за церемониалното, тържествено ритуално слово на романа с неговата необичайна проблематика: „Когато увлечените от Сатаната се разкажали и запели песните, които пеели в горния свят на небесния отец, Сатаната ги попитал: „Още ли помните песните сионски?“ И като му отговорили, че ги помнят, рекъл им: „Аз ще ви поселя в земята на забвението, дето ще забравите това, което сте говорили и обладавали в Сион.“ Тогаваш им направи тела от земна плът.“ Значи земята на забвението в тържествената представа на Емилиян Станев е нашата земя, земята на „земната плът“! Веднага след това Теофил казва, че не вярва и тук ангелите да са забравили сионските песни, че тук на земята се създава изкуството и художеството, които са земен опит да се преодолее забвението, да се намери безсмъртие. В средновековния човек Емилиян Станев търси и открива не средновековното, предренесансовото и ренесансовото, не християнското, а езическото, еретичното! Високата поезия на цитирания пасаж, неговият патос характеризират екстатичното състояние на търсения и прозрения, характерни не само за героя, но и за неговия автор. В случая ние виждаме сливане на автор и герой, не така често у Емилиян Станев, обикновено обективен и безпристрастен като природата към своите създания. В случая Еньо изразява тъкмо неговото убеждение, неговото характерно противопоставяне на земното и плътското като царство на забвението и греха — на небесното, ангелското, вечното и безсмъртното. Това е чисто езическо усещане за липса на вечност и божественост в земно-плътското, богомилско убеждение, че земното е дяволско.

Емилиян Станев неслучайно се е отправил към характерните за нас ереси като манихейството и неговото продължение в богомилството. Тъкмо в тези ереси, особено характерни за късно приелите християнството, е запазено много от езическото отношение към живота, а това езичество в християнските ереси става близко на предренесансовите движения. В ранното и естествено зряло християнство няма абсолютно и непроходимо противопоставяне на дух и тяло — бог се явява сред хората като богочовек в лицето на Христа, неговите „страсти“ са еднакво духовни и телесни и най-важното в случая е, че на третия ден от смъртта на Спасителя откриват гроба празен; в страданията неговото човешко тяло е заслужило своето възкресение толкова, колкото и божественият му дух. „Ние и сега — казва Йоан Златоуст — умираме от същата смърт, но не оставаме в нея и това не е вече умирање.“

Тъкмо на това усещане на ранното християнство е чуждо съзнанието на Еньо-Теофил, както и българското християнство въобще, непознаващо в своята история простото и радостно предчувствие на първоначалното християнство за възкръсването. За Емилиян Станев, който остава изцяло в тази традиция, е характерно полуезическото или направо езическото, елинското тълкуване на проблема за безсмъртието като нещо, отнасящо се само до душата и духа на човека, не и за неговото тяло, което за това съзнание е олицетворение на греховното, сатанинското, някаква случайна обвивка на духа. Тъкмо на античната култура е най-чужда идеята за възкресението — от Платон и платонизма идва представата за човешкото тяло като „затвор“ на душата, във времето на ожесточена борба между езическото и християнството езичниците презрително са наричали християните „филосарки“, т. е. плътолюбци. В манихейството и неговите по-късни прояви в лицето на богомилството това раздвоение, този дуализъм взема вече крайните си форми и се разпростира на Запад. Това е още едно свидетелство за силните езически тенденции още в Средновековието, в лоното на самото християнство. За Платон са казвали, че „той сякаш се срамуваше да бъде в тяло.“ Тъкмо тази антиномичност не се смята характерна за първоначалното християнство. Защото тази антиномичност (душа — тяло) е пълна с опасностите, които изобщо подравят основите на християнското религиозно съзнание — или пълно приемане на монашеския аскетичен християнски идеал, или пълна разпуснатост, или освобождаване от тялото, или робуване на тялото — в ересите няма никакъв мост за човека. Природата според тази представа е всякога „низка“.

„Антихрист“ в същност доведе до крайната и логична точка езическото противопоставяне на духа и тялото, характерни за цялото светоусещане на Емилиян Станев. Този мотив може да се проследи у него от първия до последния му разказ, от „Крадецът и кучето“ до „Антихрист“. В известен смисъл може да се каже, че в творчеството на Емилиян Станев виждаме едно безответно и мъчително движение на природата към светлината и духовното озарение, както и мъките на духа, лишен от природната си основа и хармония. В ранните работи на Емилиян Станев най-добре може да се усети и види естественият и дълбок песимизъм на езическия дуализъм, на езическото разделение между дух и тяло и вътрешното творческо движение на романиста към просветление. У него има някакво мъчително усещане за тъмнината на непросветленото телесно начало, мъчително движение на самата природа към духовното, в което има дори чист автобиографизъм.

Като силен и органичен художник Емилиян Станев чувства дълбокия песимизъм, скрит в елинското, езическо отношение към природата и тялото (според езическото светоусещане човек е смъртен, безсмъртни са само боговете, за да си безсмъртен, трябва да не се родиш човек). Но същевременно Емилиян Станев е далечен и чужд на трагичния оптимизъм на християнството с неговото учение за възкръснатата смърт, за възкресението. Искайки да излезе от дяволския

кръг на това противопоставяне, Емилиян Станев винаги попада в самия му център, винаги побеждава собствената му езическа природа и собствената му езическа представа — те го отвеждат, когато става дума за епохата на късното Средновековие, до най-отчаяното манихейство, до най-безпросветното противопоставяне на дух—тяло, каквото откриваме в исихазма. Още Аристотел е разяснявал, че ако разделим напълно човека на душа и тяло, ние няма да имаме вече човек. И неслучайно тъкмо Аристотел, а не Платон става непрекословен авторитет за средновековната схоластика. Можем да бъдем убедени, че „Антихрист“ не би съществувал в нашата литература, ако тъкмо всичко това не вълнува Емилиян Станев, ако той в годините на зрелостта не продължава да вади от подтекста в текста всички философски проблеми, с които е бременно още от зараждането си неговото плодовито, езическо по характера си творчество.

Във връзка с неговия исторически роман е достатъчно да се каже, че Емилиян Станев твърде оригинално и силно е почувствувал причините на бъдещите беди на българите, макар и да не може да излезе от кръга, който сам е затворил чрез антиномичните езически противопоставяния. Към края на романа неговият герой изговорва всичко, което би искал да каже самият Емилиян Станев: „И се замислих над българския ум, дете кумири не признава, закон не тачи, със зло и добро хитрува и на жестоката земна правда робува. *Отделили сме небе от земя, истина от правда, своеволничи всеки, умува и слободията си почита повече от икона. . . сами рушихме нашата скиния, а никой не виждаше, че подготвя ново робство от чужди*“ (курс. м., Т. Ж.). В случая е важно усещането за трагичността на разделението между „небе и земя“, за трагичните му последици. Потвърждението за едно от най-трагичните последици в националната съдба и мислене идва от най-неочаквана страна: от пределно езическо светоусещане, на което е присъщо това раздвоение. . .

Довеждането на нещата до тяхното пределно, несъвместимо съществуване в съзнанието има своите плюсове, то много често оплодява истината, макар и само да е далеч от истината. Емилиян Станев сам не е забелязал доколко в своя исторически роман е отделил с бездна небето от земята, правдата от истината. „Таворската светлина“, „Горният Ерусалим“ при него са трагично отделени от земното, телесното, материалното, човешкото. Мостът между тях е срутен. Но тъкмо затова става още по-явно, че непроходимото разстояние между двата Ерусалима прави лека и достъпна крачката на Теофил към безверието, към бездната на порока. Високо човешкото, „божественото“ се оттеглят по този начин на небето, а тук, отсам остават само порокът и безпросветната, неосветена от нищо материя. Но съсредоточената върху тази проблематика художествена мисъл на Емилиян Станев е вече отрадна.

В общи линии бихме могли да повторим оптимистичните заключения, с които завършихме частта за развитието на съвременния роман. Мисля, че роман като „Антихрист“ ни дава достатъчно основание за оптимизъм и за развитието на новия български исторически роман в епохата на строителството на зрялото социалистическо общество.

АПРИЛСКАТА ЕПОПЕЯ И НАЦИОНАЛНИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС

Георги Димов

Цяло столетие вече ни дели от драматично-величавата априлска епопея и тя продължава с все по-голяма сила да привлича и задържа погледите на учени и писатели, на историци и социолози, на философи и психолози, на всички, които искат да разгадаят и разберат нейната многостранна същност върху основата на многостранните процеси на времето, на по-нататъшната съдба на българската народност. Логически епилог на дълголетните борби за „правда и свобода“, Априлското въстание от 1876 г. се явява синтез на най-съкровеното в усилията на българина за народностно утвърждаване и национална самостоятелност, за социално и културно възмогане. То ни предлага неизброими и незаменими свидетелства, за да опознаем по-цялостно общественото-историческото и духовното битие на българския народ, да вникнем в неговата психология и нравствен свят. Всестранното му изучаване и осветляване ни кара да обръщаме поглед на много и различни страни, да държим сметка за конкретно-историческо и жизнено непреходно, за национално и регионално, за общочовешко и индивидуално, за съдбовно и временно — намерили своеобразен синтез и изява.

От какъвто и аспект да разглеждаме това историческо събитие, от какъвто и ъгъл да пристъпваме към него, с оглед на каквито и задачи да отправяме поглед към ония епични априлски дни, неизбежно пред нас се изправя неумолимият въпрос — как стана възможно поробеният близо от пет века народ, превърнат в безправна „рая“, жестоко експлоатиран от всевъзможните турски чиновници, от гръцките попове и владици, да излезе на открита безкомпромисна въоръжена борба срещу всесилната Отоманска империя? Как се дойде до такава мощна революционна организация, която разтърси основите на огромната феодална турска държава, държаща в покорство толкова много народи? Кои бяха силите и при какви условия те укрепваха, черпеха воля и вяра, за да въстанат и развеят знамето, на което бяха извезани заветните думи „свобода или смърт“? Кое бе онова, което накара довчерашните селяни и занаятчии, дребни търговци и народни интелегенти да покажат такива чудеса от храброст и самопожертвователност, за да извикат учудването и на европейския свят, доказвайки по неумолим начин, че на Балканите живее и се бори една етническа общност, която е зряла политически и културно и която иска да поеме съдбините си в свои собствени ръце? Защо именно делото на априлци се оказа така съдбовно за по-нататъшното развитие на българската народност, определи в значителна степен насоката и съдържанието на цялостния национален обществен и духовен живот?

Разбира се, тук не е възможно да бъде даден отговор на тези и подобни на тях въпроси. Българската историография, както и другите клонове на хума-

нитарното знание са направили немалко в тая насока. И вече не подлежи на съмнение, че Априлското въстание бе закономерно обществено-историческо обусловено събитие, резултат на цялостното ни предходно развитие, на онези обективни процеси, които протичаха в огромната Турска империя и специално в земите на Балканския полуостров, предизвикани и от идейните и социалните движения, раздвижили умовете на цяла Европа. За тази именно истина следва да се държи сметка и когато се очертават координатите на неговото отражение върху по-сетнешното битие на българския народ, както и радиацията му върху нашата съвременност.

По своя характер, размах, задачи и последици Априлската епопея бележи най-високия връх на националната революция. Цялостното изпълнение на нейната широко демократична програма следваше да доведе не само до извоюване на национална независимост, но и до дълбоки преобразования в обществени отношения, в политически и нравствени критерии, в разбиранията за смисъла на човешкия живот. В революционно-демократическата идеология на апостолите на националноосвободителното движение патриотизмът естествено се прелива в един всеобхватен хуманизъм и интернационализъм, в солидарност с борбата срещу общия враг, срещу всякакви потисници и експлоататори.

Макар и разгромено, пък и друго не е могло да се очаква при онова съотношение на силите, въстанието напомня за сетен път на света за жизнеспособността на българската народност, разтърсва съвестта на прогресивното човечество, стъписва много европейски държавници и дипломати. Съдбата на българите се превръща в кардинален проблем на „източния въпрос“, за да се стигне до обявяване на освободителната Руско-турска война от 1877—1878 г., довела и до премахване на петвековното робство, поставила началото на нова епоха в историческото битие на българския народ, открила възможност за осъществяване заветите на априлци. Така Априлското въстание доведе не само до политическа свобода, но и до свобода на българския творчески дух, на българската национална култура. Отсега нататък освободената национална интелектуална енергия ще се разгръща все по-динамично и всеобхватно, която никакви враждебни сили по-късно не ще могат да спрат.

И несъмнено — такава едно епохално събитие, резултат на многовековни усилия и стремежи, замислено и ръководено от най-светлите умове на народа ни, поставили си за задача да осъществят изконни национални и общочовешки идеали, не можеше да не стане обект на всестранно осветление, да не бъде разглеждано и тълкувано със средствата и формите на научната, културно-историческата, публицистичната и художествената мисъл, от хората на перото и на четката.

Наистина много и разнообразни са съчиненията, посветени на Априлската епопея. Но колко от тези различни в жанрово и проблемно отношение трудове, закономерно надмогнати от по-сетнешното и съвременно научно знание, днес са търсени от широките читателски кръгове, поискали да се пренесат в атмосферата на оная епоха, да надзърнат в нейната обществена и нравствена същност, да почувствуват с разума и сърцето поривите, изпитанията и мечтите, душевността на онези, които подготвиха и извършиха националната революция! Колко от тези писания продължават да вълнуват нашия съвременник? Само един по-особен род книжнина, посветена на националноосвободителните борби или породена от тях — художествената литература, създавана през различни исторически периоди, продължава да привлича и задържа погледите. Давайки ни познания, тя ни тласка и към размисъл, към народностно-патриотични, нравствено-емоционални изживявания, към едно по-углъбено философско самопознание. Разбира се, такава завидна съдба могат да имат само онези литературни произведения, които са били родени в резултат на углъбени и все-

странни познания, на непосредно и дълбоко сродяване по мисловен и емоционален път с епохалните събития, с тяхната обективно-историческа същност, както и с обществения и психологически свят на тогавашните хора. Когато, опирайки се на завоеванията на другите клонове на хуманитарното знание, техните автори — поети, белетристи, драматурзи — чрез художествената си инвенция са съумявали да преосмислят и претворят историческата правда, жизнените съдби и обстоятелства в значителни естетически ценности. Защото много и много литературни съчинения, несгрени от „божествения“ огън на художественото дарование, лишени от „магията“ на поетическото слово, несъобразени с обективната истина, имат още по-незавидна съдба от тази на другите родове книжнина.

Дълбоко и всеобхватно, неотвратимо и трайно е въздействието на трагично-величавата драма от паметната 1876 г. върху цялостния национален духовно-интелектуален живот. Но особено релефно то се чувствува в развитието на националната ни литература. И иска ни се още тук да припомним, че това въздействие следва да се мери не само по онези произведения, които са посветени пряко и дават художествена трактовка на едни или други страни на Априлската епопея, на едни или други нейни аспекти и моменти, но и по всичко онова, което идва като непосреден или косвен резултат от нейната историческа същност и непреходна значимост, което е било подхранено от нейния обществено-патриотичен, социално-нравствен, революционен заряд. И още — по онези, понякога трудно видими, но незаличими бразди, прокарани в съзнанието и сърцата на съвременници и на по-сетнешни поколения. Защото най-будните техни представители са се вдъхновявали от нейните велики идеали, от патриотичния и хуманитарния ѝ патос, стремели са се да ги осмислят в съответствие с новите потребности на хората, на общественото развитие. Та нали много от корените на националната ни култура, изградена в освободена България, отвеждат към епохата на националното възраждане. Разбира се, тези корени понякога са твърде надълбоко, соковете, които черпят от нея, се трансформират в многопластови явления. Но несъмнено е, че внасят живителна влага във всички области на националната творческа мисъл, стимулират цялостния ни национален духовен живот.

Априлското въстание и последвалата Освободителна война утвърдиха основните параметри, по които десетилетия наред се е движела художествената ни литература, търсенията и завоеванията на едни от най-добрите представители на творческата мисъл. И по такъв начин още един път се потвърждава една характерна закономерност на националния историко-литературен процес — историческата му обусловеност от националната съдба. Литературата, създавана след Освобождението, е просмукана от най-добрите традиции на възрожденската книжнина, която като сеизмограф показваше пробуждането на народното съзнание, формирането на национална мисловност, изграждането на национална култура, бързото и неумолимо назряване на националната революция. В хилядолетното ни народностно битие не са много събитията, които да са прокаравали такива дълбоки бразди в съзнанието на поколенията, които да са оплодявали и стимулирали творческата им енергия.

За българския историко-литературен процес извънредно показателно е обстоятелството — и във философско-естетически, и в народностно-психологически план, — че новата ни литература, от Паисий насам, с нейните по-ярки прояви се оформя върху основата на формиращото се ренесансово мислене и свързаните с него националноосвободителни борби. Те се съпътствуват от едно все по-интензивно преодоляване и освобождаване от средновековните духовни атрибути, от все по-решително разкрепостяване на националната творческа енергия, потискана жестоко от варварския турски феодализъм и от коварното гръцко духо-

венство. Зараждащата се национална идеология подхранва не едно дарование, очертава пътищата на по-нататъшното развитие на художествената и теоретико-естетическата мисъл. Затова, когато историкът на новата ни литература ще иска да разкрие нейния генезис, да очертае нейния характер, да осветли факторите, обусловили стремителното ѝ развитие, той неминуемо ще трябва да изследва всестранно и углъбено неповторимо величавата и революционно динамична възрожденска епоха, с всички ония процеси и явления, тенденции, които се зараждат и развиват в нейните недра и които скоро ще доведат до коренно изменение битието и съдбата на поробената българска народност. Необходимо е още той да застане на гребена на тая епоха и от неговите висини да обгледа миналото и бъдещето на нацията ни, да види тяхната взаимообусловеност. Изобщо, когато говорим за Априлското въстание и неговото отражение върху литературния процес, ние не може да не държим сметка за всичко онова, което съпътствуваше националното ни възраждане, за онези явления и традиции, родени и осмислени от освободителните борби и стимулирали бързото възмогване на художествената и теоретико-критическа мисъл, залегнали по-късно в следосвобожденския духовен живот.

От друга страна, щом приемаме, че именно Априлското въстание постави категорично българския въпрос пред европейското обществено мнение и дипломатически канцеларии и по този начин ускори готовността на руския народ да тръгне на война и освободи своя славянски събрат, то несъмнено художествената трактовка на тематиката на тези две органически свързани исторически събития — Априлската епопея и последвалата освободителна Руско-турска война, следва да се разглежда в нейната диалектическа обществена и естетическа взаимообусловеност. И очевидно не е случаен фактът, че мнозина от онези, които са се заемали да пресъздават с художествени средства проблематиката, свързана с Априлското въстание и изобщо със съзряването на националната революция, неминуемо са преминавали и върху тематичния терен на Освободителната война. И обратно.

Ако епохалното Априлско въстание и последвалата Освободителна война дойдоха като логически резултат на дълголетни усилия на народа ни да отхвърли чуждото робство, то и литературата, посветена на тия две събития или породена от тях, е все така органически свързана със създаденото от възрожденските писатели, съвременници на отделните етапи на съзряването на националноосвободителното движение. Съзнавайки, че духовният живот на всяка една епоха по видими и невидими пътища е свързан с миналото, с търсенията и завоеванията на онези предходници, които са живеели с по-възвишени идеали, най-големите ни писатели след Освобождението са се вглеждали трайно в събитията, които измениха вековната съдба на народа ни. Със средствата на художественото слово те са правили съпричастни и новите поколения на всичко ценно и непреходно в народностното битие. По такъв начин са спомагали за решаване на новите проблеми, изникнали от непосредния живот в духа на големите демократични и хуманни идеи на революционната борба. И очевидно, зависело е от далновидността и умението на писателя да види и почувствува онова трайно и значимо от миналото, чиито отблясъци хвърляли благотворна светлина върху новите времена, на миналото събитие да даде съвременно естетическо тълкуване, на националното явление — общочовешко звучене.

Не може да не направи впечатление обстоятелството, че като художествена тематика националноосвободителните борби присъствуват в следосвобожденската литература главно със събитията около Априлското въстание. Макар неколцина да са отправяли взор и към предходните етапи на националното движение, изобразявано предимно чрез образите на неговите най-изтъкнати дейци, най-вече кулминационната му точка, апогея на всенародната борба, е задържала

вниманието на писатели и поети. Дните, когато заветите на Паисий се превръщаха в непосредна реалност и за широките народни маси, когато семената, посеяни от идеолозите на националната борба, избуяваха и даваха обилни плодове, когато пророческите думи на Ботев — „кипи борбата и със стъпки бързи върви към своя свещени конец“ — се сбъдваха, дни, изпълнени със светли надежди и големи изпитания, с неописуем възторг и дълбока покруса, с епична самопожертвователност и непреклонна вяра в правдата и свободата, по своето неповторимо величие и драматична трагичност за дълго време ще вълнуват съвременни и по-сетнешни поколения творци, ще присъствуват като неизменна тематика в националния литературен процес. И днес, когато препрочитаме десетките стихотворни, белетристични, мемоарни, драматургични произведения, ние се обогатяваме с разнообразни знания за възрожденската епоха, сродяваме се с бит и душевност на ония люде — излезли на единоборство с вековни тъмни сили, сърцата ни се изпълват с преклонение и възторг от подвига и саможертвата на народа, от епичния размах на борбата, от философско-историческата далновидност на нейните ръководители. Най-хубавото от тия творби в стихове и проза представлява истинска художествена летопис — вълнуваща и вдъхновяваща, тласкаща към дълбоки изживявания и размисли — на националноосвободителните борби, на техния величав връх — Априлското въстание. Тия произведения, създавани през различни периоди на общественото ни развитие, определят една от кардиналните насоки в художественотворческия живот десетилетия наред. Поетически документи за една от най-величавите епохи в народността ни битие, тези творби дават възможност да бъдат поставени и някои по-обща методологически въпроси било във връзка с характера и закономерностите на литературния процес, било за метода и миогледа, за нравствено-психологическия свят на редица писатели, било за различното транспониране и преосмисляне на възрожденската тематика в зависимост от отделните етапи в живота на нова България, в зависимост от цял комплекс обективни и субективни предпоставки.

Не може да не се признае, че и до днес, цели сто години от онова „разделно време“, произведенията на непосредните свидетели и участници в априлските събития — Ив. Вазов, Захари Стоянов, Константин Величков, както и на онези, които, макар и невръстни като Пенчо Славейков, имат живи впечатления и спомени от разигралата се драма, си остават най-вълнуващите в националната ни литература. Разбира се, и сред онези, които по-късно са подхващали априлската тематика, се открояват творци, домогнали се до значителни идейно-естетически обобщения. И все пак предимството на първите е безспорно. Може би това се дължи на силата на непосредните изживявания. Нали битието им като граждани и творци е било неразделна част от битието на априлци! Свидетели на две епохи — на възрожденската и следосвободенската, — така противоречиви по съдържание, идеен и нравствен патос, едната изпълнена с високи помисли и дела, другата — отблъскваща и гнетяща с растящата морална разруха и политическа деградация, с отчуждеността от големите въпроси на нацията. Тези именно житейски и философско-нравствени противоречия определят обществените и естетическите позиции на писателите, поискали по художествен път да утвърдят демократичните принципи на възрожденците и в следосвободенската действителност. С техните мащаби те ще искат да мерят, от висотата на техните критерии да съдят за обществени и духовни ценности. И друго важно отличава техните произведения — тук исторически достоверното ни респектира и удивлява с голямата си идейно-емоционална сила. Понякога е трудно да се разграничи докъде е обективно реалното и откъде започва логически привнесеното, дошлото по пътя на инвенцията. Житейската и художествена правда са се превърнали в една богата сплав с много отблясъци, отражаваща целия спектър

от светлини и сенки. От тези творби днес ние получаваме по-вярна и пълна представа за обществения и морално-етичния образ на българския възрожденец — взел много от гордостта и стихийността на хайдутина, от терзанията, нравствената чистота и народностната всеотдайност на първите просветители и книжовници, от метежната сила и революционно-демократически принципи на идеолозите на освободителното движение, синтезирали сякаш в себе си потисканата от векове национална творческа енергия. А точните описания на ежедневен бит, на външна среда и природен ландшафт, на жизнени обстоятелства и регионална атмосфера ни карат и днес да тръпнем от възмущение, когато преминем през тези исторически местности. Пред погледа ни оживяват онези довчерашни изтерзани примирени селяни и будни занаятчии, учители и попове, препасани сега с пищови и ножове, нарамили кремаклийки пушки или влачещи из стръмнините изкованите с толкова надежди черешови топчета, тръгнали да осъществяват вековната мечта на роба, за да изпишат със собствената си кръв една дивна поема, вълнуваща еднакво разума и сърцето. Така по пътя на художествената мисловност и естетически открития се стига по-вярно и по-пълно до истината за Априлската епопея.

Ако Ботев е този, който с гениалното си творчество отрази с най-голяма идейно-революционна сила размаха и дълбочината на националната революция в годините на нейното най-интензивно и неумолимо съзряване, за да изгори сам в пламъците ѝ и превърне името си в легенда, то несъмнено Вазов е, който пък пресъздаде най-всеобхватно атмосферата по време на самото въстание и извая образите на неговите организатори, както и на обикновените редови хора — непосредни участници във великото изпитание.

Макар почти цялата възрожденска литература да е пропита от идеята за извоюване на национална свобода, идея, намерила въплъщение в различни книжовни опити и жанрови форми, всички те сякаш само са разоравали почвата, подготвяли са появата на Ботев. Той утвърди онези обществено-политически, социално-нравствени, патриотични и общочовешки начала, в името на които бе обявено всенародното Априлско въстание. Огънят на Ботевото поетическо творчество обжегна умовете и сърцата на онези, които през различно време обръщаха взор към великата народна драма от 1876 г. И в това отношение непосредствено до автора на „Борба“ се възправя мощната фигура на Иван Вазов. На него принадлежи първото място в изграждането на многожанровата художествена летопис за Априлското въстание.

Изживял непосредно надеждите и мъките на въстаналите роби, превратностите в националната съдба на българина, след една сурова равносметка Вазов тръгна по пътя, извеждащ към голямата литература. Подготовката и погрома на въстанието накарват младия поет да подхвърли на преоценка създаденото дотогава, да нагласи лирата си на „песни нови свободни“, та да зазвучат „като на Янтра писъка жален и като стонът на букаите“. От тази критическа равносметка се раждат вдъхновените стихосбирки „Пряпорец и гусли“ (1876) и „Тъгите на България“ (1877), които са истинска поетическа възхвала на революционния кипез и на готовността за саможертва в името на народната свобода. Отглас на борческия устрем на възродения за нов живот българин, на дълбоката покруса от погрома на свещеното дело, те са и пламенен, неумолим зов към съвестта на човечеството за съчувствие и подкрепа, гневно обвинение и проклятие към онези, които подкрепят тирана. Живеещ с възмущенията около подготовката на въстанието, когато апостолите кръстосват тръпнещата от сладостни надежди родина и свикват тайни заседания, когато в потайна доба се леят куршуми и шият знамена, почувствувал дълбокия националнореволюционен смисъл на народното опиянение, още в предговора към

първата си стихосбирка поетът с проникновение заявява: „Великата драма, която се разиграва днес на Въсток, е едно събитие толкоз извънредно, толкоз велико, щото очите на всичкият свят са вторачени към Балканския полуостров — театъра на тая кървава и отчаяна борба между цивилизацията и варварщината, между свободата и тиранията. . .“ Разгарящата се величава борба за „правда и свобода“ плаши европейските правителства, тревожи различните обществени слоеве, обнадежда робите, вдъхновява поетите. И с чувствителността на родения поет-патриот Вазов възкликва — „каква храна за духа в тия събития, какъв материал за въодушевлението, какъв простор за фантазията! . . .“ Наистина в тия събития Вазов намери изобилна благодатна храна за творческия си дух. Те му откриха нови необозрими идейно-естетически хоризонти, чрез които осъществи себе си като творец от най-голям мащаб.

Колкото революционно-борчески и оптимистични са стиховете, извикани от подготовката на въстанието, толкова с по-голяма тревога и печал зазвучава лирата му след неговия погром. Когато пожарите още са димели из помръкналата родина, когато кръвта, оросила тракийските поля, още не била засъхнала, когато писъците и стенанията от църквите на Перушица и Батак още отеквали в простора, поетът изплаква с неувяхващи стихове неизмеримата народна скръб, собствената си покруса. Сърцето му се свива от болка, но и прелива от гняв и бунт срещу тиранина и неговите европейски крепители. Тъгите на жестоко окървавената родина раждат песните „Тъгите на България“. Революционната романтика на бунтовните песни от „Пряпорец и Гусла“ сега е преминала в безмерна болка и остър критицизъм, в гневни изобличения, в политически и философско-нравствени обобщения за епохата, за европейската цивилизация, за съдбата на човечеството. Жестоката разправа с въстаналите селища отрезвява политическия му поглед, разпръсва хуманитарните му илюзии, за да види нещата в истинската им същност, да разбере антихуманните принципи, върху които се крепи съвременният нему буржоазен свят. Съдбата на измъчения и потънал в кърви народ дава право на поета да съди вече от други критерии и мащаби за същността на така шумно прокламираната от политици и дипломати европейска цивилизация. Разклатена е вярата му в нейните принципи. Но и тогава Вазов не изпада в резигнация, в идейна безпътица. Оптимизмът му се подхранва и от онези гласове, които са били издигани из средата на прогресивната световна общественост в подкрепа на българите, на справедливата им борба. От непомръкващата никога надежда, че славянска Русия не ще изостави поробените си единоплеменници, сега се ражда непоколебимата увереност в освободителната мисия на руския народ. Поетът сякаш пророкува скорошната развързка — Руско-турската война, донесла очакваното от векове избавление. Така се ражда и третата Вазова стихосбирка с красноречивия наслов „Избавление“ (1878).

Настъпването на руските освободителни войски през 1877 г. към поробеното отечество — момент, очакван отколе, поражда у поета дълбоки размисли за трагичната съдба на народа ни. Затова заедно с възхвалата на руските богатири Вазов отново ни връща към черните дни на робството, към страшните страдания по време на Априлското въстание.

Чувствата на възторг и преклонение към русите-освободители преминава в гневно възмущение от европейската дипломация, която под най-благовидни планове се е стремяла да спре историческия ход на събитията. Поетът безцеремонно смъква маските, разкрива пъклените замисли, разголва фалшивата цивилизованост на буржоазните правителства.

Така Вазов утвърждава една нова характерна линия, която по-нататък преминава през цялата ни литература. Той вплете в едно поетическата интерпретация на националноосвободителните борби с възторжената възхвала към руския

народ, изобразен като месия на правдата и на свободата. По такъв начин неразкъсваемостта на историческите събития намери все такава единна по общественно-идеен патос поетическа трактовка. Естественото преливане и връзка на делото на априлци с освободителния поход на русите получи своя поетически синтез. Той ни внушава как екотът на първата пушка в Копривщица достига до легендарния връх Шипка, за да се слее със страшния грохот и рев на Шипченската епопея, където кръвта на българските опълченци и на руските воители се сля в едно, за да спои завинаги непоклатимите основи на дружбата между двата народа. Несъмнено — без Вазовите стихове ние не бихме могли да почувствуваме силата на чувствата, дълбочината на мислите, които са изпълвали народа ни в ония години на патриотично опиянение и жесток погром, на възторг от изгряването на векове мечтаната свобода.

И когато днес изследваме творческия път на Вазов, както и проблема, доколко националната ни революция е намерила своето адекватно поетическо пресъздаване, ние не може да не дойдем до извода, че именно тя определи завинаги творческата съдба на поета. В дoсега с оная напрегната обществена и идейна възрожденска атмосфера, която трябваше да доведе до прелом в историческото битие на българина, съзря талантът на Вазов. Естетическото осмисляне на националноосвободителните борби, на гражданско-нравствените скрижали на народа ни роди поета Вазов. Песните му утвърдиха завинаги тяхното безсмъртие. Така се получи онова органическо единство между творец и епоха, между поезия и живот, предпоставка за голямо изкуство. Затова и днес, щом заговорим за възрожденските борби, за Априлската епопея, веднага в съзнанието ни изплува поетическият образ на Вазов и, обратно, посегнем ли към съчиненията му, пред нас се открива една неповторима художествена картина на оная драматична епоха, изпълнена с много мъка и светли надежди, със сияйни образи и епични дела, въплътила най-съкровеното на народностната ни същност.

Следосвобожденска България изправя поета-патриот пред нови тревоги. Вместо мечтаната политическа свобода и социално равноправие, за каквито мечтаеха възрожденските борци, настъпва невиджана демагогия и корупция. Властта и парите стават върховен кумир. Вазов е стъписан пред тази измяна на свещените завети. И ще се заеме с художествено и публицистично слово отново да припомня и утвърждава идеалите на погиналите герои. Както и по време на революционния кипеж, и сега той ще възвеличава и изобличава, ще призовава и съди, ще анатемосва всичко, което спира или пречи на всестранното национално възмогване — съкровена мечта на възрожденците. Със завладяваща идейно-емоционална сила той извайва образите на онези титани на мисълта и делото, които с епохалните си прозрения, с безпримерната си саможертва накараха света да заговори с уважение и съчувствие за народа. Ражда се още в началото на 80-те години бележитата „Епопея на забравените“ — вълнуваща поетическа апотеоза на начинателите и ръководителите на националната революция.

Тази „епопея“ — ненадминато завоевание на националната ни поетическа мисъл — ни внушава и страшния контраст между възрожденската епоха на пълна всеотдайност и настъпилата сега политическа и морална деградация в младата българска държава. И на този фон образите на възрожденците засияват с всичката човешка красота и идейно-нравствено величие. Родени от покрусата и недоволството, от преклонението и тревогата на поета за съдбата на народа, тези стихове издигат героите на най-високия национален и общочовешки пиедестал.

Поетът се е спрял само върху някои от големите фигури на епохата, които като фокус събират и през призмата на богатата си душевност изразяват жизнените повели на времето, бележат етапите на борбата, довела до събаряне на вековното иго, до Априлската епопея, която и с величието на „пиянството на

народа“, и с трагичния погром доказа правото си на самостоятелен живот. Чрез образите на „забравените“ Вазов е уловил диханието на неповторимата възрожденска епоха, патоса на революцията, движението на историята, съдбовното в народностното ни битие. Тях той мери с най-светлите имена в историята на човечеството, в борбата за свобода, с най-възвишеното, до което се е домогнала човешката мисъл през вековете. Със съзнание за непреходната историко-философска същност на възрожденските герои и събития чрез тях той иска да обоснове и влога ни в общочовешкия прогрес.

В изградените монументални фигури се проецират и някои от изконните черти на Вазовия идейно-естетически свят. Опоетизирайки свободата като върховно човешко благо, изобличавайки всяка тирания, иска да утвърди принципи, върху които само може да се гради националното и общочовешко добруване.

Много и много бяха погиналите герои, десетки бяха селищата, в които запламтя пожарът през Април, но само онези, които имаха щастливия жребий да бъдат опоектизирани, днес живеят в съзнанието на новите поколения. Наистина — каква неизмерима жизнена, идейна и емоционална сила крие поетическото слово! То единствено сякаш е способно да изведе от забрава личности и дела, да осмисли житейски повседневното и исторически значимото, да обезсмърти временното и го завещае на бъдните поколения естетически обогатено.

Колкото и много стихове да бе посветил на освободителната борба, Вазов никога не е могъл да се освободи от чувството, че все още е длъжник към погиналите. Не е могъл да се освободи от обаянието на възрожденската епоха. В нейното естетическо преосмисляне той е продължавал да намира духовна храна, опора на патриотично-демократичните си и хуманитарни размисли и терзания. През различните етапи на творческия си път той нееднократно ще посяга към формите и средствата на отделните литературни жанрове, за да преосмисли от нови страни историческата правда, душевността и бита на българина-възрожденец, видян и в съкровените му патриотични и човешки пориви, и в революционния му устрем, и в повседневно житейската му среда. Редят се един след други разкази като „Една българка“, „Апостолът в премеждие“, „Из кривините“, „Чистият път“ и мн. др.; стихотворения като „Възпоминания от Батак“, „Той не умира“, появява се повестта „Немили-недраги“, прераснала по-късно в драма под наслов „Хъшове“ — неповторима картина на живота на българските революционери в Румъния, — откъдето тръгнаха апостолите на Априлското въстание. И като венец на усилията да бъде художествено пресъздано времето на априлската драма с битово житейското и исторически значимото, с вълненията и поривите, тревогите и надеждите на довчерашната „мирна рая“ — романа „Под игото“.

При никой друг български писател отделните етапи и разнообразни аспекти на борбата за национално-политическо и духовно освобождение не са занимавали така трайно съзнанието, както при Вазов. При това освободителната борба винаги е разглеждана във връзка с новите обществени потребности, на фона на по-нататъшната народна съдба. Мисълта му в тая насока се активизира, особено когато на хоризонта са се появявали буреносни облаци, когато недалновидни и продажни политици лекомислено проигравали народните съдбини, насочвали държавата ни по посока, противна на заветите на възрожденците.

Не с тая цел ли той пише „Немили-недраги“ — една друга „епопея“, но вече не за големите фигури, а за онези безименни войници, които, прокудени от родината, с нечуван стоицизъм са понасяли лишенията, живеещи с една единствена мисъл — по-скоро да дойде денят, когато ще могат да тръгнат към поробеното отечество и извоюват свободата му, готови да умрат за нея. Тук Вазовата художествена палитра взема по-други тонове и багри. Вплитайки в едно възвишено и първично, трагично и комично, национално и общочовешко,

той ни внушава трайни истини, съкровената същност на тези „немили-недраги“, отправили взор към поробената родина, изстрадали физически и морално нейното възкресяване.

Тяхната болка и мъка по обичаната родина, която е тъй близка и едновременно тъй далеко, която се „усмихва във възпоминанията им, в мечтите им. . .“ ще изпита и повторно сам писателят, когато по-късно ще бъде принуден да живее като емигрант в Одеса, но сега вече прокуден не от турците, а от властниците в „свободна България“. И отново отдушник на тая разкъсваща носталгия Вазов потърсва в спомена за великото народно изпитание. Създава голямото епично платно за живота на сънародниците си в навечерието на Априлското въстание. Възсъздавайки в широк епичен план обществена и битова атмосфера, преплитайки национални, социални, нравствени, човешко интимни ситуации и конфликти, Вазов ни сродява с външен и вътрешен свят на хората, увлечени от великата и опияняваща идея за „правда и свобода“. Върху тая основа е изградено епичното повествование на романа „Под игото“ — първия роман в българската литература, спечелил ѝ и международно признание.

Застанал на демократически идейно-естетически позиции, писателят ни дава историческата правда с голямо проникновение. Сякаш и ние заживяваме с онова спонтанно вдъхновение и опиянение, обхванали широките народни слоеве. Самонадеяността им приближава „до лудост“. Никога българският национален дух не се е извисявал до такива висоти и надали ще се вдигне друг път — признава чистосърдечно Вазов. Тази именно истина той иска да претвори в образи и картини. Та чрез тях и новите поколения да почувствуват възвишеността на възрожденската епоха, от която се ражда съвременна България.

И наистина, чрез вълнуващото повествование животът през последното десетилетие на робството ни става по-понятен, хората, живели и израсли в оная тревожна атмосфера, понесли кръста към националната голгота — по-близки. С рядко белетристично умение, с четката на голям художник Вазов вярно улавя характерното във външен портрет и психичен свят, чрез всекидневния бит ни разкрива революционизиращите процеси, бързите изменения в съзнанието и чувствата на обикновените люде, чрез регионалното — общонационалното. Тътенът на националната революция се чувства навсякъде и у всички. И то не толкова чрез онова, което вършат професионалните революционери, колкото от атмосферата, в която живее обикновеният човек. С еднаква житейска обстоятелственост и психологическа углъбеност Вазов разказва и за подготовката, и за избухването, и за погрома на въстанието; вплита в едно размисли и чувства, настроения и тревоги, опиянение и униние, колебания и решимост, цялата гама от човешки преживявания в съдбовни моменти, себеотрицанието и готовността да се посрещне неизбежното с ясно съзнание за изпълнен дълг. „Пет деня вече Клисура се намира в революция. Всяко занятие е спряло; всеки друг интерес е забравен; възбуждение необикновено изписано по всички лица. Градът беше възхитен, безпокоен, наежен, една опияняюща атмосфера течеше из улиците. . . В тия пет дни клисурци бяха преживели няколко живота — пет векове от страхове, надежди, възторг и отчаяние. . . Всичко това, което виждаха, и което правеха, и което им се чинеше по-преди, че е много, много отдалечено, струваше им се сега, че е някой тежък сън, докарваше ги до умопомрачение. . .“ — пише Вазов. Скоро, твърде скоро тази същата Бяла черква, възторжена и бунтовна, ще се превърне в някаква зловеща гробница. Последните мигове, изпълнени с неистовите викове на Огнянов, на Соколов, на Рада, са предадени с покъртваща драматичност. С някаква исполинска сила те отблъскват освирепелите турски орди. Самият Тусун бей е стъписан пред героизма им, запазили последния куршум за собствените си глави. Само едно голямо дарование може да изгради такава трагично-драматична картина, с каквато завършва романът.

Цената на „Под игото“ е преди всичко в правдиво отразеното съзряване на борбата, почувствувана от всички като върховна повеля. И макар предмет на белетристичния разказ да е онова, което се извършва по време на въстанието в определено селище, в родния край на поета, романът има обобщаващо звучене, разкрива същностни моменти от националната революция изобщо. Процесите, които са я съпътствували, намират вярно тълкуване, прерастват в непреходни естетически ценности.

Изобщо тематиката на националноосвободителните борби се оказва решаваща за посоката, по която тръгва Вазов като писател, служи неизменно като катарзис на гражданските му и хуманитарни размисли. Чрез нея той дава израз на съкровения си духовен свят. Нейното опoетизиране го извежда на нови идейно-художествени подстъпи. Творческата му палитра се обогатява с нови тонове и багри. Поетическото му виждане се разширява и углъбява. Родолюбивите и хуманитарните му възрения получават по-целенасочена идейна осмисленост. Тая тематика дава възможност писателят да разшири и жанровия диапазон на творчеството си. Лиричното стихотворение, епичната поема, късият разказ, повестта, романът, драмата, пътеписът, мемоарът, очеркът и т. н. се използват в еднаква мяра, за да бъдат пресъздадени моменти от националноосвободителното движение; да бъдат скицирани или по-цялостно изваяни образите на видни и на по-скромни дейци; да се внуши борческата атмосфера, бунтовният дух, обладал различните обществени слоеве, както и нееднаквите им разбирания относно национални и духовни ценности, да ни се покаже истината — сурова и неумолима — за една велика епоха, чиито завети и принципи се осъществяват едва в съвременна България. И тази истина е разкрита колкото с поетиката на критическия реализъм, толкова и с тая на революционния романтизъм, оказали се под перото на Вазов еднакво годни за претворяване на жизнената правда в художествена правда, на обществения идеал в естетически идеал.

С многобройните си творби в стихове и проза, посветени или вдъхновени от събития, дела, герои, свързани с националноосвободителното движение, Вазов се извисява като творец с голяма идейно-художествена мощ, издига българската литература до равнището на най-големите завоевания на световната класика. Поетическата прослава, която изпя за дейците на националната революция, донесе и тяхното, и неговото безсмъртие. Утвърди завинаги традициите на онова органическо единство между действителност и поезия, което обуславя и вечната жизненост, обаятелната идейна и емоционална сила на исторически събития и герои, олицетворяващи съдбовни моменти в развитието на българската народност. Патриотизмът, демократизмът и хуманизмът, определящи облика на българското национално възраждане, разкрити и опoетизирани с голямо майсторство от Вазов, се превръщат в изходна позиция и върховен критерий за всички онези по-сетнешни дейци, които ще живеят с мисълта да служат на по-високи национални и социални идеали.

Българското националнореволюционно движение откърми и едно друго самобитно дарование — Захари Стоянов. От неук овчар и абаджийски чирак З. Стоянов се извисява като пламенен апостол на националната революция, за да стане по-късно и нейн талантлив летописец.

За твърде кратко време, само за едно десетилетие, той извървява път, който учудва с необичайната си житейска и творческа интензивност, с острите си завои, с обществените си и идейни превъплъщения, с историографските си и литературни завоевания. Те и днес изправят изследвачите на оная епоха пред сложни и разнообразни проблеми — еднакво интересувачи както литературния и културния историк, така и социолога и народопсихолога, всеки, който иска да

опознае съдържанието на най-динамичните десетилетия в многовековното битие — епохата на националното възраждане.

Поколението на нова България, хората на нашата съвременност и на бъдещето не биха могли да узнаят пълната истина, конкретните обстоятелства, историческата правда за дълголетната подготовка и организация на борбата за национални права, не биха могли да почувствуват цялата реална обстановка, при която избухва Априлското въстание в Панагюрския революционен окръг, както и поведението, преживяванията, участието на хората от въстаналите селища, ако Захари Стоянов не бе ни оставил своите незаменими „Записки по българските въстания“, излезли още през първото десетилетие след Освобождението и послужили като неизчерпаем извор на жизнен материал на всички, които по-късно са посягали към ония събития, за да им дадат една или друга художествена трактовка. Защото наистина „Записките“ представляват една енциклопедия на българознанието, истинска опора в усилията ни да разгадаем много и много страни и черти от народностната ни съдба, да почувствуваме необозримата духовна енергия на българина, да вникнем в неговата психология. Колкото и необичайна да ни се представя личната орис на З. Стоянов, тя ни подсказва за пътя на онези знайни и незнайни дейци, които, посветявайки се на голямата национална идея, пишеха новата история на България.

И досега никое друго съчинение — историографско или художествено, публицистично или научно, не е разкрило с такава неумолима правдивост и психологическа дълбочина истината на Априлската епопея. Авторът на „Записките“ най-пълно ни внушава народностния, демократичния характер на българската национална революция. Нейната програма за „чиста и свята република“, за народно самоуправление и социално-икономически преобразования, за културна самостоятелност — така гениално очертана от Левски — в книгите на З. Стоянов намира сравнително най-пълна, макар и своеобразна трактовка.

Макар доскорошният съратник на апостолите на Априлското въстание да не е мислил да създава художествено произведение, а само да разкаже чистосърдечно и безпретенциозно за лично преживяно и видяно, непосредно научено от други свидетели или почерпено от документи, „Записки по българските въстания“ ни обаяват и с величието на описаните събития, и с епичния размах, с който се предава животът от онова време, когато отдавна зреещите ренесансови процеси придобиват особена интензивност, навлизат в последната си решителна фаза. Чрез тях З. Стоянов се издига до най-високите върхове на разказваческото изкуство, до проникновението на народопсихолога и философа — тълкувател на национално битие и човешки съдбини. Заслужено си спечелва име „класик на българската проза“.

И наистина — мемоарно-белетристичното, публицистично-историографско изложение на „Записките“, пък и на другите му съчинения ни сродяват със сложните взаимоотношения между народностна и лична съдба, между обществени вълнения и личен свят, между исторически значимото и битово повседневното. Цялата гама от социални противоречия, от идейно-нравствени конфликти, от народностни домогвания ни кара да осъзнаем истината за динамичната възрожденска епоха, дето величавото и дребнавото, епичното и драматичното, високите полети на духа и суровото ежедневие, тревогите, страданията, възжеланията на хората, трагичното и комичното в лично поведение и преживявания, в обществени тежнениа — всичко се предава естествено и плавно по законите на житейската правда и историческа неумолимост. Затова и „Записки по българските въстания“ с пълно право могат да бъдат наречени проникновена художествена летопис на освободителните борби, на техния апогей — Априлското въстание.

Водейки разказа върху основата предимно на житейската си орис, самоукният писател-мемоарист отправя взор на различни страни, прави хоризонтални и

вертикални дисекции, впуска се в исторически, социални, психологически характеристики, в публицистични и лирични отклонения и така ни показва как постепенно се прояснява народността съзнание, как се разширяват духовните хоризонти, как невъзвратно се възприема идеята за отхвърляне на чуждото иго.

Още в предисловието към „Записките“ З. Стоянов разкрива изходните си позиции, от които ще съди за исторически събития и лица, от които ще разказва за перипетиите на освободителното движение, за съдбата му. И сякаш за да предпази от прибързани обвинения и несъгласия, веднага заявява, че за събития като Априлското въстание историята съди не толкова по неговите непосредно видими резултати, а по величието на целта, която е преследвана, по всеотдайността на онези, които са се били посветили на голямата идея, по нейната национална и историческа перспективност. И в това отношение не може да се отрече обществено-философската прозорливост на доскорошния революционер, един от малцината оцелели дейци на въстанието.

Когато пише своите „Записки“, З. Стоянов се намира в едно особено възбудено състояние, съвестта му се бунтува от поведението и действията на новите управници — потомци на някогашните чорбаджии, които са се надпреварвали да клеветят и чернят революционните дейци. Още в предговора изповядва, че не може да говори спокойно, да разказва с „благороден език“. И наистина — от всеки ред блика преклонение и възторг от погиналите в борбата, омерзение и негодувание от онези, които някога наричаха революционните дейци „луди глави“, „нехранимайковци“, а сега продължавали да демагогствуват и безчинствуват над обезправения народ. Суровата историческа правда, страстното изобличение, които струят от „Записките“, едно от най-големите им достойнства буржоазните естети смятаха за натурализъм, резултат на неспособността на автора да се „освободи“ от грубото ежедневие, от публицистичните прийоми. Обвинения колкото несъстоятелни, толкова и парадоксални, опровергани от съдбата на това епохално произведение, от самото развитие на националната ни литература.

За отделните перипетии на борбата, за различните обстоятелства, при които са били принудени да действуват хората на революцията, авторът умее да намери и съответен тон на повествование — ту епично спокоен и равен, ту романтично патетичен, ту бунтовно призивен или хумористично обагрен, ту публицистично изобличителен. Изобщо реалистично-романтичното изображение е богато нюансирано, тоналността се мени съобразно с характера на разказа и описваните обстоятелства. Да си спомним например как е описано историческото заседание на революционните комитети в Оборище или как е предаден ентузиазмът при получаване на „кървавото писмо“ и обявяване на въстанието в Панагюрище, или как лети из селата „хвърковатата чета“ на Бенковски и вдига на оръжие мало и голямо. Вълнуващата романтика на народното опиянение сякаш и сега продължава да държи в плен авторското съзнание, за да излязат от талантливото му перо образи и картини, изпълващи с гордост и преклонение всяко българско сърце.

Диалектическите възгледи на З. Стоянов за историческите процеси му дават възможност да разбере не само взаимоотношеността между отделните етапи на народността възраждане, но и взаимоотношенията между народ и водачи в националноосвободителното движение. „Бенковски сам по себе си не беше нищо друго освен въплъщение или, по-добре, оръдие на тая идея — общо стремление на всички българи по него време. Не той създаде въстанието, но духовете и общото историческо течение създаде него. Разбира се, че и неговата буйна натура е имала решаващ глас в много важни случаи, но ако той се беше явил преди две години или по-после в България, той не щеше да бъде вече

Бенковски“ — говори З. Стоянов, колкото и голямо да е преклонението му пред тази титанична личност.

Може би трудно ще се намери човек, който, четейки страниците, в които са описани героизмът и трагизмът, съдбата на въстаналите селища — на Панагюрище, Перушица, Брацигово, Батак, — да остане спокоен, да не сведе глава в знак на благоговение пред подвига на толкова люде. А и сам мемоаристът не може да се въздържа, ще прикани повелително: „На колене, любезни читатели, долу шапките! Напредя ни е Батак със своите развалини. Аз призовавам сичко що е българско, сичко честно и любящо своята Родина да присъствува с нас заедно на това българско светилище. . . Батак, славният и злочест Батак!. . . Благоговеея пред твоето величие, ще благоговее и историята!. . .“ Редове, които по дълбоката си емоционалност ни карат да си спомним за патоса на Вазовата „Епопея“.

Почти цялото повествование за онези трагични дни е пропито с подобна разтърсваща болка, с непреодолимо вълнение, със сурова психологическа правдивост. Как углъбено е схванал онези бързи преходи в съзнанието и душите на хората, когато неочаквано настъпва обрат в събитията. Ние узнаваме колко сложна и противоречива, многолика е човешката душа, колко необозрими са преживяванията и чувствата на хората, поведението им при различни житейски обстоятелства, как и най-героичната личност в съдбовни моменти попада в плен на несъзнателни рефлекси.

С неизмерима вяра в историческата значимост на Априлското въстание З. Стоянов се домогва и до едно философско отношение към живота, към човешката личност, към превратностите на съдбата. Разказът му е наситен с житейски, идейно-психологически, социално-нравствени прозрения и обобщения. Вплита в едно народностно и общочовешко, лично и колективно, върху някогашното проектира най-остри съвременни проблеми. Чрез изобразяване на живота от последните десетилетия на възрожденската епоха авторът воюва и срещу онова, което пречи на обществения и духовния прогрес в следосвобожденска България. Разкривайки динамиката на предходната епоха, бързите промени в съзнанието и психиката на българина, той ни сродява и с изконно човешкото, исторически непреходното, с етичното и естетичното. Националната революция — в нейната всеобхватност, в подготовка, извършване и последици — е видяна и тълкувана от материалистически позиции, от позициите на онези, които по думите на Маркс „правят историята“. Нали и той сам бе един от тях! Сам бе изминал същите пътища, изживял бе същите изпитания, изстрадал бе физически и нравствено националното самопознание.

Няма друго произведение в националната литература, което така всеобхватно, исторически достоверно, с неподправен емоционален патриотичен гражданско-публицистичен патос, със самобитен език и стил да ни говори за цялостната атмосфера по време на Априлското въстание, да ни предлага портретите и разкрива съдбата — битова и духовна — на толкова много хора и от най-различни слоеве. В единния стремеж към национална свобода авторът е съумял да види и разграничи многообразието от характери, индивидуалното у всеки, обладан от общия идеал. Чрез тяхната житейска орис, чрез специфичното в психика и мисловност, във външни черти и прояви, в езикова изява мемоаристът ни дава сравнително най-пълно историческото съдържание, идейното и нравственото богатство на епохата, на българската народност. Оттук и неизмеримото въздействие на „Записките“ върху по-сетнешните поколения писатели, направили от борбата за национално, социално и човешко добруване свой граждански и естетически идеал.

Решил да разкаже своите спомени „като участник и деятел“, реалистичното, пропито с революционна романтика повествование се превръща във вълнуващ епос за оная драматична и героична епоха, наситена с любовта и омразата, с тре-

петите и вълненията, с вярата на едно голямо патриотично сърце. Ние се възхищаваме от многобройните образи, скицирани колоритно, с външни и психологически детайли, пластично и внушително. Техният патриотизъм и себеотрицание, душевната им красота, революционният им демократизъм, оптимизъм и стоицизъм ни подсказват за дълбоката същност на българската национална революция.

По съдържание и структура, по идеен патос и вътрешна целеустременост цялото повествование идва да докаже, че в пламъците на Априлското въстание се осъществява демократичната програма, разработена от БРЦК начело с Левски, Каравелов, Ботев. Неслучайно сам мемоаристът ще признае чистосърдечно: „Апостолите после Левски не срещаха големи затруднения в пропагандата. . . , защото тоя знаменит агитатор беше отворил навсякъде път в по-главните градове и села. Нии вървехме из неговите пътеки. . .“

Революционните борби в навечерието на Освобождението послужват не само като основа и стимул да се изяви една толкова самобитна творческа личност, но и да се обогати литературата ни с едно бележито произведение, толкова своеобразно в жанрово и стилово отношение, с неизмерима познавателна, патриотична, възпитателна значимост. В него историографски достоверното и лично преживяното, похватите на мемоариста и на белетриста, публицистичното и художественото, суровата житейска правда и романтичните полети на чувствата и въображението са органически вплетени и споени. Тези именно качества на „Записките“ им осигуряват непреходна познавателна и емоционална сила, определят и голямото им място в националното ни литературно развитие, неизмеримото им обаяние върху читатели и писатели, жадни да се сродят с една неповторимо величава епоха, с една самобитна творческа индивидуалност.

Колко силно и всеобхватно Априлското въстание е разтърсило духовете на своите съвременници, говори и обстоятелството, че не един от малцината оцелели по-образовани негови участници и свидетели ще се опитат в различни жанрови форми да разкажат за отделни моменти и герои, та чрез тях да обосноват значението му в обществено-историческото развитие на българина, в неговото духовно съзряване. Дори и Л. Каравелов — първият председател на БРЦК, преживявайки по това време страшна душевна криза, сломен и от неумолима болест, в предчувствие на близкия край, и той ще подхване едно обстойно описание, останало за съжаление недовършено, с намерение да ни подскаже за атмосферата и състоянието на духовете в навечерието на въстанието.

А ръководителят на Врачанския революционен окръг Ст. Заимов ни остави своите спомени под заглавие „Миналото“, интересни с изнесените богати документални материали. Макар да имат повече историко-документално, отколкото литературно значение, те обогатяват знанието ни за онези събития, толкова повече, че са разказани от непосреден очевидец.

Едни други спомени обаче, също на очевидец, имат безспорно място сред литературата, породена от Априлското въстание. Спомените на К. Величков „В тъмница“. Сам един от жертвите на турските жестокости, някогашният възпитаник на цариградския френски лицей още веднага след Освобождението, в няколко белетристични откъси споделя преживявания, свързани с освободителните борби — разказа „Мъченик“, повестта „Жертви и отмъщения“. Още тук проличава тенденцията да бъдат обрисувани в най-светли краски борците и мъчениците от 1876 г., както и отвратителният образ на турските поробители, на нашите чорбаджии. И тези опити сякаш се явяват като подготовка на „В тъмница“. Тук разказът ни сродява с лично изстраданото и почувствуваното из турските затвори — Пазарджик, Пловдив, Одрин — след потушаване на въстанието. Преплитайки умело документално и белетристично, Величков е съумял да

скицира пластично някои образи на дейци, с които се е срещал и разговарял, наблюдавал ги е непосредно — Волов, Каблешков, Соколски, Бобеков, Петлешков — работили в Панагюрския революционен окръг. Той е познавал някои от тях и преди въстанието, но сега във вонящите турски зандани, измъчени до смърт, те му се открояват с цялата си богата душевност и нравствена сила.

Разказаното за съдбата на Петлешков идва да ни запознае с драматични моменти от борбата на брациговци, изпили до дъно чашата на турските издевателства и зверства. Психологически углъбено Величков ни рисува образите на онези по-образовани дейци, които застанаха начело на борбата, за да извоюват с поведението и саможертвата си най-високия пиедестал в националния пантеон. „Не зная никой да е любил по-страстно България и той искаше да умре от тая любов. За него тя бе едно живо същество. Той можеше да каже, че я вижда, че сеща туптенето на сърцето ѝ, че слуша, като говори на синовете си със задъхания си глас за своите страдания във вековете, за своите надежди в бъдещето“ — пише Величков за своя съученик и другар в борбата Т. Каблешков.

С романтична извисеност е предаден и образът на Петлешков, който посреща смъртта с думите — „по-добре да загине един човек, отколкото да се разсипва цяло село“, за да бъде венчан „мъченическият му образ с ореола на светец“. Този възторжен патриот, изпълнен със светли мечти и романтични видения, с очарователна душевна чистота е даден с голям пиетет от мемоариста, кара ни да благоговеем пред трагичната му участ.

Макар да не може да се мери със „Записките“ на З. Стоянов, книгата на Величков обогатява знанията ни за душевността, за етичния свят на априлци, те ни стават още по-близки. С безспорно умение например са съпоставени Бобеков и Каблешков — толкова различни и толкова близки едновременно. С историческа и психологическа далновидност се обяснява поведението на Бенковски. „Бенковски беше посочен и с качествата, и с недостатъците си да стои начело на едно дело, в което трябваше хората да се увлечат, без да им се допусне да мислят ни с какви средства то се предприема, ни с какви резултати може да се свърши. Беше време не да се разсъждава, а да се действува, не да се увещава, а да се заповяда, не да се моли, а да се заповяда. Тая роля можеше само той да я изпълни.“ Дори и проявеното честолюбие от страна на Бенковски историкът ще оправдае, защото то „е било сила, която е била нужна за успеха на възложената задача“ — пише Величков. Колко много тези съждения се родят с характеристиката, дадена от З. Стоянов на бунтовния Бенковски, ръководителя на въстанието.

С каква топлота и почит Величков се отнася и към онези прости люде, които в борбата се изявиха с редки човешки качества. „В затвора се научих да ценя нашите селяни. Те показаха в страданията си толкова твърдост и доблест, които заслужават най-високо удивление. Видях ги да ги мъчат, видях ги да ги водят на смърт и всякога ме учудваха с мъжеството и резигнацията си, с които изтърпяваха всичко.“ Те синтезират изконни черти на българина, готов да отстоява човешките и националните си права и при най-страшни изпитания.

Изградени предимно върху личната орис на самия мемоарист, спомените-импресии дават широка картина на народните страдания, улучват верни черти от образите на онези, които изгоряха в пламъците на Април, сродяват ни и с Величковата демократична, патриотично-хуманистична личност, запазила рядка възторженост в помисли и дела, обаятелна възрожденска чистота. Във вълнуващия разказ той използва експресията и ретроспекцията, документалния разказ и романтично-лиричните отклонения, дневника и монолога. И по такъв начин на поколенията е завещано вълнуващо четиво за една страна от събитията през паметната 1876 г. Макар и писани по-късно, преживяното някога оживява с емоционална заразителност и жизнена свежест. Авторът сякаш се превъплъщава у другите, пред тяхната трагедия забравя своите страдания. С богатите си нрав-

ствено-психологически характеристики спомените „В тъмница“ се нареждат между безспорните художествени завоевания на националната ни литература, породени от величаво-драматичните априлски събития.

Онова, което създават Вазов, З. Стоянов, К. Величков — непосредни свидетели и участници в събитията от 1876 г., по своята богата жизнена основа и документалност, патриотично-нравствен патос, народностно-философска осмисленост, послужва като опора и стимул на онези по-сетнешни писатели, които са обръщали взор към националноосвободителното движение. Дори и тогава, когато по силата на обективни закономерности литературният процес в края на миналия и началото на нашия век тръгва в по-други насоки, когато по-младите поколения от творческата ни интелигенция започват все по-настойчиво да се вглеждат към европейската модерна литература, за да заживеят с нейните нашумели индивидуалистични естетически теории, когато, от друга страна, социалната проблематика, породена от бързото класово разслоение, се налага с особена сила, дори и тогава мнозина не могат да отминат голямата и неизчерпаема тема на националноосвободителните борби. Те намират художествен резонанс и по-късно, когато новите социално-икономически процеси в града и селото поставят други задачи пред хората на перото.

Не е ли показателен в това отношение Пенчо Славейков? В същите години, когато опоектизира образите на световни творци и мислители, когато иска да изведе на преден план една по-своеобразна философско-нравствена проблематика, по същото това време Славейков се заема с поемата „Кървава песен“, замислена като национален епос за съдбовността на българина.

Искрено развълнуван от величието на Априлската епопея, писателят заживява с идеята да изобрази на широка епична основа героиката, духовната мощ, идейните прозрения на онези, които трябваше да изменят робското битие на нацията ни. И тази идея го държи в плен дълги и дълги години. Над никое друго свое произведение Славейков не е работил с такова увлечение, така упорито и неотстъпно, както над „Кървава песен“. В продължение на близо две десетилетия, до последните дни на страдалчески си духовно интензивен живот, без да може да изпита радостта от окончателното завършване на най-скъпата си поетическа рожба. Чрез нея поетът е искал да изобрази националната ни съдба, но вече в един философско-нравствен план, за да се открие дълбоката същност на българина, изконният му стремеж към свобода, търсещ съкровения смисъл на нещата. Запленен от героиката на освободителните борби, от бунтовния дух на народа, от величието на родния Балкан — символ на непокорството и на волята му за свободен живот, Славейков търси да осмисли от нови страни събитията, оказали се съдбовни за съществуването на народността ни, а чрез тях да прозре и онова, което вещаят бъдни времена. И когато рисува бита на народа, и когато опоектизира неговия безпределен героизъм, и когато извайва образа на легендарния и суров Балкан с пантеистично преклонение, участник в превратностите на националното ни битие, Славейков се стреми на всичко да даде едно по-углъбено философско-психологическо осмисляне.

С каква тържественост и идейно-емоционална властност звучат стиховете, чрез които поетът ни въвежда в историческото Оборище! Каква завладяваща сила лъха от всеки стих!

С навъсено чело, загърнат в плащ мъглив,
възправа се далеч Балкана горделив,
в хайдушкия си блян унесен и забравен,
като че войн стар на стража там поставен
над младо войнство, в безкрайни далнини

разтурено на стан.

Ей пада ведра нощ; вълшебно месец грей
и плах гмеж звезди обсипват свод небесен, —
като че тъжний текст на тая дивна песен
пред моя смаян взор се открие завчас —
и явствени слова зачух тогава аз.

А в пролетната нощ, горите и полята
услушваха се в тях, като в легенда свята.

Тази „свята легенда“ сякаш и днес звучи с всичките тонове на една неизразимо величава симфония и разнася огнените слова на Войводата, който, изправен сред делегатите в Оборище, с внушителността на гордия Балкан като истински пророк разказва за тегла народни, за духовен мрак и юнашки подвизи, вещае светли дни и щастливи бъднини. Пророческите му, изречени с епична широта слова се слушат с благоговение, удрят по най-съкровениите струни, възприемат се като откровение и повеля, извикват спонтанни възгласи за бунт, за разплата.

И гръмна изведнъж, подзет от цял народ,
отвсъде: „С нас е бог! Води ни ти, Войводо!
Напред! Води ни ти на смърт или свобода!“

Ехото на бунтовните възгласи, излезли от глъбините на изтерзаните и възмечтали души, се разнася из долове и букаци, превръща се в неумолим призив към всички потиснати и угнетени.

В поемата националното естествено се прелива в широката река на общочовешкото, и обратно — характерна черта на Славейковата гражданска и творческа индивидуалност. Думите на Младен — „Честита земята с гробове таквиз, що е покрита — на възкресение това са гробове“ — подсказват за историческата перспективност, с която Славейков гледа на националната борба и изобщо на борбата за справедливост и свобода. С някаква прометеевска сила героите в поемата вещаят националното и общочовешкото битие, възприемано и осмисляно във философско-етичен план.

Макар и вътрешно дълбоко развълнуван, поетическото повествование на Славейков е наситено със спокойна, широка епичност, с внушителна монументалност. Стиховете му звучат тържествено. И ритмиката, и структурата им, цялата им интонация ни внушават суровата правда за онова време, за ония хора — оказали се исторически за националната ни съдба.

Съумял да изобрази народен бит и революционен кипеж, природен декор и човешки преживявания в тяхната взаимообусловеност, Славейков е все така далновиден, когато ни сочи и взаимовръзките между Априлското въстание и освободителната Руско-турска война. Затова все със същата героична романтика е опоегизирал и епилога на вековните борби за национална самостоятелност — последния бой на легендарния връх Шипка, влязъл завинаги в историята ни, където българите ведно с братята руси отново смайват света със своята борбеност и чувтовен героизъм. Смъртта на Младен сякаш се превръща в символ на идващата свобода, олицетворена в „белия генерал“, предвождащ руските богатири, вдигнали се на свещен поход да освобождават брата-роб.

Боевете при Шипка и Камен град, описани с много динамика и напрежение, ни внушават и моралната, и физическата сила на въстаналия роб, метежен и непокорен. И трудно вече неговата революционно-борческа енергия ще може да бъде потисната. От огъня на априлци се ражда подвигът на опълченците, опоегизирани с рядка емоционална внушителност от Вазов и Славейков. Така и пътят от Обо-

рище до Шипка намира исторически правдива художествена трактовка, за да се превърне в един от координатите на националната ни творческа мисъл. Разбира се, така смело замислената епическа поема би звучала с далеч по-всеобхватната идейно-естетическа сила, ако авторът ѝ не бе в плен на някои индивидуалистични концепции, които не му позволиха да разбере в пълнота общественно-политическия, социално-философския свят на водачите на българската национална революция, да вникне в нейния дълбоко демократичен характер, да види и движещите ѝ сили. И външно поведение, и философски разсъждения, и формите на изказ, цялата душевност на героите в „Кървава песен“ ни сродява в по-голяма степен с личния индивидуален свят на Славейков, отколкото с реалните им прототипове, така нашироко и углъбено характеризирани в „Записки по българските въстания“, както и в „В тъмница“, които очевидно поетът е познавал отблизо.

Но каквито и недостатъци да съдържа поемата — резултат на противоречиви идейно-естетически разбирания, „Кървава песен“ е несъмнено крупно явление в националната ни литература, плод на едно искрено патриотично въодушевление и замисъл да бъде създаден героичен народен епос в духа на „Пан Тадеуш“ на Адам Мицкевич или на Омировата „Илиада“. Славейков внесе нови тонове, ново звучене в поетическата оркестрация, сътворена от Вазов и Захари Стоянов, за Априлската епопея. „Под игото“, „Записки по българските въстания“, „Кървава песен“ наистина представляват „трите величайши химни“ за тази епопея, които и днес ни покъртват със своите национални и общочовешки, нравствени и естетически богатства, с онова съзвучие от тонове и багри, поетически ритми и емоционален патос, карат ни да благоговеем пред величието на възрожденската епоха.

С оглед замисъла на Славейков и избраната жанрова форма поемата ни рисува главно възвишеното, героичното. Отрицателното, грозното в случая не занимават автора. Опоетизирани са главно националните добродетели. И в това отношение поемата се родее с юнашката и хайдушката песен. В тази национална епопея Славейков е вложил целия си житейски и творчески опит, народностните си тежнения, философски прозрения. Но, от друга страна, тя още един път потвърждава истината, че дори и когато е налице безспорен талант и искрено вдъхновение, и те не са достатъчни, за да могат такива масови демократични движения като Априлското въстание да получат вярна идейно-естетическа трактовка както в тяхната цялост, така и в отделните им страни, моменти, герои, тенденции, щом авторът плаща дан на някои неправилни концепции по такива въпроси като взаимоотношение между народ и водачи, между обективно-историческо и индивидуално-психологическо, между закономерно и случайно и т. н.

Заслужава да се отбележи обстоятелството, че „Кървава песен“ не е първият и единствен опит на Пенчо Славейков да опоектизира възрожденските борби и герои. Още в стихотворението „Поет“ той скицира образа на учителя-поет Бачо Киро, един от ръководителите на Белочерковската въстаническа чета, която през деветте епични дни в Дряновския манастир записа нови героични страници в летописа на българските националноосвободителни борби. Тук стегнатият стих ни внушава с особена сила нравствената извисеност на Бачо Киро, увиснал на бесилото в Търново със същото епично хладнокръвие, с каквото е отбивал неспирните вражески атаки в манастира или високо е възвестявал своето патриотично и човешко верую, изправен пред турския съд. Този обаятелен образ ще привлича мнозина хора на перото и в по-ново време, потърсили вдъхновение във възрожденската героика.

С вдъхновение и национална гордост Славейков пише и одата „Сто двадесет души“, внушена от подвига на легендарната Ботева чета. Несъмнено поетът е създавал тези стихове, тласкан от една вътрешна потребност. За него те са играли ролята на катарзис в народностно-патриотичните му и хуманитарни пориви. Макар мнозина да са били изкушавани от мисълта художествено да пресъздадат

подвига на Ботев, тръгнал с четата си от Румъния, за да се влее в похода на априлци, и по такъв начин осъществява заветната си мечта, Славейков е от малцината, които са се домогнали до известни сполуки. Трудно е било наистина да се извае този титан на революцията, чието поетическо и публицистично творчество представлява най-висш синтез на националната, политическа, философска, културно-историческа мисъл. Та нали в самия разгар на борбата той именно ще възвести: „Захваща се вече драмата на Балканския полуостров! . . . Българският бунт е влязъл вече в своите права и борбата се е захванала със сичката своя отчаяност. . . Тука е гласният, отчаяният и мъжественият седеммилионен български народ, който в продължение на цели пет столетия е носил на плещите си най-безчеловечното робство в Европа и който днес въстава и иска от света едно от тия две неща: или свобода, или смърт! Тука е неумолимата логика на историята, на която сентенцията е унищожение на старото, на гнилото и на несъвременното, и живот на новото, на здравото и на човешкото.“ Несъмнено сред поетичните творби, посветени на Ботев през миналия век, до Вазовите стихове се нарежда и Славейковата ода.

Както вече бе отбелязано, художествената интерпретация на национално-революционната тематика естествено се слива с темата за освободителната Руско-турска война. И това е не само при Вазов и Пенчо Славейков. В литературното ни развитие от Освобождението насам подобни явления се срещат не един път. И това е напълно закономерно, защото войната именно осъществи, макар и не в пълнота, мечтата на априлци. Та нали самият ръководител на Априлското въстание Бенковски в трагичния час, когато, изправен пред страшната картина на обхванатата от пламъци Тракия, виждайки неизбежното, ще заяви: „Моята цел е постигната вече! В сърцето на тиранина аз отворих такава люта рана, която никога няма да заздравее; а на Русия — нека тя заповяда.“ И тя, Русия, наистина дойде! Така вековната вяра в освободителната мисия на Русия, възпята отколе и в народната песен, сега се превръща в реалност, донася очакваните плодове. И очевидно неслучайно Пенчо Славейков събира оцелелите герои от въстанието на връх Шипка, за да участвуват в последните решаващи боеве и покажат още един път пред света високите борчески и морални качества на българина.

Тази обусловеност на отделните етапи на борбата за национално освобождение намира израз у писатели от различни поколения: Петко Славейков, Л. Каравелов, Н. Козлев, К. Величков, К. Христов, Ан. Страшимиров, Т. Г. Влайков и др. А и по време на антифашистката борба мнозина не един път сочат връзките ѝ с националноосвободителното движение и с освободителната роля на Русия. Така например в стихотворението „Трети март“, посветено на деня на Освобождението, Хр. Радевски ни връща към делото на възрожденците. А в стихотворението си „Към руския народ“ Л. Стоянов ни кара да видим оная дълбока връзка, която съществува между подвига на русите при Плевен и Шипка с победите на Съветската армия, донесла за втори път освобождението на българския народ. За българо-руската дружба, преминала сега в българо-съветска, ни разказват и Г. Караславов, и Ан. Каралийчев, и Дора Габе, и Иван Мирчев и толкова други представители на художественото слово, принадлежащи към различни поколения.

Разбира се, същността на възрожденската епоха и на освобождението ни от турско робство можеше да бъде вярно претворена само от хора с демократически разбирания за историческите процеси. Затова и опитите на хора като Вл. Полянов, Сл. Красински, Ф. Попова и други да пресъздадат Априлската епопея от буржоазни идейно-естетически позиции, с оглед на домогванията на онези, които потъпкваха най-безсрамно заветите на възрожденците, се оказаха несъстоятелни, неубедителни в художествено отношение и днес представляват само историко-литературни факти, неспособни да ни дадат нито вярно знание, нито да раз-

вълнуват и ни накарат да почувствуваме революционния патос на времето. Тези техни опити се оказаха все така безплодни, както безплодни се оказаха и усилията на буржоазните политици да присвоят великото наследство на априлци, фалшифицирайки същността на техните идеали.

Революционно-романтичните и реалистични традиции, утвърдени от писателите, съвременници на Априлското въстание, преживели възторга и покрусата на националноосвободителните борби, опиянението на Освобождението, както и разочарованието от буржоазните управници, заграбили властта, биват подети по-късно от представителите на демократическата и социалистическата литература. Кога по-трайно, кога мимоходом те се докосват до историческите факти, вдъхновяват се от революционния патос на ония години, възпяват свободолюбието на народа, ненавистта му към всяка тирания — национална и социална. Хр. Смирненски, Н. Хрелков, Л. Стоянов, Хр. Радевски, Н. Вапцаров, Н. Фурнаджиев, Мл. Исаев, Ан. Тодоров, Кр. Пенев, Н. Ланков, В. Ханчев, Ат. Смирнов. Денчо Марчевски и мнозина други, работили било по време на буржоазното господство и антифашистката борба, било в условията на социалистическа България, подхващат тая тематика, най-често за да разкрият връзката между минало и настояще, да сродят съвременните поколения с ония дълбоки изменения, обусловени от отделните етапи на националноосвободителното движение, в социално-битовия, политическия, нравствено-философския свят на хората — участници или свидетели на епичните борби, както и у онези, които по-късно са се вдъхновявали от техните идеи, възприемали са ги в житейската си практика и в духовните си стремежи.

Разбира се, колкото се е увеличавала дистанцията от ония години, толкова са растели и трудностите на всеобхватното и пълнокръвно пресъздаване на разнообразната проблематика, свързана с Априлското въстание и изобщо с националноосвободителните борби. Макар мнозина да са я подхващали, не са много онези, които са успявали да се домогнат до по-значителни резултати. Очевидно никак не е било лесно да се обхване оная динамична епоха, да се осъзнаят и адекватно поетически претворят революционизиращите процеси, формирали личността на възрожденеца — носител на най-прогресивното и в национален, и в общочовешки план. От друга страна, и у него са се кръстосвали не едно противоречие, сложни душевни движения, битови черти и предразсъдъци, неповторимо индивидуални тежнения. Той е носил в себе си своеобразно преплетени великото и обикновеното, прогресивното и консервативното, трагичното и смешното, борческото и примиренческото. Динамиката на събитията, интензивността на процесите, стимулирани от вътрешни и външни фактори, са водили до бързи, понякога неподозирани промени в съзнанието, в психиката, в поведението на тогавашния българин. Крушението на принципите, върху които се е крепяла феодалната Османска империя, проникването и възприемането на новите демократични идеи, на нови възрения за народностно и общочовешко, за етично и безнравствено, за обществено значимо и духовно извисено, относно пътищата и формите за извоюване на национална самостоятелност и т. н., всичко това усложнява извънредно много задачата на онези творци, които са посягали към възрожденската епоха. Пък и завоюването по-рано от такива големи дарования като Ив. Вазов, З. Стоянов, Пенчо Славейков е поставяло високи критерии, големи идейно-естетически мащаби — респектиращи и задължаващи. А и новата епоха, цялостното ни обществено и културно развитие налагали да се пристъпва към някогашните исторически събития и личности, към оценката на социалната и духовната структура на тогавашното общество, към всичко, което е било свързано с националната ни съдба от по-други, съвременни позиции, от висотата на съвременното хуманитарно знание и методологически завоевания. Сега вече се е изисквало не само в обществено-исторически, но и в

идейно-художественен план да се изследват феномените, и то в тяхната взаимобусловеност. Налагало се е по-углъбено и философски обосновано да се видят връзките между минало и настояще, как национално-революционните борби са прераснали по-късно в пролетарско-революционни. В тая връзка и опитът, придобит от националната ни литература при художествената трактовка на по-сетнешните социални и идейни сблъсъци, на Владайския бунт от 1918 г., на Септемврийското въстание от 1923 г., на антифашистката борба, на които бяха посветени толкова много произведения, обогатили знанието ни за българската народопсихология, поставят все нови и по-високи изисквания към хората на перото.

Очевидно тук няма възможност да се спираме на всички писатели, на десетките и десетки творби—в стихове и проза, —едни пресъздали сравнително по-вярно съдържанието, осмислили естетически значимостта на събитията, свързани със съзряването и извършването на националната революция, други свидетелстващи само за добрите намерения на авторите им, трети — докоснали се само частично до толкова благодатната проблематика. Излизали през различно време, от перото на хора с различно дарование, с нееднаква обществено-мирогледна и методологическа подготовка, тези творби в нееднаква степен успяват да ни поднесат ново знание, да извикат нови емоции, да ни тласнат към нови размисли относно хората на оная епоха. Едно от малкото щастливи изключения в тая насока от последните години представлява несъмнено неголямата по обем повест на Генчо Стоев „Цената на златото“ (1965). Тази повест представлява наистина значително постижение не само за литературата с възрожденска тематика, но тя заема определено място в съвременния литературен процес.

Без да подценяваме и някои други постижения в тая област, „Цената на златото“ задържа вниманието ни не само като високохудожествен разказ за перушенските въстаници, но и като своеобразна трактовка на някои народностно-психологически, нравствено-етични проблеми, открити се в трагичните дни на бунтовния април. Генчо Стоев е преодолял традиционната форма при изобразяване на събитията от 1876 г. Към тях той пристъпва от по-други аспекти: поискал е да разкрие дълбоките мисловни и духовно-емоционални процеси, извършващи се с главоломна интензивност у българина още в огъня на кървавата драма. Ако великият национален идеал извиси толкова много герои, поели на плещите си историческата мисия да извършат националната революция, то самото изпитание по време на нейния погром довежда до такива неотразими сътресения, които извеждат довчерашните обикновени люде до необикновеното в помисли и изживявания, в прозрения. Предсмъртните думи на перушенския даскал Петър Бонев: „В тази нощ и България щяла да възкръсне“ — придобиват дълбок символичен смисъл. Възкръсва народностното съзнание у толкова много българи, поставя се на преоценка дотогавашното, за да се дойде до нови идейни, нравствени прозрения.

Потисници и потиснати са съпоставени върху основата на една по-цялостна психологическа трактовка. С вярна ръка авторът прави дълбоки дисекции, тънки анализи, които ни дават възможност да видим от по-други страни двата непримирими свята. За разлика от други произведения тук представителите на тези два свята са разкрити и в народностната им същност, и в моралните им възрения, в мисловност и психика, в житейската им орис. Петър Бонев — даскала, простичкият чизмар Кочо, Спас Гинев, Павел Хадживранев, Хаджи Враньо, баба Гюра, Исмаил ага и Тъмръшлията! Авторът надзърнал в сложния лабиринт на тяхната душевност, за да ни открие релефно съкровено човешкото и нравствено величавото, животински-хищното и фанатично-верското. Борбата и страданията извеждат едни на недостижим пиедестал, накарат други да подхвърлят на драматична преоценка цялото си битие и поведение, съкровениите си тежнениа, трети — да се разгорят цялостно и безцеремонно, за да се видят страшните опустошения, извършени у човека от един обществен строй, основан на робството и експлоатацията, на фанатизма и духовното скудоумие.

Повествованието е изградено с лаконични изразни средства, с вътрешни монолози и ретроспекции, чрез недоизказани реплики и драматични изповеди, с богат подтекст. Сполучливо са избягнати дългите описания, обстояйните характеристики, публицистичните похвати. Някога Вазов в патетични стихове разкри страшната трагедия, разиграла се в каменната църква на бунтовна Перушица, сега Генчо Стоев с други изразни средства и художествени похвати ни показва тази трагедия, но вече като акцентува върху нравствено-психологическия свят на перушеници, които и с готовността да приемат смъртта от ръката на близък нежелателно да станат гавра на турските разбеснели се орди и бъдат пак съсечени от ятагана им, с безпримерна саможертва пробудиха световната обществена съвест. Повестта „Цената на златото“ е свидетелство за нов подход към сложната и многообразна проблематика на Априлското въстание. Тя ни подсказва още един път за неизчерпаемите гражданско-патриотични, народностно-психологически, нравствено-философски богатства на априлските събития, които могат да бъдат разкрити с различни жанрови и стилкови форми и средства.

Колкото и разнообразен и противоречив да е историко-литературният процес от Освобождението насам, колкото и новото обществено-политическо и културно развитие да е налагало съответна проблематика, възрожденските националноосвободителни борби никога не са преставали да вълнуват българските писатели, както и изобщо хората на творческата мисъл. Мнозина са се обръщали към тия събития и тогава, когато са били терзани от проблеми на своята съвременност. Връщането към оная епоха винаги е било обусловено от граждански и патриотични вълнения и размисли, от социално-революционни пориви, от нравствено-хуманистични търсения. И колкото са живеели по-непосредно с потребностите на своето време, толкова по-вярно са успявали да опоетизират събития и личности от епохата на националното възраждане. Оттук и особеното звучене на много от тези творби. Често в тях романтичното и реалистичното се преливат, исторически достоверното, жизнено правдивото и полетите на въображението, откритото от творческата инвенция се сливат в особена сплав.

Днес трудно може да си представим националното ни литературно развитие без мощното присъствие на възрожденската тематика, без онзи идеен патос, който струи от революционно-освободителните борби — непресекащ извор на вдъхновение. Тая именно литература е пробуждала у нас и първите патриотични вълнения. С нея са били закърмени поколения и поколения с любов към родното, с преклонение пред героичното. Тя ни е изпълвала с гордост, че сме българи. Априлци издигнаха онзи висок връх в българската история, в националното ни битие, от който днес можем да обозрем минало, настояще и бъдеще на народа. Сиянието, което той излъчва, осветлява и нашата социалистическа съвременност.

Да се претвори историята в поезия това означава някогашното никога да не потъне в забрава. Исторически значимото, претворено в естетически ценности, се възприема като жива, непосредна реалност, вълнува и обайва, раздвижва цялата душевност на човека. Голямото изкуство вдъхва „вечност“ на конкретно-историческото, на индивидуално-психологическото, прави ги съзвучни с новите обективни потребности, придава им заразяваща и мобилизираща идейна и емоционална сила, утвърждава непреходното им значение.

И ако днес подвигът на априлци, на възрожденските борци изобщо, се е извисил като символ, въплътен съкровени национални и общочовешки тежнени и идеали, излъчващ идейно и етично обаяние, вълнуващ и тласкащ към служене на възвишени народностни, социални, културни принципи, безспорни са заслугите и на ония хора на перото, които художествено претвориха събития и дела, образи и стремежи, потвърдили жизнеспособността на народа ни, готов на велика саможертва в името на изконните си права. Различните страни, аспекти, моменти, пластове на изобразеното ни сродяват с племенната и духовна същност на българина, с неговата психология и отношение към житейските и духовните проблеми

на времето. Лиричната или епична прослава, белетристичните или драматургичните трактовки и обобщения представляват сигурни форми и пътища, извеждащи към вечната жизненост на хората, дали съдържание и смисъл на цели епохи, станали изразители на временното и вечно човешкото.

Литературата, посветена или породена от националноосвободителните борби, представлява несъмнено ново явление в хилядолетното ни духовно, естетическо развитие. Тя е изпълнена с народностни и морални стойности, разкрива много от истинските ценности на човешкия живот. Вдъхновена от велики идеали, изживяна с разума и сърцето, тя се превърна в знаме и на грядущите поколения в борбата им за правда и прогрес, в огъня, който излъчва, изгоряха възторжени люде на бунта и революцията. Подвизите на въстаналия народ тя превърна във вдъхновена епично-драматична епопея, смъртта на героите — в безсмъртие. Образите им засияха като неугасваща звезда на национални и общочовешки хоризонт. Тази литература с най-връхните си постижения е подхранена от великото философско-нравствено прозрение, което безсмъртният Ботев изрече, когато съзряването на националната революция вървеше с бързи крачки — прозрение, превърнало се в знаме и върховно удовлетворение за всички борци „за правда и за свобода“.

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира, него жалеят
земя и небо, звяр и природа
и певци песни за него пеят!

Създадените в продължение на столетие художествени творби в стихове и проза наистина обезсмъртиха героите, погинали в епичните борби за народна свобода, превърнаха подвига им в легенда, имената им в символ, чиято слава се носи и ще се носи „от урва на урва и от век на век“, за да напомня на поколенията величието на народностния ни борчески и творчески дух, на историческото ни битие. Затова тези творби бяха така скъпи и за участниците в една друга епична борба — антифашистката, за дейците на пролетарската революция. Те бяха четени с възторг и преклонение в затворническите килии, в партизанските землянки, бяха рецитирани в празничните часове, изпълвайки слушателите с борчески сили, с ненавист към врага, с любов към възвишеното, към свободата.

Българската национална революция отхрани велики личности на мисълта и делото, на словото и сабята. Те подготвиха паметния колективен подвиг през април 1876 г., когато изригна с невиджана сила потисканата от векове народностна енергия. Затова идейното, нравственото величие на априлци, тяхното безмерно родолюбие, хуманизъм и демократизъм, чистотата им в помисли и дела са вдъхновявали и ще вдъхновяват не едно художествено дарование. Проявените добродетели в оная епоха винаги ще пленяват хората, устремени към по-високи идеали. Оттук и неумолимата повеля пред съвременните писатели — да обръщат почесто и по-трайно взор към Априлската революция, когато народът ни наистина само за няколко дена пораста с няколко века, за да изваят образи и картини, разкриващи най-пълно и от съвременни идейно-естетически позиции величието на нашия народ във вековния му устрем за национална самостоятелност, за социална правда и културно възмогане. Създаденото от съвременниците на тия, изпълнени с такава богата и непреходна проблематика събития, задължава да бъдат завоювани нови художествени висоти, способни да ни сродят пълно и невъзвратно с една от най-величавите и героични епохи на националното ни развитие. Извела не едно дарование по пътя на истинската народностна литература, проблематиката на националнореволюционните борби, на Априлската епопея крие неизчерпаеми възможности за изява на различни творчески индивидуалности, за появата на нови идейно-художествени обобщения с непреходно значение за опознаване на националното и общочовешкото, на конкретно-историческото и вечното.

АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Емил Георгиев

Като едно от най-големите събития в живота на нашия народ, Априлското въстание изпълни с величието и трагизма си много страници на художествената ни литература. Тъй като то бе титаничен сблъсък на свободолюбието и правдолюбието с гнета и безправието, който не само разчистваше пътя към свободата и правата на нашия народ, но включваше звена във веригата на освободителните усилия на европейските народи изобщо, то навлезе с картините и образите си и в не една чужда литература, особено в славянските литератури. ХІХ в. бе време на „славянско“ въодушевление, на славянска „взаимност“, на вяра — както писа нашият Христо Ботев, — че заедно с другите славяни славянските народи има какво да кажат на света, какво да внесат в човешината, и Априлското въстание накара голям брой писатели от братските славянски страни да се заловят за перото и да разкажат със стих и проза онова, което узнаха за нашия народ, което бяха преживели по време на неговата борба, което ги развълнува дълбоко и с което поискаха да развълнуват своите народи и своята съвременност.

Въстанието извика дълбоко вълнение най-напред сред руската общественост, която от десетилетия вече живееше със съдбата на по-малкия славянски брат. Дълга редица руски общественици, учени и писатели бяха посветили труд и талант на светлото минало и нерадостното настояще на народа ни и бяха пробудили интерес към него сред най-широките слоеве. Естествено беше Априлското въстание да прикове погледите и да накара сърцата лудо да забият от възторг или болно да се свият от мъка и тревога. Вълнението на руската общественост пред величавия подвиг на въстаналия народ и нечуваните зверства на поробителите е въплътено с най-голяма сила и яркост в публицистични и белетристични страници и в стихове, написани от съвременните писатели Ив. С. Тургенев, Ф. М. Достоевски и Я. П. Полонски.

Кървавата вакханалия, в каквата се превръща Априлското въстание, не можеше да отmine без литературен отклик автора на „В навечерието“ *Иван Сергеевич Тургенев* (1818—1883). Наистина Тургенев не споделя руската политика в близкия Югоизток, нито разгарящото се въодушевление за един освободителен поход на Юг. Рискът на една война за него не е оправдан и разумен, той мисли, че Русия трябва да решава в момента по-други, свои задачи.¹ Приобщил обаче десетилетие и половина по-рано руското общество към представителите на българското освободително движение чрез образа на Инсаров, той се включва със

¹ Срв. Б. Пенев, *Отношението на Полонски и Тургенев към българското робство и освобождение.* — В: Сб. в чест на проф. Л. Милетич по случай 25-годишната му книжовна дейност. С., 1912. с. 339 и сл.

своя литературна изява в числото на онези благородни мислители и поети, които пожелаха да кажат истината, да вземат присърце каузата на българския народ, да обвинят палачите и техните вдъхновители и защитници. Тургенев написва стихотворението „Крокет във Виндзор“. Макар и сам, авторът да не го смята за голямо литературно завоевание, то представя къс ярка политическа поезия, която поставя на подсъдимата скамейка най-високопоставените и отговорни фактори на голямата европейска и световна политика.

Стихотворението носи дата на написването 20 юли 1876 г. Непубликувано по-цензурни причини, то се разпространява в преписи и става широко известно. По един препис бива публикувано (на руски език) в българския вестник „Стара планина“ още в годината, когато е било написано.¹

Известно е, че английското правителство, макар на думи да се обявява за невмешателство, на дело подпомага Турция. Ето защо официална Англия получава тежкото и справедливо обвинение, че не е чужда на жестоко пролятата в България кръв, още повече, че се опитва да защити османските варвари. Тургенев дава в стихотворението си поетически израз на това обвинение.

Пред читателите е изведен образът на английската кралица. Кралицата присъствува на станалата неотдавна модна игра на крокет — игра с топки. Изведнъж топките ѝ се струват отсечени глави. Безумен страх засеня погледа ѝ. Тя вика своя доктор и той ѝ обяснява причината: разстроена е от прочита на вестниците, които съобщават за събитията в България. Кралицата се прибира в двореца си, но и там не намира спокойствие: вижда заляна с кръв своята дреха. В ужас зове британските реки да отмият кръвта. Но те не могат да сторят това.

Тургенев е очертал кратко, но ярко кървавата вакханалия на потушеното въстание. Картината, в която се рисува видението на отсечените глави, е картина на истински ужас. Главите се търкалят — стотици, опръскани с черна кръв, глави на жени, девиси и деца. На лицата следи от изтезания, от зверски обиди, от предсмъртни страдания. За да развълнува по-дълбоко, руският писател отделя една глава — детска, търкаля я прелестната принцеса, която също участва в играта, към нозете на кралицата. Главата е с пухкави къдри и с устни, които шепнат укори.

Тургенев създава силна картина на ужаса в България, но той не се задоволява с нея. Произведението му е адресирано пряко към колонизаторите, подаващи меч в ръката на палачите. В центъра е картината на пробуждащата се съвест на палачите на народите.

Политическата поезия си има свой предмет, свой маниер и своя атмосфера. Здравно е свързана с даден исторически момент, с дадено историческо събитие. Нейните образи и изрази са публицистични. Обича алюзии и хиперболи. Авторът има ясна цел, към която върви стремително.

Всичко това наблюдаваме в разглежданото стихотворение. Оттук и неговата популярност. За нея писателят сам говори (в писмо до брат си Николай): цензурата не позволила неговото отпечатване, „което не попречи тези стихове да облетят цяла Русия, да бъдат четени на вечери у престолонаследника и да бъдат преведени на немски, френски, английски език“². За политическата поезия от съществено значение са популярността и въздействието.

Априлското въстание създава истински „български въпрос“. В обсъждането на „българския въпрос“ взема участие и великият писател и дълбок мислител *Фьодор Михайлович Достоевски* (1821—1881).

¹ Крокет в Виндзоре. — Стара планина, год. I, бр. 26, 6 ноем. 1876.

² И. С. Тургенев. Собр. соч. Т. X. М., 1956. с. 603.

Събитията в България извикват размисли и изказвания от страна на Достоевски най-вече в „Дневник на писателя“ (от април 1876 г. до юли-август 1877 г.).¹ Както е известно, „Дневник на писателя“ се изгражда отчасти с публицистичен, отчасти с литературно-художествен материал. Сам Достоевски определя неговия характер с думите: „Аз пиша своя „Дневник“, т. е. записвам своите впечатления по повод на всичко, което най-вече ме поразява в текущите събития“ („Дневник“, 1877 г.).

Като жива съвест на човечеството Достоевски реагира на епизоди от кървата Априлска борба и на отношението на съвременна Европа към нея. Отбелязвайки, че в България хората са изстребвани „по цели околии“, той очертава образа на бабичка българка, на която палачите избили мъжа, децата и внуците. От преживения ужас тя полудяла и когато почвали да я разпитват как се е случило всичко, тя не говорела с обикновени думи, а веднага прилепвала дясната ръка към бузата си и почвала да пее и с песен разказвала в импровизирани стихове как е имала дом и семейство, как е имала мъж, деца — шест, а децата ѝ, старите, също така имали дечица, нейните мънички внуци. И дошли мъчителите ѝ и изгорили стареца ѝ до стената, изклали децата ѝ соколи, изнасилили малката девойка, отвели със себе си другата, хубавицата, на малките разпрали коремчетата с ятагани, а след това запалили къщата и хвърлили всичко в лютия пламък. Тя гледала всичко това и чувала виковете на дечицата.

В статия, посветена на английския държавник Биконсфилд, се появяват мъченическите образи на двама български свещеници. Башибозуците ги разпънали на кръстове. Достоевски извежда българската трагедия, за да съпостави две контрастни картини: пируващия на трапезата на живота Биконсфилд и разпънатите на кръст свещеници.

Оправдаващият зверствата на турците английски държавник е представен като паяк-кървопиец. „Паяк, паяк *piccola bestia*, действително ужасно подобен, действително малка мъхната *bestia*.“

Съществена проблема за руската интелигенция през епохата е отношението на Русия към славянството и Европа и отношението на западните велики сили към Русия. Тая проблема включва българския въпрос, чието решение се вижда в ръцете на Русия.

Достоевски отделя широко място на тая проблема в „Дневника“. Той дефинира „славянизма“, т. е. единението на всички славяни с руския народ, търси „народното“ схващане за него, изяснява от своя гледна точка свързаните с него политически проблеми и преди всичко „Източния въпрос“. Във връзка с руския „славянизъм“ се атакува отношението на западните европейски сили към Русия. Врагове на Русия, те са врагове и на славянските народи, които търсят помощта ѝ, и са приятели на поробващата ги Османска империя. Така България е поставена между Русия и „Европа“.

Достоевски ясно вижда, че западните велики сили поддържат робството на нашия народ, и обявява, че само руският народ е способен на велико освободително — и то безкористно — дело. „Нека в Англия — говори той — първият министър да извратява истината пред парламента от политически съображения и му съобщава официално, че изстреблението на 60 хиляди българи е станало не от турците, не от башибозуците, а от славянските емигранти, нека целият парламент поради политически съображения да му вярва и безмълвно да одобрява лъжите му: в Русия нищо подобно не може да има...“ Ако стане нужда, Русия може да тръгне на явна жертва — внушава Достоевски. — Освобождението на поробените народи е задача на руския народ. Русия трябва

¹ Срв. българско издание Ф. М. Достоевски. Дневник на писателя. С., б. г., превод на Цв. Минков.

да обедини около себе си славяните — мисли Достоевски. — Но това не значи заграбване и насилие, то ще стане само заради всеслужене на човечеството.

Извънредно интересни са разсъжденията на руския писател за войната, в която вижда спасението на българския народ. Самите заглавия на статиите от „Дневника“ говорят за посоката на неговата мисъл, на неговите внушения към съотечественици и съвременници: „Невинаги войната е бич, понякога е и спасение“, „Спасява ли пролятата кръв“. С възгледа си за войната-спасение влиза в полемика с другия най-крупен писател на епохата — Лев Толстой. Тая полемика се наблюдава в очерките: „Моят разговор с един московски познат“, „Сътресението на Левин. Има ли разстоянието влияние върху човеколюбието“ („Дневник на писателя“, юли-август 1877 г.).

Жестокостите, извършени в България, намират отражение и в най-крупното произведение на Достоевски — „Братя Карамазови“. В главата „Бунт“ Иван излага тезата си за „свръхзверската жестокост на човека“ чрез картините и образите на Априлското въстание. Най-напред той рисува една обща картина на извършваните в България злодейства: „Неотдавна един българин в Москва ми разправяше как турците и черкезите там у тях, в България, повсеместно злодействуват, опасявайки се от всеобщо въстание на славяните — тоест палят, колят, изнасилват жени и деца, заковават с гвоздеи арестантите за ушите о стобора и ги оставят тъй до сутринта, а на сутринта ги обесват — и прочее, невъзможно е да си представиш всичко.“ По-нататък Иван използва проявената жестокост в България, за да покаже, че човекът е по-страшен „звяр“ от зверовете. „Наистина говорят понякога за „зверската“ жестокост на човека — продължава героят на Достоевски, — но това е страшно несправедливо и обидно за зверовете: зверът никога не може да бъде тъй жесток като човека, тъй артистично, тъй художествено жесток. Тигърът просто гризе, разкъсва и умее да прави само това. Нему и през ум не би му минало да заковава хората за ушите с гвоздеи, дори и да може да направи това.“

Както Тургенев търси да развълнува до крайност читателя с извеждането на детската главичка в „Крокет във Виндзор“, така и Достоевски създава най-ужасните сцени, като показва жестокости, проявени към деца. Турците изваждали деца из утробата на майката с кинжал, подхвърляли кърмачетата нагоре и ги подхващали с щикове. Това те вършели пред очите на майките, именно пред очите на майките — подчертава писателят: в това била най-голямата сладост за тях.

По-подробно руският писател рисува следната „картинка“. На турците хрумнала „весела дяволия“. Те вземат от ръцете на разтреперана майка кърмаче. Започват да го гаят, смеят се, за да го развеселят, и сполучват, кърмачето се разсмяло. Тогава турчинът насочва към него пистолета, няколко сантиметра далеч от лицето му. Детето се смее радостно, протяга ръчичките си, за да хване пистолета, и изведнъж „артистът“ дръпва спусъка право в лицето му и му раздробява главичката. . . „Художествено, нали?“ — пита Иван. И добавя с хумора на човек, върху чиято шия е праметнато въжето: „Разгеле, казват, че турците обичали сладкото.“

Макар кратки и малко случайно въведени, „картинките“ на Достоевски, представящи българската трагедия, са едни от най-покъртителните в цялата литература. Те са видения, появяващи се в светлината на мълния, която поражда. Включени са в контекст, който осъжда безпощадно, безапелационно. Ето защо и застъпничеството на тоя писател за българите е най-ефективно.

Подвигът на априлци и трагедията на въстаналия народ получиха най-широки измерения в творчеството на поета *Яков Петрович Полонски* (1819—1898). Тоя поет днес не е твърде популярен и може би трябва да се обясни неговият интерес към нашия народ. При това той е представян неведнъж като поет на

„чистото изкуство“ и за да се обясни неговият интерес към българския народ и неговата борба, трябва да се ликвидира тоя мит. Познал нуждата на живота, често обиждан, с отзивчиво сърце, Полонски не е можел да живее само с красота, лишена от социално-етично ядро. „Симпатична и благородна личност“, както го назовава Некрасов, той внася в поезията топлота за страдащия човек, търси да отправи към него ласката на любовта, стреми се да решава и общественонравствени, и общественно-политически въпроси. Неправдата го вълнува дълбоко, несправедливостта го гнети, той проповядва братство, чувствува нужда да разкрие злото, за да смуги съвременната общественост. Нищетата и робството са широко застъпена тема в творчеството му, при разработката на която се сочи изход от тях. Посланието на писателя според него не е да възпява като безгрижна „птичка божия“ красотата. Писателят е жива съвест, не може да стои безучастен пред неправдата, пред народната беда, не може да не бъде поразен при „поражението на свободата“:

Писатель. . .
Не может быть не возмущен,
Когда возмущена стихия.
Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражен,
Когда поражена свобода.

Поезията се ражда от вярата в закона на любовта, доброто и истината:

Пока ты веришь в непреложный
Закон любви, добра и истины святой, —
Поэзия еще с тобою, милый мой.

В някои стихотворения Полонски се доближава до Некрасов. С некрасовско вдъхновение например написва стихотворението „На поета-гражданин“. Тук говори:

С любов към правдата ти нас води!

Борческите тонове у поета наистина не са много, но и не отсъствуват. Чувствуваме ги например в стихотворението „Блажен озлобеният поет“. Известно е стихотворението „Затворница“, в което е изразена симпатия към девойката-революционерка Засулич. Полонски обаче се стреми главно чрез любовта към правдата да промени света, да го направи по-хубав.

Добролюбов се изказва така за таланта на Полонски: „Ако в таланта на г. Полонски имаше по-малко мекост и някаква срамливост, то той при своето печално настроение би могъл да извлече из своя мир страшни звуци на негодувание и проклятие. Но да проклина той не умее и своето недоволство изразява в тиха задушевна жалба.“ Мисля, че Полонски си е взел бележка от тая характеристика и когато пише своя цикъл стихотворни произведения на българска тема, се е опитал да преодолее посочената слабост на своя талант.

Поробеният български народ, към който Полонски се обръща сравнително по-късно — през 70-те години на века, привлича вниманието на благородния поет не само с това, че е едноплеменен с руския, но и с това, че се намира под едно варварско иго и че се стреми към свободата. Към него Полонски пристъпва с оная голяма любов, която посочихме като характерна за неговото творчество. Типичен представител на своя народ, поетът носи в душата си идеята, че Русия не би била велика, ако ней би била чужда тая любов. Нека припомним стиховете му:

Русь не была бы никогда
Такой великою Россией,
Когда б она была чужда
Любви, завещанной Мессией.

Любовта е голяма и стиховете на поета, посветени на българите, не са малко. Те обхващат робската участ на българския народ, възпяват героизма и трагизма му по време на Априлското въстание, а подир разгрома на въстанието тревожат с призраците на робството и варварството и търсят състраданието, хуманизма и свободата у правдивите и свободолюбиви хора в света.¹

Заживявайки с мисълта за българите и България, Я. П. Полонски сблъсква най-напред тяхното робско настояще със свободното им и славно минало, за да запали с получената искра светлина в тъмния исторически ход. Голямото стихотворение „Симеон, цар български“² изправя пред съда на историята най-великия български цар, за да го обвини за робската участ на българите, на славянския Югоизток. Извършена е фатална грешка: българите под предводителството на Симеон не са използвали своята непреодолима сила, за да завземат „трона на Изтока“, т. е. Цариград, и да изидат незиблема стена срещу завоевателите, също и срещу османските завоеватели. Византия не е била в състояние да прегради пътя им; Симеон е трябвало да изгради върху нейните развалини мощна славянска държава. По-нататък Полонски рисува робството на българския народ и продължителната му борба срещу вековните угнетители. Те се включват като материал при изграждането на едно от най-големите произведения на поета — на поемата „Келиот“. Поемата не възниква изведнъж. Първата ѝ част се появява в 1874 г. като самостоятелно произведение с наслова, който по-късно получава цялата поема, т. е. с наслова „Келиот“³. Революционните събития малко по-късно, предстоящият пожар на Руско-турската война и самата война вдъхновяват поета за едно продължение на тая поема, което получава наслова „Старата борба“.⁴ Тепърва в Събраните стихотворения на поета от 1896 г. двете поеми се появяват като едно цяло произведение, с един наслов, в две части и с кратък епилог.⁵

Полонски е създал произведение с широк замисъл: да нарисува трагизма, в който живеят поробените в Османската империя християни — славяни и гърци; да даде картина на героичната им борба срещу поробителите; да покаже тая борба като част от общата борба на руси, южни славяни и гърци срещу варварската империя, империята на поробителите. Обширността на произведението съответствува на богатството на сюжета. Но авторът не води своя герой — Кирил — по пожарищата на Априлската епопея, а го представя като отбрулен лист, носен от вихъра на българската и балканската трагедия и от големите исторически събития на Балканите изобщо, които се отразяват в отделната човешка съдба като небето в капката роса. Към Априлското въстание поетът се обръща в немалък брой по-малки произведения. Какви моменти е уловил от нашата велика епопея?

¹ Срв. за българската тема у Полонски предшествуващите работи: Б. Пенев. Отношението на Полонски и Тургенев към българското робство и освобождение. Сборник в чест на проф. Л. Милетич по случай 25-годишната му книжовна дейност (1886—1911). С., 1912. с. 324 и сл.; Български страдания и борби за свобода в славянската поезия. — Год. Соф. унив., Ист.-фил. фак., кн. XXXI, 12, с. 10 и сл.

² Симеон, цар болгарский. Полное собрание стихотворений Я. П. Полонского в пяти томах. Т. II. СПб., 1896. с. 41—46.

³ Келиот. — Дело, 1874; Озимы, новый сборник стихов Я. П. Полонского. Ч. II. СПб., 1876. с. 133—204.

⁴ Старая борьба. Рассказ в стихах, служащий продолжением рассказу Келиот. — Русский вестник, 1877, кн. VIII. с. 556—600.

⁵ Келиот. — Полное собрание стихотворений Я. П. Полонского в пяти томах. Т. IV. СПб., 1896. с. 20—179.

Полонски не е певец на борбата, за да отрази величието и героизма на Априлското въстание. Толкова повече неговата отзивчивост към страданието намира широк терен за творчество — за стихови творби, пълни с ужас, със стонове на умиращите, с възгласи на състрадание, с укори против варварите-убийци и техните крепители.

Интересът и състраданието на поета и на целия руски народ към българския народ говорят от стихотворението „Там“.¹ Стихотворението е изградено по познатото стихотворение на Гьоте „Знаеш ли страната“ („Kennst du das Land“) и носи тези начални негови думи като мото. В него е изразен романтичен стремеж към България — страна на ужас и страдания. Едно нова Миньон (както се знае, Гьотевото стихотворение е песен на Миньон), родна сестра на Елена от „В навечерието“ на Тургенев, моли любимия си да я отведе в онзи край, където се извисяват Балканите. Полонски е бил близък на Тургенев — дали не е знаел, че първообразът на Инсаров — Никола Катранов — е превеждал Гьотевата песен? И то несъмнено за да въплъти в превода своя копнеж по родната земя.

Как вижда поетът нашата страна, как я вижда руската девойка? Нарисувана е ужасната картина на разгромената въстанала земя. България е гнездо на грабителите, зноят на слънцето гнои зеещите рани, миризмата на труповете се смесва с благоуханието на розите:

Ты знаешь ли тот край, где высятся Балканы, —
Гнездо грабителей, орлят и божьих гроз,
Где солнца зной гноит зияющие раны,
И трупный запах слит с благоуханьем роз?
Туда, туда, о, милый мой,
Умчалась бы я следом за тобой! . . .

Вместо да изплаши, картината на ужас привлича. Каква любов и какво съчувствие към многострадална България! Не е ли това любовта и съчувствието, които окриляха руските воители при похода им към България?

В стихотворението се явяват и някои от идеите на Тургенев, вложени в романа му „В навечерието“. Страдаща България ще даде нова насока на мислите и действията на русите — ще закали техния дух.

Трагедията на Априлското въстание намира съгъстено поетическо въплъщение в стихотворението „Българка“.² Чувствителното въображение на поета построява един монолог на българка, отвлечена при потушаването на въстанието в харема на мюсюлмански бей. Монологът събира като във фокус ужаса на поразеното въстание. Това е монолог, разкриващ и лична трагедия, и трагедията на целия народ. Личната трагедия не произхожда само от преживения ужас по време на въстанието, от загубата на най-близките. В харема на бея „българката“ е принудена да изживява отново и отново гибелта на своите близки. Жените на бея, сред които живее в харема, непрекъснато сипят жарава в отворената рана на нейната душа, като ѝ задават въпроси, предизвикани не само от любопитство, но и от садизъм. Една иска да разкаже как е горяло тяхното село и как е вил нейният мъж, когато са горели неговото бяло тяло. Друга, смеейки се, ѝ говори: „Недаром са те пощадили: нашият бей, разбира се, е бил първият, когато са обнажили твоята красота. . .“ Трета припомня гибелта на децата ѝ: „Макар че коранът не ни повелява да посичаме деца, но ти ли една си пострадала? . . .“ В очертаната лична трагедия на „българката“ се появява като осветлена от мълния трагедията на целия народ. Поетът я „чете“ в очите на своята героиня.

¹ Туда! Полное собрание стихотворений Я. П. Полонского. Т. II. СПб., 1896. с. 199—200.

² Болгарка. Пак там, с. 189—190.

Удавеното в кръв въстание кара Полонски да обърне поглед, от една страна, към онези, които са поддържали робството на българския народ и на южните славяни изобщо, за да ги заклеми, и, от друга страна, за да подири помощ за поробените братя. Такъв е смисълът на стихотворението „Вечният евреин“.¹

Руският поет е използвал образа на героя на християнската легенда, за да характеризира онези, които държат в ръцете си съдбите на народите: европейските велики сили, които подкрепват Турция, и Русия, която съчувствува на поробените, на жертвите. „Вечният евреин“, който някога е отпъдил Исус Христос, пожелал да отдъхне пред вратите му на път за Голгота, е доведен в нашите земи, за да види в тях огромното страдание и да попита: само той ли е проявил бездушие, само той ли е „изчадие на света“...

Един народ носи като Христос кръст към Голгота, кой ще го съжали и кой ще му помогне? Албион ли? — Той е лъжлив като Юда, целият потънал в сметки и готов да продаде за злато християнина или брат си дори. Виена ли? — Тя е хладна към чуждите рани и не желае победи на измъчените славяни. Папата ли? — Той е изконен враг на Русия, вижда зли сънища, кръстът на купола на „Св. София“ е за него по-страшен от полумесеца. Русия ли?...

Последният въпрос остава за момент без отговор и „вечният евреин“ е готов да смята, че не той единствен е достоен за проклятието поради греха на безучастието. Русия обаче не е безучастна. Отговорът на поставения за нея въпрос е даден като поанта в завършека на стихотворението: чува се гръмовен трясък и „вечният евреин“ тръгва да посрещне бурята, символизираща съчувствието на руския народ, превърнало се в освободителен поход. Останалата без характеристика Русия я получава не със „слово“, а с „дело“:

Но, слышит гул громовный,
К небу поднял взор суровый —
И пошел встречать грозу...

„Коварният“ Албион е осъден по-специално в стихотворението „Духът на века“.² Стихотворението търси принцип в човешката история. Тоя принцип се нарича „дух на века“. Който не го съблюдава, се проваля, бива изправен пред съда на своя бог. Такава участ очаква Албион, който не вижда грядущата светлина и вдига меч, за да защити търгащите, Мохамед, робството:

Так ныне гордый Альбион
Грядущего не видит света, —
За торгашей, за Магомета,
За рабство меч подымет он...

Острите нападки на поета извикват и поляците, които се потурчват и служат на османските поробители. Стихотворението „Ренегат“³ извежда образа на такъв поляк.

Пред настоящата и предстояща борба за освобождението на българите и другите южни славяни душата на чувствителния поет разпъват „мечти мрачни и мисли бурни“ и той им дава израз в стихотворението „Съновидения“.⁴ Душевият мир на поета е дълбоко смутен от отношението към борбата на угнетения народ и изобщо към неговото освободително дело. Едно след друго следват три съновидения. В първото поетът — той сам или въплътен в него борец от въстаналия народ — се е озовал сред борбата. Той не само я рисува, но я и

¹ Вечный жид. Полное собрание стихотворений Я. П. Полонского. Т. II, с. 183—188.

² Дух века. Пак там, с. 216—217.

³ Ренегат. Пак там, с. 195—198.

⁴ Грезы. Пак там, с. 191—194.

утвърждава. Тя е жестока, но е пълна със смисъл, нужна, борба за поругания закон, за избитите младенци, за непощадените майки, за изнасилените жени, за техните тела, с месото на които са хранели свини. Турската кръв тече за бъдещето на славянството, да бъдат прогонени духовете на злото. . .

Във второто съновидение лирическият герой се вижда вързан, пленен. И то не от мюсюлмани, а от християни. Поетът разкрива политиката на велики европейски държави, които изпращат „кръстени войници за славата на Мохамед“. Той негодува срещу Европа, която като Пилат Понтийски си омива ръцете и предава Христа на мъки, за да угоди на фарисеите.

Третото съновидение продължава второто. Лирическият герой — участник в борбата — е поведен към затвор. Той се срамува за тези, които го водят. Срамува се за тяхната цивилизация. Ако тяхната политика е безчовечна и безбожна, всичко у тях — богатство и слава, ще бъдат нищожни. С блестящо лицемерие те не могат да се спасят. Преброени са дните на тяхната слава. От името на борците унесенят в съновидението поет заявява, че духът на угнетените е възкръснал, че те са въстанали, че не търсят нищо от силните, че чакат помощ само от своите братя:

Мы помощи от братьев ждали,
Мы — не надеялись на вас.

Отрезвял от своите съновидения, поетът хвърля упори и към самия себе си. Не вижда у себе си сили и решителност да се залови за делото на освобождението. Мечтите му са безкрили. Защо и за кого пише? С какво е подпомогнал въстаналите братя? . . .

В цикъла на Полонски, посветен на българите, има и реакционно-славянофилско — в идеите за месианистичната роля на Русия, в отношението към православието, католицизма и мохамеданството. Но едно е несъмнено. Руският поет е изпълнен с дълбока, искрена и чиста любов към българския народ. Той страда за него, желае и зове неговото освобождение. Измъчва се, че не прави нищо или че не прави достатъчно за освобождението на своите братя. Желает да се бори с поробителя, да се жертвува за поробения народ. Вижда и наяве, и насън как великият руски народ се отправя да освободи братска България и го подбужда към това. И изразява в случая не само своето душевно разположение, а душевното разположение на широк слой от руската интелигенция, от руското общество. Ето защо е щастлив да види как руските войски потеглят към Дунава, към България, как със своята кръв заплащат свободата на българския народ.

На второ място Априлското въстание извиква твърде силно вълнение сред чехите и словаците, които живеят по онова време угнетени в Австроунгарската империя, известна като „тъмница на народите“. Това вълнение четем в много страници, написани от съвременни чешки и словашки писатели.

След като в 1867 г. бива постигната т. нар. австрийско-унгарска спогодба и бива създадена дуалистичната Австроунгарска империя, чешките патриоти се чувствуват постигнати от катастрофа. Те са се стремели към онова, което получават унгарците — изравняване с австрийците, и не са осъществили своя стремеж, те чувствуват австрийско-унгарската спогодба като съюз на австрийци и унгарци да държат в подчинение славяните в империята. Въпреки неуспеха чехите не изпадат в отчаяние, а засилват своите борби за социални, икономически и политически права и свободи срещу виенското правителство и австроунгарската буржоазия, която го поддържа. Чешките патриоти издигат наново — както във възрожденската епоха — „народните идеали“ и както във възрожденската епоха се въодушевяват от лозунгите на славянизма, който противопоставят на германизма. В литературата се оформя патриотично-славянска школа. Нейните

представители засилват славянските идеи и мотиви в произведенията си. Естествено увеличават се количествено и произведенията с българска тема.

Водач и най-голям представител на патриотично-славянското течение в чешката литература е *Сватоплук Чех* (1846—1908). Той е един от най-значителните и най-популярни чешки поети изобщо. Неговото творчество има своите корени в същата почва на борческия и прогресивен слой на чешкия народ, из който израства голямото демократично, хуманистично, романтично и реалистично творчество на Ян Колар, Божена Немцова, Карел Хавличек Боровски и Ян Неруда.

Още с първите си работи Сватоплук Чех се проявява като певец на славянството, като поет, който обръща погледа си и към южните славяни. За това свидетелствуват стихотворенията „Робиня“ и „Орелът на Балкана“, възникнали през втората половина на 60-те и началото на 70-те години. Априлското въстание и неговото потушаване са отразени преди всичко в стихотворенията „Всеки си има своя нрав“ и „Ханджар“.

Стихотворението „Всеки си има своя нрав“ възниква в 1876 г.¹ Написано е в стила на френския революционен поет Беранже. На пръв план излизат турските зверства през Априлското въстание и образите на безсъвестните защитници на жестоките варвари, английските колонизатори. „Всеки си има своя нрав — говори тук поетът иронично: — някой обича млади девойки, друг — старо сирене, трети пъха стотарки в касичка, четвърти — стихове на хартия. . . . Защо тогава се вдига глъч, че турчинът вилнее като бяс и иска ли огън за чибука си, запалва си българско село, че убива старци, девойки и носи на пиката си детска главичка? Англичанинът казва: Защо гняв? Ай, и той си има своя нрав!“

Картината на Априлското въстание, която Чех създава само с няколко шриxa, е ужасна, покъртителна, позната ни от ред други документи и литературни произведения: картина на огън и сеч, на нечовешка жестокост, на зверства, стигащи до садизъм. Но не върху тая картина слага Чех акцента. Чешкият поет е дълбоко развълнуван от защитата, която английските колонизатори правят на свирепите, безчовечни убийци. Те будят вдъхновението му на поет-изобличител, те будят възмущението му, към тях отправя той стрелите на сатирата. Отвратителния лик на експлоататорите и поробителите на народите английски колонизатори Сватоплук Чех е разкрил с пределна ударна сила. Както е известно, същият маниер използва и Иван Вазов у нас, за да покаже тоя лик — безпределно циничен, жесток и коварен.

Страданията и борбите на българския народ през Април 1876 г. Сватоплук Чех отразява и в голямото стихотворение „Ханджар“.² Кървавият ханджар, който лее кръвта на българския народ като вода, буди мислите на поета, той се чувства в костницата на славянството, вижда страшната сеч, умиращото дете до мъртвата майка, слуша братски вопли, вижда престъпления и престъпления. Но вижда и започналата борба срещу робството, светещия като светкавица ханджар, понесен от братята юнаци, чува вик: победа! Ханджарът буди възторга на поета, той се отрича от книгите-стихове, от звучните рими, победното оръжие е радостта и любовта му. Сватоплук Чех издига с това стихотворение зов за борба—борба срещу гнета и престъпленията, борба срещу тиранията и робството.

На патриотично-славянското течение, което повежда Сватоплук Чех в литературата, принадлежи и *Елишка Краснохорска* (1847—1926). Тя е поетка и темпераментна общественичка. Остава име на най-добра чешка поетка. Лирическите и епически произведения, които създава, се отличават с горещ патриотизъм, с опти-

¹ Každý má svého koníčka. Sebrané spisy Svatopluka Čecha, díl XXIV, v Praze, 1909. с. 92—93.

² Handžar. Sebrané spisy Svatopluka Čecha, díl II, v Praze, 1899. с. 164—167.

мизъм и склонност към дидактика. Стои на позициите на радикалния либерализъм. Притежава значителен талант за описания в стихове. В произведенията ѝ има много патос, но и реторика. Нерядко в тях тенденцията не намира по-съвършен художествен израз.

Борческата натура на Краснохорска, нейният патриотизъм и нейната любов към славянството се проявяват най-пълно в стихотворния сборник „Към славянския Юг“, излязъл от печат в 1880 г.¹ Сборникът, стиховете творби на който възникват в периода 1876—1879 г.,² съдържа 28 стихотворни произведения, някои цели поеми. Няколко от тези произведения са посветени общо на южните славяни, другите главно на черногорците и българите.

В стихотворение, с което открива сборника си — „Пролог“³, — Краснохорска дава израз на вълнението, с което се изправя пред южните славяни като техен певец. Звучат думи на тревога за собствените поетически възможности и на възторг пред едно величие:

Кой би могъл горда песен чак до вашите дела да издигне
в струните си да вплете вашия кървав лавър?

Безпомощни са гласовете, които се опитват да изразят величието на южните славяни, те са като птица над море, която полита, но виждайки безкрайността, пада в нея. Само герой, равен на тях, е достоен да стане певец на тия дела, певец на героичния народ. Само „на свободата духът“ може да възпее, както трябва, подвизите и жертвите на свободата. Само който е бил герой, може да се издигне до героите с песента си, техния кървав лавър в струните си да вплете, само който е равен по сърце на героите, може да възпее тяхната слава. Безсилна е за такава песен поетката и ще следва само кървавите им стъпки, за да целува „набожно“ следите. Възпевът на южните славяни се концентрира в една героична характеристика.

Южните славяни са роби, но са творци на свободата, учат дори народите да бъдат свободни:

Виж, най-клетият роб е творец на свободата,
той учи народите да бъдат свободни!

Многобройни, свети жертви са паднали — и за чие щастие? „О, за нашето — за нас сте гинали в отечна борба, за да може в нас човекът да бъде човек.“

На „величавите герои“, „вдъхновени исполини“, поетката противопоставя „уморения Запад“; високо над него стоят борците от славянския Юг:

Вие, величави герои, вие, вдъхновени исполини,
колко високо стоите над тоя уморен Запад!

Пред подвизите и жертвите на героите—южни славяни Западна Европа е останала равнодушна. Западът е сляп, мъртъв за по-добри дни, безчувствено гледа жертвите на борците за свобода, откърмя алчни тирани. Нека пропадне тоя свят. „Вие — обръща се Краснохорска към южните славяни — сътворете нов свят със своята победа!“

Представата си за южните славяни поетката свързва с борбата за свобода и изобщо с идеята за свободата. Тая представа тя въплъщава в едно от следващите стихотворения на сборника — „Към свободата“.⁴

¹ K slovanskému Jihu. Básně Elišky Krásnohorské, v Praze, 1880.

² За Елишка Краснохорска и нейните произведения с българска тематика вж. Български страдания и борби за свобода в славянската поезия. — Год. Соф. унив., Ист.-фил. фак., XXXI, 1935, 12, с. 59 и сл.

³ Předzpěv. — В: K slovanskému Jihu, с. 3—8.

⁴ Svobodě! Пак там, с. 74—77.

В редица патетични четиристишни строфи чешката поетка разкрива различните аспекти на очакваната свобода, а също така и силната жажда по нея. Какво е тя? — Само блян на орела ли, душа на пралесовете, лава на вулкана, каприз на бурята, своеволие на блясъка? — Народите я чакат на бойното поле, човечеството я зове все повече и повече, тя не е блян на орела, а сладка вяра на човечеството. Поетката я призовава да се яви на братята на Юг, да им открие своето лице, да вдигне своята хоругва.

Цялото стихотворение е изпълнено с борческото чувство на поетката, с несъкрушимата ѝ вяра, че свободата ще бъде завоювана въпреки съпротивата на угнетителите, въпреки техните закони, които изпращат борците на свободата на местата за екзекуции. Неудържима радост вълнува поетката заради това, че на Юг вече бушува „пролетната буря“, която ще я роди.

Отражение на Априлското въстание следва да търсим в лирическото стихотворение „Розата на България“ и в поемите „Българска Коледа“, „Драган и гуслар“ и „В робство“, които рисуват образи и картини от страданията и борбите на българския народ срещу неговите угнетители.

Стихотворението „Розата на България“¹ представя една колкото възторжена, толкова и печална песен на българската младост, свежест и красота, на румената българска девойка, на българската земя — земя на розите, на българския слънчев Юг; печална е тая песен, защото българската роза е къпана в кървави робски сълзи и е късана за харема на ненаситния господар-поробител. В последните три строфи на стихотворението напред излиза идеята за свободата и се вплита като важен момент в асоциациите на Краснохорска с кърваво-пурпурната роза: свободата се ражда в кръв.

Поемата „Българска Коледа“² дава върху фона на робството и борбата героични, нравствено възвишени образи, типични представители на страдаща и бореща се България. Самото заглавие на поемата говори вече, че авторката иска да покаже „типични образи при типични обстоятелства“. Типични обстоятелства са: Коледа в балканското село, преживяло неотдавна кървава трагедия — нападение от угнетителя, който подхвърля всичко на меч и огън. Празнуването на Коледа е дадено наистина без по-големи битови подробности, но са уловени характерни черти от него: коледната трапеза, бъдникът в огнището, благословията на старейшината. Авторката е съсредоточила вниманието си особено върху преживяванията на старейшината, върху неговия морално-героичен образ. Родината е искала жертви от него, той ги е дал в най-големи размери. Но своята невинна и чиста Божана, попаднала в ръцете на сладострастен турчин, не може да прежали. И благословията преминава в проклетие. Но Божана е „спасена“ — 13-годишен юноша я е „спасил“, като е успял да я убие. Всички чакат да видят как старейшината ще реагира на тая вест. Свободата на гроба — казва той — е за предпочитане пред опозоряването. Убиецът на дъщеря му получава неговата благодарност. Но с това авторката не приключва своята характеристика. Старейшината вдига ятагана, зове за борба на живот и смърт, с ятагана в ръка прогласява рождеството.

Поемата „Драган и гуслар“³ е изпълнена с дълбока и печална любов по поробената родина. Старият гуслар чувства края на живота си. Турците са изклали целия му род и на внука си Драган той ще остави единственото си имущество — малко стари песни и своята гусла. Драган иска от гусларя и още нещо: неговите угаснали очи, за да не занемее от скръб, когато бесният рояк турци сече главите на сънародниците му. Останал сам, Драган оплаква с гуслата си страдащата родина.

¹ Ruže Bulharska. — В: K slovanskému Jihu, с. 128—130.

² Bulharské vnoce. Пак там, с. 131—138.

³ Dragan a guslar. Пак там, с. 139—150.

Сърцето на Драган жадува забрава. Научил за съществуването на Черна бара, чиито води я дават, намира вълшебната вода, пие от нея, на лицето му заиграва усмивка. Но когато посяга към гуслата, тя подхваща пак старата песен.

Идеята на чешката поетка е ясна: родината не може да бъде забравена. Старата гусли, олицетворение на душата и жалбите на народа, наново пробужда копнежа и скръбта по родината.

В поемата „В робство“¹ е обрисувана трагедията на ренегата. Ренегат е Асен, син на борец срещу турските угнетители. Той се увлича по циганка — робиня на пашата, и заради нея напуска семейство и родина. Потурчва се, получава името Хасан и се прочува със своята смелост и сила. Участвувал в потушаването на гръцкото въстание в Крит, той бива изпратен да потуши и българското въстание в родния си край. За някогашния Асен обаче започват тревожни часове. У него се пробужда съзнанието, че е българин, че мястото му е между българските въстаници. Той се опитва да премине на тяхна страна, но турците го следят, така че той ги отвежда в лагера на въстаниците. Разбирайки, че е станал причина за многобройни жертви, които понасят въстаниците, накрай се самоубива.

Както се вижда от казаното, създавайки произведенията си с български теми, Краснохорска разполага със смели багри — да покаже необикновеното събитие и необикновения героизъм. Инвенция и въодушевление я носят на крилете си и тя, владееща добре поетическите форми, нахвърля широки картини и вълнуващи сцени и образи.

Априлското въстание не може да отmine и словашката литература, която вече е създавала и утвърдила по своите страници българската романтика. Неговите картини и образи възникват изпод перата на *Йосиф Шкултети* и *А. Е. Тимко*. В историята на словашката литература остава само първият, *Йосиф Шкултети* (1853—1947), и то повече като организатор на литературния и културен живот, отколкото като автор на художествени произведения. Шкултети редактира дълго време списанието „Словенске похляди“, което става един от ръководните органи на словашкия художествен, научен и общокултурен живот. Развълнувани от събитията в България, Шкултети и Тимко публикуват полупублицистични-полубелетристични работи: Шкултети — „Българка“², Тимко — „На Балкана“³.

Шкултети е насочил вниманието към трагизма, Тимко — и към героизма на въстанието. Накъдето и да погледне окото в придунавските ширини на хубавата България — разказва Шкултети, — душата у човека трепери пред ужасните зрелища. Словашкият автор извежда образа на една девойка-българка, за да разкрие чрез него трагедията на българския народ. Девойката, която се е спасила, облечена в дрехите на техния ратай, обикаля като някакъв „печален ангел“ — денем и нощем — пепелищата, гробовете, затворите.

Обикаля и спира ту пред участта на своя народ, ту пред участта на близките си, ту пред собствената си участ.

Участта на българския народ е действително нерадостна. Българинът не живее, живуркането не е живот — обявява девойката, сякаш оправдавайки въстанието.

А светът? Тоя свят, който обича да се хвали с човеколюбие? В България няма наказание за убийците на хиляди и хиляди животи.

Каква е участта на близките на девойката?

¹ V porobenství. — В: K slovanskému Jihu, с. 151—185.

² Josef Škultéty. Bulharka. — Národné noviny, VIII, 1877, с. 16—18.

³ А. Е. Тимко. Na Balkáně. Obrázok z najnovšieho povstania Bulharov. Orol, 1877. с. 7.

Бащата е бил народен съветник и водач. Той храбро е защищавал своя дом. Девојката обаче може само да посочи неговия гроб. Майката е загинала от мюсюлманска ръка. Девојката е имала и либе. Любимият е бил пленен и осъден на тежък затвор. Ако тя отиде там, само ще увеличи една трагедия.

Младата българка размисля и за своята участ. Тя се е спасила наистина, останала е жива. Но какъв е нейният живот? Ето нейния дом. Всичко е пусто. Накъде да се обърне? Къде са онези, които е обичала? Каква утеха ще намери в мизерния живот? Тръни ще окървавят нозете ѝ, вихри ще откъснат копринените ѝ коси.

Авторът завършва с картина на мрак, в който девојката потъва.

Несъмнено Шкултети, както и Тимко преследват и постигат с публикациите си същото въздействие, което преследват и постигат писателите и публицистите от другите славянски страни: популяризират освободителната идея, будят обич и възторг за българския народ, палят гняв и омраза към поробителите.

Априлското въстание остава живо в съзнанието и както българските писатели се обръщат към него, за да разкрият величието на подвига, жертвоготовността или свободолюбието и за да начертаят път към по-високи форми на живот, така и някои славянски писатели се обръщат със същите цели към него. Тук трябва да се посочат произведенията, които създават словенският поет Антон Ашкерц и полският писател Зигмунт Милковски, известен и с псевдонима Теодор Томаш Йеж. Техните произведения със сюжети от Априлското въстание носят черти от най-крупни произведения със същите или с подобни сюжети, създадени от корифеите на българската литература Иван Вазов, Захари Стоянов и Пенчо Славейков — „Под игото“ и „Епопея на забравените“, „Записки по българските въстания“ и „Кървава песен“.

Антон Ашкерц (1856—1912) разгръща широко темата на Априлското въстание.

Той е най-големият поет на реализма в словенската литература от втората половина на XIX в. Поет-хуманист със значителен лирически и епически талант, той е въодушевявал съвременниците си с любов към човека и живота, с устрема си към възвишени човешки идеали.

С поезията си Ашкерц води борба на широк фронт. В по-малки и по-големи творби той възпява борбата на словенския народ с чужди и домашни господари. Отразява стремежите на своята съвременност към правдата, прогреса и свободата. Изпълнен е с бурен гняв срещу тираните и мракобесите от всякакъв вид. Изобличава европейската капиталистическа цивилизация, под студената светлина на която словенските работници се трудят и умират от глад. Между това са се появили империалистите, които са в настъпление към колониалните народи. Ашкерц изобличава съвременна капиталистическа Европа за многото ѝ формули за социална правда и за отсъствието на всякаква социална правда в нея.

Отвърнал погледа си от колонизаторска, поробваща Западна Европа, Ашкерц се обръща към славянството, което по негово време води борба за национални и социални права. Неговият патриотизъм преминава в едно силно славянско чувство, така че той заема място между най-големите представители на поезията, вдъхновена от идеята за славянската солидарност. Той посвещава ред произведения на руския народ, на южните славяни, на западните славяни.

Измежду тоя вид творби на Ашкерц и измежду творбите, които отразяват устрема му към свобода и правда, едни от най-хубавите са посветените на нашия народ „Рапсодии на българския гуслар“, поместени в книгата „Четвърти сборник стихове“, издадена в Любляна в 1904 г.¹ „Рапсодиите“

¹ А. Aškerc. Rapsodije bolgarskega goslarja. — В: Četrty zbornik poezij. Ljubljana, 1904. с. 195—247.

представят цикъл малки поеми или „епически песни“, в които са възпети борбите и борците за нашето освобождение от османско робство. В центъра е изображението на Априлското въстание с неговия героизъм и неговите жертви.

В цикъла влизат поемките: „Васил Левски“, „Събранието на Оборище“, „Панагюрското тържество“, „Боят при Петрич“, „Брациговските топове“, „Батак“, „Теохана Чистеменска“, „Бай Станчо“, „Бай Вульо“, „Христо Ботев на Радещки“, „Смъртта на Христо Ботев“, „Визията на хайдутина“, „Майка Тонка Обретенова“. Цикълът носи като епиграф строфата от „Хаджи Димитър“ на Христо Ботев: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира. . .“ И поемките носят като мото стихове от Ботеви стихотворения.

Тринадесетте рапсодии представят едно склучено цяло. Цикълът започва с поемка, посветена на Васил Левски. Очевидно тая поемка („Васил Левски“¹) стои начело на цикъла, защото възпетият в нея велик революционер като организатор на революционната борба пише според автора първата глава на героичния летопис.

Втората рапсодия („Събранието на Оборище“²) отбелязва втори момент от героичния летопис. Авторът представя под заглавието датата 12 април 1876 г. и мото от „Хаджи Димитър“ на Христо Ботев „Звезди обсият сводът небесен. . . Балканът пее хайдушка песен! . . .“ И двете отвеждат към историческата нощ, към дивния Балкан, към славния аеропаг на Оборище.

Стихотворението, значително по обем (над 150 стиха), се изгражда с три главни момента: описание-прослава на Оборище; реч на Бенковски, която представя призив за борба и същевременно рисува образа на водача на въстанието; богослужение за успех на делото с клетва за борба на живот и смърт, при което излиза напред образът на Груйо Бански.

Описанието-прослава на Оборище съживява историческата местност и историческия момент. Нарисувана е картина на „див планински кът“, на „красив балкански лес“, в който не е стъпвал турски крак. Познават тая пазва на Балкана само дивите зверове и българските хайдути. Прославата е изразена развълнувано: с преки обръщения към Оборище, с възклицателни изречения.

Събранието на Оборище е за поета събрание на храбри хайдути. „Загорели“, „брадати“ мъже седят или стоят, облежнати на пушките си, между буките, край пламтящи огньовете. Въоръжени с пушки, с ханджари, те сякаш очакват битка.

Бенковски се изправя от тяхната среда. Поетът влага в устата му бурна, патриотична и свободололюбива реч. Ораторът е възвестител на бунта: дошло е време да бъде отхвърлено столетното иго. „Срам ме е да съм рая!“ — обявява той. Укорява, призовава. Не е роб онзи, който не иска да бъде такъв. Чувствува сила в десницата си, която е в състояние да надrobi на прах срамотните окови. Призован е като вдъхновител на бунта Левски. Настъпващата пролет в природата също е привлечена като основание за сътворяване на нов живот.

Третата сцена, сцената на богослужението, Ашкерц е създаден в съзвучие с предшестващите две сцени. Извършва се не обикновено богослужение, а хайдушко богослужение. Поп Груйо и неговите помощници-попове служат в най-величествената катедрала: долината на Оборище е нейният фундамент, небето — нейният покрив, хилядите звезди са нейните свещи. Поп Груйо пее крепък, нечуван в черквите „антифон“: „Смърт на тиранина турчин! . . .“ Самият поп Груйо е необикновен божи служител: той е „хайдушки поп“, затыкнал на пояса си ханджар.

Хайдутите начело с Бенковски се кълнат в три светини: в евангелието, в обнажения ханджар, в пълния револвер. Чувствува се сила, решителност, вяръност.

¹ Vasil Levski, Rapsodije bolgarskega goslarja, с. 197—207.

² Tabor v Oborišču. Rapsodije, с. 208—213.

И трите очертани сцени показват стремеж към историческа и художествена правда. Историческата и художествена правда не пречат на поета да потопи създадените сцени в една баладична атмосфера, която превръща историческото събитие в легенда.

Три рапсодии рисуват момент от славната борба: „Панагюрското тържество“, „Боят при Петрич“ и „Брациговските топове“.

„Панагюрското тържество“¹ има за предмет незабравимия „ден първи“ на народното въстание. Под заглавието е поставена дата: 22 април 1876 г. Следва подходящо мото от Ботев, което въвежда в романтиката на освободителната борба: „Под байрак лични юнаци, напети в дрехи войнишки, с игленки пушки на рамо и с саби змии на кръстът. . .“

Поетът добре е избрал за съдбоносния „ден първи“ на въстанието Панагюрище. Тоя град е център на Априлското въстание; по времето, когато Ашкерци пише своите „Рапсодии“, въстанието е известно като „Панагюрско“. Поетическата задача на автора е била да пресъздаде буйния порив, радостта, опиянението на онези, които искат да напишат нов ден в своето историческо развитие — ден на свободен живот. Тоя „ден първи“ е тържество и като тържество, като „славност“ го изобразява авторът. Стихотворението е една полифония от камбанен звън, викове на буйно оживена тълпа, бунтовни песни. На фона на тая полифония се открояват славни образи: на поп Недялко, на поп Груйо Бански, на Райна Георгиева, на водача Бенковски. Тези четири образа са изваяни с любовта и удивлението на автора.

Цялото стихотворение е издържано в лирически развълнуван тон. Ритъмът на душевното вълнение е предаден добре с полетния трисричен анапест.

Патосът на борбата намира въплъщение в сравнително по-кратката стихова творба „Боят при Петрич“.² Стихотворението носи дата 23 април 1876 г. Ботевите стихове: „И дето срещнат душманин, с куршум да го поздравят“, въвеждат в революционния ентузиазъм. Стихотворението е едно от малкото произведения на славянските литератури, възсъздаващи въстанието като тържество на победния въстанал народ. То обаче е повече емоционален израз, извикан от бунта на робите срещу тираните, от тяхната смелост, от тяхната победа, отколкото картина на борбата.

Борческото въодушевление на въстаналия народ е намерило въплъщение и в поемката „Брациговските топове“³. Тя носи дата 30 април 1876 г. и мото от Ботев: „Да се бори кой как може с душманите на народа. . .“ В нея е обрисован образът на млада българска девойка от Брацигово. Рада е пленена от черкезите и е поднесена в дар на Ахмед паша. Въпреки че е робиня, тя е изпълнена с високо самочувствие и вярва в делото на българските въстаници. На заканите на пашата да превърне Брацигово в прах и пепел тя отвръща самоуверено:

Не лъжи се, Ахмед паша:
щом въстане, няма вече
да склони глава раята!

Снарядът на черешовия топ укрепва вярата ѝ и тя ликува.

Картини и образи от разгроменото въстание заживяват в рапсодиите „Батак“ „Теохана Чистеменска“, „Бай Станчо“ и „Бай Вульо“.

Поемата „Батак“⁴ носи дата 1—5 май 1876 г. Мотото, взето от Ботевото стихотворение „До моето първо либе“, „Там, де е сè с кърви обляно“ въвежда спо-

¹ Panadžuriška slavnost. Rapsodije, с. 214—217.

² Boj pri Petriču. Rapsodije, с. 218—219.

³ Bracigovski topovi. Rapsodije, с. 220—222.

⁴ Batak. Rapsodije, с. 223—229.

лучливо в кървавата разправа със селото—герой и мъченик. Творбата е събрала много ужас и го е разкрила с немного, но точни и пълни с въздействаща сила думи. Кратко, но с ярки краски се рисуват сцените на коварния замисъл и на клането и образите на кръвожадните варвари начело с Ахмед паша, които избиват невъоръжено население, гаврят се с беззащитни девойки и жени. Ашкерц знае да подбере „плодоносни“ моменти, за да пробуди в съзнанието на читателя желаната картина и желаната емоция. Неразгънатите картини предоставят на въображението на читателя да досъздаде онова, което мъчно може да се изрази с думи. И ту от подтекста, ту от текста избликва вълнуваща морална идея. Авторът сякаш пита: Как е възможно такава жестокост, толкова безчовечие? И буди срещу тях гняв и ненавист. Лирическият израз го подпомага да ускори пулса, да развълнува по-силно със съдбата на народа, който е роб, но който се стреми към свободата.

Рапсодията „Батак“ словенският поет допълня с рапсодията „Теохана Чистеменска“.¹ В „Батак“ народът гине под турския ятаган без съпротива, без прояви на героизъм. Такова едно „клане“ не може да задоволи Ашкерц, поет на устрема към свобода. И той създава втора „рапсодия“ с образа на героиня, която умира не мърцина, а за „свободата златна“.

Поетът е създал стихотворение-пандан на Вазовата поемка „Кочо“. Централната идея остава безстрашието пред смъртта. Напред излиза обаче не образът на Кочо, а образът на жена му Теохана, която иска смъртта за себе си и за детето си. При това наред с безстрашието пред смъртта излиза една нова мисъл — мисълта за превръщането на смъртта в подвиг за свободата. Теохана стига до тая мисъл и я внушава на мъжа си: не само да умрат заедно — и с детето си, но и да паднат като жертва за свободата.

„Рапсодиите“ „Бай Станчо“² и „Бай Вульо“³ извеждат два противоположни образа. Бай Станчо е носител на върховната добродетел на един поробен народ — волята за саможертва. Той предпочита смъртта пред издайничеството. За да не издаде водача Бенковски, твърдият селянин се хвърля в „зелените“ води на Вит.

Разгроменото въстание обаче ражда и предатели и такъв е бай Вульо, предателят на Бенковски.

В революционната борба на българския народ, която възпява Антон Ашкерц, се включват още подвигът и гибелта на Христо Ботев. Ашкерц им посвещава две от своите „рапсодии“ — „Христо Ботев на Радецки“⁴ и „Смъртта на Христо Ботев“⁵. Първото стихотворение е двойник на песента на Иван Вазов „Тих бял Дунав се вълнува“. Но Ашкерц се отдалечава от нашия поет, особено когато иска да надникне в душевния мир на бунтовниците. Ще могат ли борците от „Радецки“ да помогнат на своите братя? Ще остане ли българинът навеки рая? Отново ли турчинът ще бъде господар?

По-голямата част от второто стихотворение предлага монолог на героя. Монолог пред последния бой, пред смъртта. В него оживява и пейзажът — Стара планина, и печалното положение на четата, голяма част от бойците на която вече са паднали в боя, и безстрашието пред лицето на смъртта. Героят призовава другарите си за последен бой — да пролеят за България последната си капка кръв. С думите му поетът рисува образа на бореца за свобода — той е „хайдутин мъченик“. Завършил монолога си, Ботев повежда останалите живи четници срещу турците и пада убит.

¹ Teohana Čistemenska. Rapsodije, с. 230—231.

² Baj Stančo. Rapsodije, с. 232—233.

³ Baj Vuljo. Rapsodije, с. 234—236.

⁴ Hristo Botev na „Radeckem“. Rapsodije, с. 237—239.

⁵ Hrista Boteva smrt. Rapsodije, с. 240—241.

Антон Ашкерц е поет-оптимист. Той не би могъл да завърши своята бунтовна епопея с разгрома на въстанието. Врагът-тиранин трябва да бъде разгромен, свободата трябва да изгрее. Предпоследната рапсодия в цикъла „Визията на хайдутина“¹ и отчасти последната „Майка Тонка Обретенова“² откриват перспектива към зората на свободата. Визията на хайдутина е визия на освободителния поход на русите към България. Стиховата творба „Майка Тонка Обретенова“ възсъздава „българската майка юнашка“, която е прежалила синовете си, паднали в борбата, и е щастлива да дочака жив единия от тях, излязъл от турския затвор след Освобождението.

„Рапсодиите“ на Ашкерц са словенски вариант на „Епопея на забравените“ от Иван Вазов. Използувайки Вазов, както и Ботев, но особено „Записките по българските въстания“ на Захари Стоянов, Антон Ашкерц създава цяла малка епопея на освободителната борба на българския народ, на българското Априлско въстание.

Най-голямо по обем произведение в славянските литератури, посветено на нашето революционно движение от 70-те години, включващо и Априлското въстание, е романът „В зори“ от полския писател Зигмунт Милковски — Теодор Томаш Йеж (1824—1915).³

В епохата на Българското възраждане българо-полските обществено-политически и литературни връзки са доста оживени. Причина за това е прииждането на голям брой полски емигранти — участници в полското революционно движение — в пределите на Османската империя. Управниците на тая империя, която по това време се готви за война или води война с Русия, посреща добре поляците, доколкото и те са водели борба с нея — с царска Русия, която е владеела една голяма част от Полша.

За създаването на произведения с българска тематика в полската литература от съществено значение е това, че между полските емигранти, намерили убежище в България и Турция, е имало и писатели. Зигмунт Милковски, известен и с псевдонима Теодор Томаш Йеж, е най-значителен от тях.

Романът „В зори“ рисува революционния подем на българския народ през 70-те години, чийто връх е Априлското въстание. Изведени са ред образи на български патриоти—революционни дейци, чертите, а отчасти и действията на които полският писател е почерпил в голяма степен, както и сам посочва това, от „Записки по българските въстания“ и „Четите в България“ от Захари Стоянов.

Действието на романа се развива в Русе и Русенско. В не особено строен разказ Милковски повествува за първите действия на русенските революционери—народния учител Станко, Стоян, учил в Румъния, син на селски кръчмар-кафеджия, и Никола, чийто прототип е Захари Стоянов, за разширението на техния кръг и главно за преследванията им от турците, след като един от тях, Стоян, убива турски офицер, който иска да похити една българка-селянка. В развилите се събития централна роля играе умната и героична баба Мокра, която има своя прототип в историческата баба Тонка. Загубила двама синове в революционната борба, баба Мокра решава да служи на делото, за което са погинали синовете ѝ. Тя укрива в своя дом бунтовниците, насърчава ги в делото им и ги спасява от преследванията на турците. Нейният последен син Петър, умен, образован и хладнокръвен, се включва умело в борбата. В разказа за развилите се революционни събития се примесва и еротичен мотив — любовта и ревността на Никола към чорбаджийската дъщеря Еленка, приобщила се към борбата. Като ярък контраст на патриотите-борци се разкрива образът на засегнатия от действията им чорбаджия хаджи Христо. Не за отечеството и народа си мисли той, а само за себе си

¹ Hajdukova vizija. Rapsodije, с. 242—244.

² Mati Tonka Obretenova. Rapsodije, с. 245—247.

³ Вж. Зигмунт Милковски. В зори. Повест, превел от полски Ст. Илчев.

и за своето богатство. Както Пенчо Славейков не завършва своята „Кървава песен“ с разгрома на Априлското въстание, а разкрива в края на своя епос зората на свободата, така и Милковски не оставя в края на романа си поробителя да тържествува. Романът завършва с освобождението на България.

Милковски не е възсъздал в романа си революционната борба на българския народ по време на Априлското въстание в нейния обхват и значение. Ограничавайки се да възсъздаде революционното движение в един отдалечен от средището на въстанието български град, той е трябвало да се задоволи с проследяването на периферийни моменти от него.

Някои епизоди от романа твърде много напомнят епизоди от „Под игото“ на Иван Вазов. Приликите, които съществуват между двете произведения, трябва да се обяснят с разработката на един и същ материал.

Въпреки че литературното дело на Милковски не се отличава нито с изключителен талант, нито с по-задълбочена естетическа култура, то се е харесвало с богатството на изнесенния материал, с демократичните си тенденции и със свежия си разказ. Поради изброените си качества произведенията на Милковски са били превеждани и на чужди езици.

Както се вижда от всичко казано, нашето Априлско въстание е една голяма тема в славянските литератури. Голяма е тя, защото представя българския народ в един важен момент от неговия исторически живот, момент на национален подем, на патриотичен подвиг, на изява на неговата ненавист към робството и на неговото неудържимо свободолюбие и защото възпъщава освободителните стремежи на ред народи. Тя е голяма, защото обработката ѝ в епохата прави принос в създаването на оная атмосфера, в която избухва Руско-турската освободителна война от 1877—1878 г. Най-сетне тя разкрива отношението на родствениите славянски народи към българския народ — отношение, в което излиза напред прекрасната братска славянска обич.

ТРАДИЦИИТЕ НА КАРАВЕЛОВ И БОТЕВ И БЪЛГАРСКАТА РЕВОЛЮЦИОННА ЖУРНАЛИСТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА ПО ВРЕМЕ НА АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ

Дочо Леков

През 1872 г. на страниците на в. „Свобода“ Каравелов заяви: „А бездарните писатели, неспособните вестникари, полуобразованите учители, невежествените проповедници и „безглавите“ публицисти са морални убийци.“¹ Петнадесет дни преди героичната си смърт в първия брой на в. „Нова България“ Ботев дописваше революционния си завет: „Журналистиката е едно от първите средства за революцията. . . Поддържането на един истинно революционен и народен лист е само по себе си голяма помощ.“² Двама изключителни творци, редактори, революционни дейци и мислители, направили периодичните си издания образец на действена и завладяваща журналистика, бяха загрижени за нейното настояще и бъдеще. Каравелов и Ботев нямаха възможност да разгърнат публицистичните си възможности в кървавите пристъпи на борбата. Редактирал първия брой на „Нова България“, журналистът стана войвода и след броени дни „найде“ своя гроб „в редовете на борбата“, както беше предвещал преди няколко години поетът. Съдбата на Каравелов не беше по-честита. Оттеглил се от активна революционна дейност, заподозрян от някои свои съвременници в родоотстъпничество, бившият редактор на „Свобода“ не можеше да издава свой революционен орган, да печата в революционните български издания. През 1875 г. той публикува анонимно две свои статии във вестника на Кириак Цанков „Балкан“³, през 1876 г. сигурни данни за сътрудничеството му в български периодични издания все още няма. Големи имена на журналисти и публицисти по време на Априлското въстание у нас липсват. Въпреки това революционните ни вестници от този период са интересни. Заслуга за това имат не само драматичните събития, които те отразяват. На страниците им се чувствува „присъствието“ на двамата корифеи на възрожденската ни журналистика и публицистика Каравелов и Ботев — вестниците, които те редактираха, бяха създали традиции, на които неспокойната 1876 г. даде конкретен идеен смисъл и богато творческо съдържание.

По време на Априлското въстание в България излизат следните периодични издания: в. „Напредък“ (1874—1877), „Век“ (1874—1876, от 7 февруари 1876 г. се издава под заглавие „XIX век“), „Източно време“ (1874—1877), „Зорница“ (1876—1878), „Дунав“ (1865—1877), „Едирне“ (1867—1877), „Ден“ (1875—1876),

¹ Свобода, бр. 17, 21 окт. 1872.

² Нова България, бр. 1, 5 май 1876.

³ Вж. Д. Леков. Сътрудничеството на Любен Каравелов в българския периодичен печат до Освобождението. — В: Изследвания и статии за Любен Каравелов. С., 1963.

сп. „Зорница“ (1864—1878). Български вестници през този период се издават и в Румъния: „Ступан“ (1874—1876), „Стара планина“ (1876—1878), „Български глас“ (1876—1877), „Възраждане“ (1876), „Нова България“ (1876—1877), „Момче“ (1876), „Български лъв“ (1876). От „Момче“ и „Български лъв“ нямаме запазени екземпляри. Ценният библиографски труд „Априлското въстание и българският възрожденски периодичен печат. 1973“ (съставител Б. Райков, редактори К. Възвъзова-Каратеодорова и Ан. Вълчева) дава богата представа как и от какви позиции е отразено въстанието в нашите вестници и списания. На този въпрос са посветени студии и статии, посочени са фактически данни в някои издания.¹ Интересни са и публикациите за отзвука на Априлското въстание в чужбина.²

Материалите в българския периодичен печат през 1876 г. обхващат разни страни, моменти и аспекти на въстанието — причини, подготовка, потушаване, отзвук, значение и т. н. Отношението на журналистите и публицистите към него е отправна точка при изясняването на техните обществени позиции, идеология, характер. „Напредък“, „XIX век“, „Стара планина“ не остават безучастни към бушуващата кървава драма. Но редакторите възприемат и отразяват събитията през призмата на своя просветителски мироглед, не могат да разберат дълбокия смисъл и значение на едно такова голямо събитие. Свое отношение към Априлското въстание имат и туркофилските вестници „Дунав“ и „Едирне“. И те дават подробности за него, пишат за разбиването на Ботевата чета, за смъртта на Бачо Киро, Цанко Дюстабанов, за съпротивата на отделни български селища. Но във всяка публикация прозира нескритото желание на редакторите да оправдаят официалната турска власт за нейната бруталност, да омаловажат или пренебрегнат истинските причини за всенародния революционен подем.

Най-правдива и пълна картина за подготовката, хода, потушаването на въстанието и отзвукът му в чужбина дават излизащите по това време революционни български вестници в Румъния — „Български глас“, „Нова България“, „Юнак“, „Възраждане“. Наистина някои факти в тях са тенденциозно разкрасени, в известни случаи цифрите са съзнателно редуцирани или преувеличени. Романтическата екзалтация в част от материалите на тези вестници обаче не намалява тяхната стойност, а говори за неспокойната гражданска съвест на техните редактори и сътрудници.

¹ М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I, II. С., 1957, 1959; В. Ацева. Априлското въстание 1876 г. в Пловдивския революционен окръг, отразено във възрожденската книжнина. Библиография. Пловдив, 1966; М. Стоянов. Априлското въстание и българският периодичен печат. — Библиотекар, 1966, кн. 2; Ст. Великов. Априлската народна революция и българският предосвобожденски печат. — Български журналист, 1966, кн. 4; К. Възвъзова. Ан. Вълчева. Увод. — Априлското въстание и българският възрожденски периодичен печат; К. Възвъзова-Каратеодорова. Българският и чуждият периодичен печат от 1876 г. и Априлското въстание. — Априлското въстание. 1876—1966. С., 1966.

² Вж. И. Козьменко. Русское общество и Апрельское болгарское востание 1876 года. — Вопросы истории, 1947, кн. 5; Хр. Христов. Руската общественост и българското национално-освободително движение в навечерието на Руско-турската война от 1877—1878 г. — В: Освобождението на България от турско иго. Сборник статии. С., 1958; Р. Хавранкова. Откликът на Априлското въстание през 1876 г. сред чешкото общество. — Исторически преглед, 1959, кн. 6; Й. Митев. Чешкият вестник „Народни листи“ за Априлското въстание. — Военно-исторически сборник, 1959, кн. 2; А. Монеджикова. Отражение на Априлското въстание в Англия, Франция и Италия. — Изв. Инст. „Христо Ботев“, кн. I, 1954; В. Паскалева. Демократичната общественост в Западна Европа и Освобождението на България. — В: Освобождението на България от турско иго; Ив. Панайотов. Отзвук на Априлското въстание в Англия. Историческо библиографско проучване. — Изв. Нар. библ. „Васил Коларов“ и Библ. при Соф. държ. унив., т. I (VII), 1961; Хр. Михова. Приносът на румънския народ за освобождението на България от турско иго. — В: Освобождението на България от турско иго; Ст. Радев. Отражението на Априлското въстание през 1876 г. в унгарския печат. — В: Военно-исторически сборник, 1960, кн. 6; Ив. Панайотов, К. Възвъзова, Ан. Вълчева. Отзвукът в европейския периодичен печат през 1876 г. — Библиотекар, 1966, кн. 2, и др.

„Български глас“, „Нова България“, „Юнак“ и „Възраждане“ са органи на българската емиграция, взела дейно участие във въстанието. Всеки от тези вестници има свой облик, свое отношение към някои въпроси и обществени дейци. Но те са обединени от една обща и голяма цел — безпределната подкрепа на революцията. Тя дава импулс на редакторите им, кара ги да търсят такива публицистични жанрове и похвати, чрез които да пропагандират идеите на национално-освободителната борба. Надеждата в предстоящата революция роди „Свобода“ и „Независимост“, „Дума на българските емигранти“, „Будилник“ и „Знаме“. Априлското въстание дава живот на „Български глас“, „Нова България“, „Юнак“ „Възраждане“. Каравелов и Ботев, продължавайки традициите на Раковски, станаха родоначалници на революционната българска журналистика и публицистика. Те написаха програмата на прогресивния ни демократичен печат, без която не биха се появили и вестниците, възпели героизма на Априлското въстание.

„Български глас“, „Нова България“, „Юнак“ и „Възраждане“ въпреки актуалното си съдържание са все още недостатъчно проучени. Необходимо е да се изясни своеобразието им с оглед на идеите, тематиката, техния стил и жанрови особености. Да се разшифроват имената на много от сътрудниците им. Да се проучат жизненият и творческият път на редакторите им, за да се обясни как при създаването на революционна ситуация някои от тях променят в известна степен възгледите и тактиката си. За да се даде отговор на тези въпроси и се определи мястото на „Български глас“, „Нова България“, „Юнак“ и „Възраждане“ в историята на българската журналистика, може би трябва да се започне с изясняването на проблема, в каква степен посочените вестници са свързани с традициите, създадени от Каравелов и Ботев, т. е. да се почувствува „присъствието“ на двама големи революционни дейци и творци във възрожденската журналистика и публицистика по време на едно крупно историческо събитие.

*

Априлското въстание е обявено на 20 април 1876 г. Три дни преди това, на 17 април с. г., в Болград се появява нов емигрантски вестник — „Български глас“. Означава ли това, че новият печатен орган е дългоочакваният предвестник на въстанието?

Революционният подем през 1875—1876 г. поставя нови задачи и пред демократичната общественост в страната, и пред българската емиграция в Румъния. Необходимо е да се укрепят частните революционни комитети в България, да се почувствува здравата идейна и организационна връзка между българите, сгрупирани в по-големите румънски градове. В началото на 1876 г. БРЦК изпраща сред българската колония в Болград Киро Тулешков. Той е известен революционен деец. Следвал е в Ришелъовската гимназия в Одеса, бил е словослагател в печатницата на Димитър Паничков. Тулешков е тясно свързан с Ботев. Един факт от биографията му заслужава по-специално внимание. Избягал от Мачинския затвор през 1871 г., където е хвърлен по искане на Високата порта, Тулешков намира убежище при Каравелов. Открил в негово лице безкористен патриот и добър помощник, бъдещият председател на БРЦК го прави управител на своята печатница, а от 14 юли 1873 г. до 9 март 1874 г. и отговорен редактор на в. „Независимост“. В продължение на няколко години Тулешков получава богата революционна и журналистическа школовка, която се оказва от решаващо значение за неговата бъдеща дейност. В печатницата на Каравелов той е в непосредствен контакт с Ботев и Левски. с всички видни революционни дейци.

Пристигнал в Болград, Тулешков е назначен за директор на гимназиалната печатница. Но той трябва да осъществи и една актуална революционна идея. На 12 октомври 1874 г. излиза последният брой на „Независимост“, през септем-

ври следващата година е преустановено Ботевото „Знаме“. Емиграцията в Румъния и революционните сили в страната са без политически орган. А събитията на Балканския полуостров и в Европа стават все по-напрегнати. Издаването на вестник от страна на революционната българска емиграция е необходимо и наложително, като се има пред вид, че избухването на въстанието се очаква в най-близки дни. И напълно естествено е, че идеята за създаването на нов политически орган се осъществява от дългогодишния обществен деец и печатарски работник, школувал при родоначалниците на революционната българска журналистика Каравелов и Ботев — Киро Тулешков.

„Български глас“ излиза в продължение на година и четири месеца, веднаж седмично — от 17 април 1876 г. до 27 август 1877 г.¹ Зависимостта на неговия редактор от Каравелов започва още от заглавието на вестника. През 1870 г. Каравелов издава брошурата „Български глас“. В нея са формулирани основните задачи на освободителната борба, доразвити и уточнени по-късно в програмата на революционната българска организация. Тулешков, запознат с брошурата на Каравелов, използва целенасоченото ѝ заглавие и като заглавие на своя вестник.

„Български глас“ си поставя за цел да продължи революционните традиции на „Свобода“. Затова редакторът му преповтаря почти дословно и програмата на този вестник.² Каравеловите вестници, отбелязва Захари Стоянов, „дълго време ще служат като образец на нашите журналисти не по своето съдържание само, но и по външната си наредба“³. Към подобно твърдение авторът на „Записките“ вероятно е насочен и от в. „Български глас“, чийто композиционен план е напълно сходен с оформлението на „Свобода“ и Ботевото „Знаме“. Пряко въздействие в случая оказва по-скоро Каравелов, отколкото Ботев, тъй като в. „Знаме“, който излиза след „Свобода“ и „Независимост“, продължава идейно-публицистичните им традиции. Зависимостта между Каравеловите вестници, „Знаме“ и „Български глас“ в случая показва огромното значение на съвместната журналистическа дейност на тримата представители на революционния ни възрожденски печат, осъществена в дома на Каравелов, който, след като през 1871 г. приютява Тулешков, отваря гостоприемно порти по-късно и за излезлия от Фокшанския затвор Ботев.

Разпределението на материалите в „Свобода“, „Знаме“ и „Български глас“ е следното: „Свобода“: Уводна статия, политически преглед, „Известия от България“, „Книжевни известия“, „Книжевност“, „Най-нови известия“; „Знаме“: Уводна статия, политически преглед, „Книжевни известия“, „Български известия“, „Най-нови известия“; „Български глас“: Уводна статия, политически преглед, „Книжевни известия“, „Български известия“, „Най-нови известия“.

След като възприема Каравеловия начин в подредбата на материала, Тулешков проявява и каравеловски подход в поставянето и осветляването на актуалните проблеми. Уводните статии привличат вниманието върху злободневните събития на деня — робската съдба на българския народ, избухването, потушаването и отгласът на Априлското въстание, солидарността между славянските народи. Влиянието на Каравелов и Ботев, като се започне от единичните похвати и се стигне до заимствуваните пасажи, се проявява преди всичко в този раздел на „Български глас“. Специфичната каравеловска атмосфера откриваме и в останалите рубрики на вестника — в политическите прегледи, в „Български известия“, „Най-нови известия“. Тук попадаме на познатите от „Свобода“ иронично-

¹ За К. Тулешков и неговия вестник вж. Д. Леков. Вестник „Български глас“ (1876—1877) — приемник на журналистическите традиции на Каравелов и Ботев. — Изв. Инст. за лит., кн. XI, 1961.

² Програмата на двата вестника и някои паралели, вж. Д. Леков. Пос. изследване.

³ З. Стоянов. Черти от живота и писателската дейност на Л. Каравелов, с. 25.

саркастични забележки на редакцията, вмъкнати в текста или дадени под линия, долавяме силата на неприкритото негодувание на редактора от своеволията в Турската империя.

Тулешков е журналист с посредствени творчески възможности. И въпреки това, като има пред вид раздела „Книжевни известия“ от „Свобода“, успява да разнообрази съдържанието на своя вестник. Той пропагандира оригинални и преводни съчинения, свързани с актуални политически събития — „Българското въстание в България на 1876 г.“, стихосбирката на Вазов „Тъгите на България“, превода на Драсов „Апостолът на свободата“. Някои от съобщенията, както това се практикува в „Свобода“ и „Независимост“, имат характер на малки рецензии.

Тясната зависимост на Тулешков от Каравелов и Ботев идва не само по линия на няколкогодишната му школовка в редакцията на „Свобода“. „Български глас“ разглежда проблеми, обсъждани често преди това на страниците на Каравеловите и Ботевите вестници. Еднаквата тематика, единството в концепциите на редакторите предопределят в значителна степен и честата употреба на утвърдени вече публицистични похвати и форми. С разобличаваща сила Тулешков клейми антинародното поведение на нотабилите. За да бъде по-убедителен обаче, той се позовава понякога и на мнението на Каравелов, чийто публицистичен почерк се чувствува още в заглавието на някои от статиите в „Български глас“ — „Стари деца и изумели глави“ (бр. 21, 1876), „Ти му говориш, то се прозява“ (бр. 45, 1877), „Ти го плюеш, а пък то се облизва“ (бр. 16, 1876) и др.

Каравелов и Ботев подчиняват литературата, изкуството, културата на задачите на революцията. С повелите на освободителната борба свързват те и делото на Кирил и Методий. Каравелов пише брошурата „Кирил и Методий славянски просветители“, статии за делото на двамата братя, една от които завършва с революционния призив: „Вървете напред и нека св. Кирил и Методия да ви бъдат помощници!“¹ През 1867 г. на празника на славянските просветители в Калофер Ботев произнася дръзко слово, което ускорява заселването му във Влашко. Няколко години по-късно от страниците на „Знаме“ еква отново възмутеният му глас: „У нас на тоя празник патриотите четат слова и речи, разказват за заслугите и деятелността на светите мъже, предъвкват и хълчеват историческите и съвременните истини, играят народни игри, пеят „народни“ песни, пият, ядат и се веселят; а в това също време пред тежките и безчовечни страдания на народа вдигат тостове за здравието на тирана, за дългоденствието на робството и за щастието на глупците.“²

И в оценката, и в съзнателното свързване на революционната борба с историческите лица и факти „Български глас“ продължава насоката на „Свобода“ и „Знаме“. Някои от статиите във вестника даже са непосредствен отглас на конкретни публикации на Каравелов и Ботев.

Априлското въстание е избухнало. Делото на Кирил и Методий отново трябва да се свърже със смисъла и задачите на борбата. В навечерието на общославянския празник, една година след посочената Ботева статия от бр. 15, 1876 на „Знаме“, Киро Тулешков пише: „Нека и ние българите изпълним дълга си към св. Кирил и Методий; да изплетем и ние един венец от благодарност и признателност към святите отци на връх Балкана. Само разликата на пира ще бъде тая: вместо да прием вино червено, нека пролеем мръсната кръв на умирающия османец; вместо тъпани и цигулки, да екне Балканът от тръбата на българската революция! Вместо весели песни, да екне българският марш на бой в горите и градищата; вместо речи похвалителни, да гърмят речи възбудителни и насърчителни. Най-после нека издигнем погледа си към св. Кирил

¹ Свобода, бр. 2, 2 ноем. 1869; вж. също Независимост, бр. 34, 12 май 1873.

² Знаме, бр. 15, 9 май 1875.

и Методия и с все сърце да им се помолим, щото тие да бъдат нам предводители и застъпници на нашето общо въстание и помощници в закопването на нашата мащеха Турция, която 500 цели години е пила нашата невинна българска кръв. Напред, братия, напред! Св. Кирил и Методия са с нас!“¹ Паралелът между тази статия на Тулешков и статията на Ботев от бр. 15, 1875 г. на „Знаме“ показва пълна идейна и композиционна близост. Редакторът на „Български глас“ разгръща всеки компонент от публикацията на Ботев с неподозираните възможности на антитезата и завършва с призивен каравеловски тон.

Тулешков продължава язвителната критика на Каравелов и Ботев срещу българските чорбаджии и калугери, ратува с тяхната страст за единението на балканските народи, бичува продажната българска публицистика. Много от образите и похватите от „Свобода“, „Независимост“ и „Знаме“ преминават с конкретния си идеен и художествен пълнеж и на страниците на „Български глас“. Тук често се говори и за „дебелата сянка“ на султана, и за „гнилата Турция, която отдавна вече е с една си крак в гроба“ (бр.1, 1876). Използват се остроумни народни поговорки, черковнославянски изрази и устойчиви словосъчетания, взети в повечето случаи от статии на Каравелов. Стига се до употребата и на шаблонни изрази, с които си служи редакторът на „Свобода“. В отделни случаи Тулешков възприема някои оригинални каравеловски похвати, като се стреми да ги разгръне и конкретизира в зависимост от актуалния политически момент.

През XIX в. американският социолог Джон Дрепер създава антинаучната биологична теория за общественото развитие, според която физиологическите закономерности, на които е подчинен всеки индивид, намират естествена проява и в националния живот на народите. Каравелов, запознат със съчиненията на западноевропейския просветител, възприема тази негова теория, тъй като тя му дава възможност след като я актуализира да я използва за целите на националноосвободителната борба. В брошурата си „Български глас“, като има пред вид предстоящата гибел на Османската империя, заимствайки от Дрепер, Каравелов пише: „Всяка нация има свое възрождение, детинство, мъжество и старост. Всяка нация, както и всеки човек, трябва да умре.“² Политически актуализираната теория на Дрепер откриваме и в други публикации на Каравелов. Революционната ѝ модификация с оглед на конкретните обществени задачи е изразена определено в една от уводните статии на „Свобода“. „Ние виждаме с очите си — аналогизира Каравелов — раждането на детето, но не сме в състояние да забележим неговото развитие; нам се чини, че това дете е било всякога такова, каквото го виждаме днес пред очите си. А това дете се е родило получовек, расло е, порасло е, било е и юноша, юнак, мъж и най-после старец. Това същото можем каза и за цял един народ. Един стар народ, който е преживял своето историческо течение, той трябва да очаква вече смъртта на прага си и ние на очиглед видиме как той умира и как на негово място се ражда или се възрождава други народ.“ След като излага в теоретически план биологичната теория на Дрепер за общественото развитие, Каравелов ѝ дава нов, актуален живец, който го насочва и към конкретна публицистична образност. „И така, за Турция няма вече живот, няма подпорка, която би била в състояние да поддържа, и тя трябва да падне, да очисти атмосферата и да натори земята, на която южните славяни ще захванат да сеят своето семе. Около

¹ Български глас, бр. 4, 8 май 1876; вж. в същия брой „Коя е нашата обязаност“; също Пловдив, 2 май, бр. 5, 18 май 1876.

² Български глас, Женева, 1870. с. 15; срв.: „Националният живот не се различава по нищо от личния освен по това, че трае по-продължително; но и той не може да избегне окончателния си край. Всяка нация, разгледана исторически, има свое детинство, младост, зрелост, старост, ако не се яви нещо, което да прекъсне естественото течение на живота ѝ“. Дж. Дрепер. Борбата на религията с науката. Превод под редакцията на Я. Сакъзов. с. 175, разр. м.

болния всякога се събират различни доктори и поддържат го със своите лекове; а за умрелия не остава нищо друго, освен да се занесе на гробищата и да се зарови навеки.“¹

Тулешков възприема актуализираната теория на Дж. Дрепер и я прилага в някои свои публикации. В бр. 4, 8 май 1876 г. на „Български глас“, за да одързости вдигналия се на бунт народ, той пише: „Човек се ражда на тоя свят, пораста, става мъж, живее, остарява и най-после достига до дълбока старост и умира. Но като достигне до дълбока старост, то животът му става неносен, мъчен и тягостен. . . Той става от ден на ден като малко дете, на което умствените способности не са още развити, и чака от минута на минута да дръзне последната минута за в гроба, додето дойде най-после непощадната смърт и си вземе данока на природата — го занесе в черната земя. . . Досега Европейска Турция се намираще в този период на живота си и от минута на минута чакаше последната си секунда на смъртта“. Тулешков използва плана на цитираната Каравелова статия, като разширява отделни моменти в композицията на цялостния образ.

Редакторът на „Български глас“ заимствува от „Свобода“ и „Независимост“ не само отделни похвати, но и някои публицистични форми. На страниците на Каравеловите вестници се поддържа оригиналната фейлетонна рубрика „Знаеш ли ти кои сме?“. Чрез нея двама големи публицисти разобличават политическата, културната и моралната корупция, утвърждават принципите на хуманизма и революционния демократизъм. Без да обособява същата рубрика в „Български глас“, Тулешков заимствува някои от изразните средства на „Знаеш ли ти кои сме?“, когато клейми конкретни лица и обществени пороци. Той, както подсказват отделни публикации във вестника му, е имал намерение да се изяви и като фейлетонист. Липсата на дарование и богатата култура обаче превръща „фейлетонните“ му материали в обикновени статии, в които „фейлетонистът“ загатва за намеренията си само тогава, когато е под прякото въздействие на Каравелов и Ботев. Две от статиите на Тулешков, озаглавени „Кои сме ние?“ — заглавие, взето от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“, — продължават проблематиката на фейлетоните от „Свобода“ и „Независимост“.² Първата е насочена против Добродетелната дружина, втората — срещу членовете на някои благотворителни комитети, злоупотребили с народното доверие. Като порицава мнимия патриотизъм на част от емиграцията, Тулешков завършва във фейлетонния стил на „Знаеш ли ти кои сме?: „Ние всички обичаме да се показваме пред света, че всичко знаем, че сме способни да даваме планове, да диктуваме, да чорбаджуваме, да се показваме умни и горди и да мислиме, че съдбата на 7 000 000 народ зависи от тяхната собствена каприция, от техните глупави постъпки и действия. Това сме си ние“ (бр. 42, 1877). Болката и негодуванието си Тулешков излива в заключителния акорд на статията „Това сме си ние“. С това изречение, превърнато от Каравелов и Ботев в афоризъм, завършват или са озаглавени някои от фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“.

Допирни точки между „Български глас“, от една страна, и „Свобода“, „Независимост“ и „Знаме“, от друга, биха могли да се открият и в някои други публицистични похвати и жанрове. Обикновено Тулешков заимствува от Каравелов, който е непосредствен негов учител и като революционер, и като журналист и публицист. В известни случаи обаче той се насочва и към публицистиката на Ботев. Две от уводните статии във вестника му са в пълна зависимост от властната сила и стилового своеобразие на автора на „Хаджи Димитър“.

С избухването на Априлското въстание Източният въпрос навлиза в нова фаза. Вниманието на европейските правителства е насочено към Балканския полу-

¹ Свобода, бр. 1, 2 февр. 1871.

² Български глас, бр. 14, 20 юли 1876; бр. 42, 24 март 1877.

остров, където предстоят да се разрешат не само национални въпроси, но където се преплитат интересите и на някои големи държави. Източният въпрос е една от централните теми в „Свобода“ и „Независимост“. За него пише много статии и Ботев, една от които е публикувана в бр. 2, 15 дек. 1874 г. на „Знаме“. Тя е напориста и темпераментна, в нея като в калейдоскоп се оглеждат потайните дипломатически ходове на видни държавници. Априлското въстание е потушено. Но неговият погром не сменя от древния ред на световната политика отдавна наболелия Източен въпрос. Напротив, той получава нови акценти и нюанси, съдбата на един поробен народ се поставя в зависимост от машинациите и комерческите интереси на дипломати и короновани особи. Революционерът и публицистът Тулешков трябва да вземе отношение към заплетения като гордиев възел Източен въпрос. Но за да привлече вниманието на читателя върху проблем, за който е писано твърде много и в българската, и в европейската журналистика, той трябва да каже нещо оригинално и интересно. В безсилието си да надрасне своите публицистични възможности Тулешков си спомня за една от знаменитите Ботеви статии за Източния въпрос, поместена в бр. 12, 15 дек. 1874 г. на в. „Знаме“. От написването ѝ са се изминали близо две години, но онова, което е казал великият революционер и поет през 1874 г., важи с още по-голяма сила през 1876 г. „При прага на едно близко бъдеще — заговорва отново загиналият журналист и революционер, а чрез него и Тулешков, — което, види се, ще да настане после проливанието на цели реки човеческа кръв и при началото на което може би ще запустеят големи пространства от нашето отечество България, окото на съвременния човек се зазира преди един въпрос, който и да е периодически, но се повече и повече възбужда интереса на днешния политически свят. Тоя въпрос, който така несправедливо е наречен източен въпрос, който е ближен за наши дотолкова, колкото е близка и ризата на гърба ни.“¹ Чрез перото на Ботев Тулешков изяснява политиката на Русия и Западна Европа по Източния въпрос. „Восточният въпрос влезе в нова фаза. От вопрос за раздиранието на Османовата фереджа той стана въпрос за едно тясно сближение на южнославянските племена.“ С това заимствуването от уводната статия от бр. 2 на в. „Знаме“ завършва. Тулешков иска да каже обаче нещо повече за солидарността на балканските народи. То трябва да бъде в плана и стила на заимствуването от първата част на статията, за да не намали ударната сила на логическото и емоционалното въздействие. И редакторът на „Български глас“ отново се насочва към Ботев — към бр. 13, 4 април 1875 г. на „Знаме“, където са нахвърлени шрихите на внушителната картина за „двете хубавици“ (България и Сърбия — б. м.), които трябва да разделят ябълката на раздора и отдавна вече би трябвало да плеснат с ръце и да се прегърнат в името на братството, на свободата, на равенството и на оние демократически начала, на които е основан животът и на българина, и на сърбина.“ В стремежа си да внесе нещо свое в заимствувания пасаж Тулешков разширява обхвата на олицетворението, като същевременно прокара и своя политическа тенденция. „Но удари часът 12 — пише той, — полунощ настана и полунощниците, които тихо и енергически се приготовляваха и очакваха този последен час, гордо и пригответено, с голямо тържество влизат в храма на съединението и от дълбочината на сърцето си с крайно съчувствие са покланят пред олтара на братството, на съединението, на любовта и на искреността. Ето вече че настана оная минута, в която славянските малки племена, т. е. Сърбия, Черна гора, Босна, Херцеговина и България, да дадат край на своите петвековни непоносими мъки. Тие пет озлочестени сестри потърколиха златата ябълка, плеснаха ръце, прегърнаха се с братско и истинско съчувствие са впуснаха така силно и буйно в самата средина на вар-

¹ Вж. Български глас, бр. 27, 23 окт. 1876. Пълната съпоставка на заимствуванията на Тулешков с тази и с други публикации на Ботев вж. Д. Леков. Пос. изследване.

варския стан и със силата на своята любима и със силна десница сестра Русия юнашки удариха на тоя затегнат от пет столетия възел и ето, че той усети тоя силен и поразителен удар, почна леко и тихо да ее развързува. . .“ (курс. на К. Т.). Анализът на международната обстановка, който редакторът на „Български глас“ прави, подсказва, че е настъпил дългоочакваният момент за намесата на Русия на Балканския полуостров. Съпоставена с комбинирания си ботевски оригинал, компилативната статия на Тулешков прави впечатление преди всичко с подчертаната си проруска тенденция. Докато Ботев възлага освобождението на поробените славянски народи преди всичко на собствените им революционни сили, редакторът на „Български глас“ под влияние на политическия момент открива разковничето на въпроса в намесата на Русия. Затова той пропуска или видоизменя онези изречения и пасажии от заимствуваните статии на „Знаме“, които омаловажават или пренебрегват ролята на руските официални среди в разрешаването на Източния въпрос. Без да отрича обединените усилия на славянските народи като фактор за тяхното освобождение, Тулешков фактически ги поставя в зависимост от руската външна политика.

С първата компилация на Тулешков е свързана и втората заимствуванa статия в бр. 28, 30 окт. 1876 г. на „Български глас“. Като изяснява причините за поробването на балканските народи и по-специално на българския, Тулешков отново взема под внимание международната обстановка, която благоприятствува намесата на Русия в изострения политически конфликт. Публикацията започва с мотото и началното изречение на уводната статия от бр. 9, 16 февр. 1875 г. на „Знаме“, след което е използвана друга, по-значителна заемка от бр. 11, 16 март на Ботевия вестник. Разгледани тематично, заимствуваните пасажии показват различия, които още веднъж потвърждават голямата идейна висота на Ботев. В „сродяването на българските царе с византийските императори и приемането на тогавашната православно-идиотическа култура на Византия“ редакторът на „Знаме“ открива една от причините и за вековната робска участ, и за класовата диференциация на българския народ. Тулешков не възприема тази мисъл на Ботев. Затова той пропуска или видоизменя някои пасажии и фрази от оригинала и ги заменя с разсъждения, лишени от социална интерпретация и яснота.

Какво показват посочените заимствувания от Ботев на страниците на „Български глас“?

По време на Априлското въстание и след него се чувствува остро отсъствието на журналисти и публицисти от величината на Каравелов и Ботев. И Тулешков прави всичко възможно да напомни на читателите за тях — приближава се, макар и в повечето случаи механично, към техния публицистичен стил, заимствува похвати, форми, в известни случаи даже цели пасажии от някои Ботеви статии. Какви са резултатите от тези заемки? Чрез тях редакторът на „Български глас“ постига известно идейно и емоционално въздействие. Но той не надхвърля границите на обикновеното подражателство. Неуспял да почувствува монолитната логическа и емоционална връзка между отделните смислови единици в заимствуването, Тулешков пропуска или вмъква думи, които нарушават единството на образа, вътрешния ритъм на фразата.

Аналитичното проучване на „Български глас“ говори за неоспоримото въздействие на Каравелов и Ботев върху революционера, журналиста и публициста Тулешков. Веднага възниква обаче един трудно разрешим въпрос — не е ли възможно в известни случаи, когато посочваме някои публикации от „Български глас“ като образец на творческо влияние, каквито без съмнение има, да сме попаднали на нови анонимни Каравелови статии? Бившият редактор на „Свобода“ има по това време свой политически орган. Тулешков храни най-топли чувства към него, които не се променят никога. От страниците на „Български глас“ той го брани от незаслужени обвинения и нападки,

изтъква заслугите му в националноосвободителната борба. В такъв смисъл едно евентуално сътрудничество на Каравелов в Тулешковия вестник е напълно възможно. Податки за него ни дават дописката „Кладово, 22 юлия“ (бр. 16, 1876) и някои други публикации. Текстологическото проучване на „Български глас“ ще разграничи влиянието, механичното подражателство от индивидуално самотитното. Тогава вероятно ще се открият и нови публикации на Каравелов на български език през революционната 1876 г.

„Български глас“, макар и вестник епигон, играе значителна роля в нашия обществен живот по време на Априлското въстание. От страниците му се пропагандира идеята за безкомпромисното разрешаване на националния въпрос, разобличава се всяка антинародна проява, утвърждава се идеята за солидарност между славянските народи. Редакторът му става журналист и публицист не по призвание, а по необходимост. Но успява да направи своя вестник трибуна на революционната мисъл, защото е „чиракувал“ в редакцията на „Свобода“ и „Независимост“, свързан е чрез здрава идейна дружба с Каравелов и Ботев.

*

Първият брой на „Български глас“ излиза няколко дни преди Априлското въстание; две седмици след сигнала за бунта в Букурещ се появява последният вестник на Ботев „Нова България“. Революцията зовеше за дела. Но тя имаше нужда и от глашатаи, които да пропагандират нейните кървави истини. Ботев попълваше списъка на своята чета. Преди да прехвърли Дунав, той трябваше да изпълни последния си дълг като журналист и публицист — на 5 май 1876 г. издаде бр. 1 на в. „Нова България“ и положи основите на „един истинно революционен и народен лист“, който, както той сам заяви, е за българите „само по себе си голяма помощ“¹.

Първият брой на „Нова България“ доразвива традициите на „Дума на българските емигранти“ и „Знаме“. В него всяка дума зове за борба и саможертва, всеки ред говори за един изключителен публицист, който завладява с таланта и революционната си непримиримост. „Нашата революционна журналистика онемя. (Това е престъпление в днешните обстоятелства, когато народът ни събира сичките свои сили, за да излезе на отчаяна борба срещу своите петвековни притеснители. Освен физическите сили народът трябва да излезе и със своето морално оръжие. (Журналистиката е едно от първите средства за революцията.)“ С няколко фрази Ботев определя насоката и на своя вестник, и на цялата революционна журналистика.

Всичко в брой първи на „Нова България“ е подчинено на дълбоките борчески и творчески пориви на редактора. Уводната статия („Захваща се вече драмата на Балканския полуостров. . .“) е написана с далновидността на политик от световна величина, с вдъхновението на поет. В нея въпросите са формулирани открито и ясно, националната трагедия на българския народ е поставена пред окуляра на европейската дипломация. Наистина „касапницата ще бъде страшна и отвратителна, жертвите ще бъдат безброй“. Но въпреки лицемерието на много чуждестранни политици и журналисти „босфорският идол ще да падне, „болният човек“ ще да умре. . .“. Революционният оптимизъм на Ботев, публицистичната му страст напират във всички материали на вестника („Въстанието в България“, „Реформите в Турция“, „Вълнуване в Цариград“), в рубриците „Новини из България“, „Най-нови известия“.

¹ „Нужно обяснение“. — Нова България, бр. 1, 5 май 1876.

За Ботевото авторство на публикациите в „Нова България“ е писано доста.¹ Разбира се, не всичко около този въпрос е изяснено, някои предположения имат нужда от допълнителна аргументация. Едно обаче според нас е неоспоримо — всичко в „Нова България“, както преди това е практикувал и Каравелов в „Свобода“ и „Независимост“, е редактирано основно от Ботев. Това предопределя идейната и публицистичната монолитност на брой първи от вестника. Това същевременно заблуждава и някои ботевоведи, че всички публикации в „Нова България“ са дело на редактора.

На 17 май 1876 г., когато Ботев потегля към разбуненото си отечество, излиза „Притурка на Нова България“, в която се съобщава, че издаването на вестника ще продължи. „Притурката“ не е съставена и редактирана от Ботев. Каква е по-нататъшната история на вестника? Брой втори от него излиза на 26 май 1876 г. в Букурещ. От брой трети до края на съществуването си (бр. 75, 22 април 1877 г.) „Нова България“ се издава в Гюргево. След заминаването на Ботев редактор на вестника е Рашко Илиев Блъсков, който се подписва с псевдонима Р. И. Белобрадов. От бр. 53, 11 дек. 1876 г. „Нова България“ се издава от приятеля на Ботев Стефан Стамболов. Сътрудници на вестника са широк кръг общественици, талантиливи и посредствени книжовници — Ив. Вазов (Пейчин), Н. Живков, Ф. Симидов, Ст. Стамболов, Д. П. Иванов, Д. Ц. Коцов, Н. А. Славков, Д. Ганчев и др., имената на някои от които са все още неизвестни.²

Странно изглежда, че „издател и ступан“ на вестника след Ботев е не революционен деец, а бившият редактор на сп. „Духовни книжки“ и „Училище“, дългогодишният учител и просветител Рашко Блъсков. Наистина нито един брой от „Нова България“ не може да се сравнява с броя, редактиран от Ботев. Но трябва определено да се посочи, че новият издател на вестника е обхванат от революционната екзалтация на хъшовете във Влашко, притежава известен журналистически опит и култура, поради което продължава насоките, дадени от неговия велик предшественик. За да се почувствува идейната и тематичната приемственост между него и Ботев например, някои материали от бр. 2 на „Нова България“ Блъсков веднага свързва с публикации от брой първи. „У предишният брой — отбелязва той — в членът (статията — б. м.) „Турската опачина“ (автор Н. Живков — б. м.) секи мож да разбере каква пасмина е турчинът и че той никога не може да бъде като хората — „образован човек“. Но за да може някой да опише сичките нрави, обичаи и суеверия на този народ, трябва да го познава твърде отблизо и да е вникнал добре в неговия обществен живот. Това е направил ученият майор Осман бей, който е написал книга под заглавие „Турците и жените им, султанът и харемът му“. В случая връзката между брой първи и втори на „Нова България“ е не само идейно-тематична. Много от читателите веднага са се досещали и за нещо друго — за съобщението на Ботев в бр. 15, 9 май 1875 г. на „Знаме“, че е необходимо да се издаде на български език и посочената вече книга на Осман бей-Фредерик, и труда на неговата майка, жената на бившия велик везир Кабразлъ Мехмед, Мелек ханъм „Трийсет години в турските хареми“. „Ние — продължава Ботев — сме захванали вече преводът на тия две книги и скоро ще да издадем и особено обявление за тях.“ „Особеното обявление“ не се появява. Но в брой 3 на „Нова България“ се явява част от книгата на Осман бей в български превод. Преводачът не е обозначен, но някои доводи, както и стилно-езико-

¹ Вж. по-подробно Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Христо Ботев. Живот и дело. С., 1975. с. 719—721.

² Вж. Г. Боршуков. История на българската журналистика. С., 1965. с. 336—337, 364—366.

вият анализ на преведеното ни дават основание да приемем, че това е откъс от превода, започнат от Ботев.¹

Разположението на материала в бр. 2 на „Нова България“ в общи линии е в зависимост от рубриките на бр. 1 на вестника. Наистина в брой втори и в следващите броеве имаме някои нови раздели. Но тях откриваме и в Ботевото „Знаме“. Във в. „Знаме“ са задължителни уводните статии и политическите прегледи. Поддържат се рубриките „Книжевни известия“, „Български известия“, „Най-нови известия“, „От редакцията“, подлистник. В „Нова България“ са обособени уводните статии, политическите прегледи. Обществено-политически и мемоарни произведения се публикуват в подлистника. Читателят е заинтригуван и от рубриките „Дописки на „Нова България“, „Разни новини“, „Последни новини“, телеграми и съобщения, които срещаме и в „Знаме“. И в двата вестника се поместват оригинални и преводни художествени творби.

След като възприема композицията на първия брой на „Нова България“ и на „Знаме“, Блъсков се стреми, доколкото му позволяват възможностите, идейната нагласа и опитът, да списва вестника така, че той да не се отклонява от традициите, завещани от неговия пръв редактор. Както в уводните статии и политическите прегледи, така и в останалите материали „Нова България“ не следва линията на „Български глас“ — плътно придържане о стила и похватите на Ботев, което води често до механично подражателство. Наистина Блъсков и най-близките му сътрудници имат пред вид почти винаги конкретни статии и други публикации на своя предшественик. Но използвайки идеи, похвати и образи от тях, те се стремят да създадат самобитен публицистичен стил на вестника. Така, без да се изпада в епигонство, във всеки брой на „Нова България“ се чувствава частица от ума, таланта, сърцето на журналиста, публициста, поета и революционера Хр. Ботев. Когато пише статията „Гюргево, 25 септември 1876“ (бр. 35, 1876) например, в която поставя въпроса и за българската емиграция, и за „революция народна, незабавна, отчаяна“, редакторът на вестника има пред вид редица Ботеви публикации и в „Дума на българските емигранти“, и в „Знаме“. Съзнателен стремеж да се представи европейската политика в плана и мащабите на „Политическа зима“ прозира и в статията „Гюргево, 22 септември 1876“ (бр. 35, 1876). „Когато Андраши наду платната на своите мисли при началото на Херцеговското въстание да скове един план, който полека и неусетливо да запази Турция от ужасната пропаст, която зиваше срещу ѝ. . . , тогаз старият и вещ дипломат Горчаков мълчеше, седнал над руската тайнствена политика, и внимаваше добре върху движението на европейските дипломати. . . Австрия, като се оглеждаше плахо насякъде, хвърли няколко примки бързо, като мислеше, че я не усетиха; Горчаков и Бисмарк скрито се позасмяха на това. . . “ Наистина авторът на статията е далеч от творческия размах, от изключителната образна мисъл на Ботев. Но той е запаметил дълбоко героите, картините, обобщенията в „Политическа зима“.

В известни случаи, когато редакторът на „Нова България“ смята, че по определени въпроси е необходимо да се напомни и за мнението на Ботев, той дава големи цитати от негови публикации. В бр. 3, 5 юни 1876 г. на „Нова България“ е публикувана статията „Революцията“. В нея се проследява пътят, по който се стига до Априлското въстание, посочва се ролята на частните революционни комитети, изтъква се значението на Раковски, Каравелов и Ботев за създаването на българската революционна журналистика. Блъсков и неговите сътрудници считат за свой дълг да напомнят не само за големия поет и публицист, но и за непреклонния революционер. „А последният революционерски вестник „Знаме“

¹ За авторството на превода вж. Д. Л е к о в. Неизвестен превод на Ботев. — Антени, бр. 7 (267), 13 февр. 1976.

заявява „Нова България“ — е редакторуван от Хр. Ботйова, който запрати перото и сега наскоро, като грабна пушката, поведе своята дружина към Балкана. Неговото решително и юнашко преминуване на ав(стрийския) вапор „Радецки“ слиса дору и най-хитрите дипломати. За любопитство на читателите ние препечатваме следующият му член от „Знаме“. „Следва обстоен цитат от уводната статия на бр. 9, 16 февр. 1875 г. на вестника, заимствувана, както вече посочихме, и от редактора на „Български глас“. Но докато Тулешков използва този пасаж, частично перифразиран, без да спомене името на автора, редакцията на „Нова България“ цитира добросъвестно и точно и чрез перото на Ботев изтъква причините за избухналото Априлско въстание.

В много от статиите в „Нова България“ се използват образи и изразни средства, създадени или утвърдени в нашата революционна журналистика от Каравелов и Ботев — образа на състарената, болна и издъхваща Турция, обикнатото сравнение — образ на продажните български вестници — „пачавра“, — символа за умирането на едни народи и раждането на други, изграден върху биологичната теория на Дрепер за общественото развитие, и т. н. Изрази от стихотворенията на Ботев, толкова популярни сред българската емиграция, понякога влизат и в текста на някои публикации.¹

Благотворното влияние на Ботев, а в известна степен и на Каравелов се чувства и в останалите рубрики на „Нова България“ — в „Писма и отговори“, в дописките и т. н. В тях в скоби или под линия често се дава мнението на редакцията, иронично и хапливо, както в „Свобода“, „Независимост“ или „Знаме“. В бр. 55—52,5 дек. 1876 г. на вестника в рубриката „Писма и отговори“ четем: „Г-ну П. К. в Русчук: Кога стана човек и са изучи на шарлатаниите. Засрами са и проводи, що си зел.“ Или: „В Свищов: Бъдете се тъй дързостни на работата. Вие правите свещени услуги на народът ни“ (бр. 48, 1876). В подобен дух и стил „Нова България“ поощрява всяка родолюбива проява, критикува родоотстъпничеството и апатията. Някои бележки на редакцията са толкова близки до бележките във вестниците на Каравелов и Ботев, че трудно бихме ги разграничили от тях, ако предварително не знаем изданието, където са отпечатани.

„Нова България“ утвърждава традициите на българската революционна журналистика и чрез възприемането на някои жанрови форми от Ботевите и Каравеловите вестници. Чрез тях от нов ъгъл, с нови публицистични средства се пропагандира онова, което се проповядва в другите материали на вестника. Като има пред вид вероятно Ботевото „Послание от небето“, в което с похватите на епистолярния жанр ненадминатият публицист критикува язвите в нашия политически и културен живот, редакторът на „Нова България“ под рубриката „Писма от Букурещ. Писмо I“ публикува язвителната критика на свой сътрудник срещу в. „Стара планина“ и неговия редактор С. С. Бобчев. Под влияние може би на хумористичните форми, използвани от Каравелов и в. „Тъпан“, в няколко броя на „Нова България“ се печата остроумният „Политически катихизис“ (бр. 42—47, 1876).

В „Нова България“, както в „Свобода“, „Независимост“ и „Знаме“, са обнародвани доста стихотворения. Интересно е да се посочи обаче ролята, която им отрежда редакторът, като се имат пред вид изискванията на Каравелов и Ботев за общественото предназначение на литературата. От бр. 4, 9 юни 1876 г. до бр. 50, 30 ноем. 1876 г. всеки брой на „Нова България“ започва със стихотворна творба. Това е фактически и една от съществените композиционни отлики на вестника от другите периодични издания през Възраждането. Внася ли тя нещо ново в неговия идеен и художествен облик в сравнение с вестниците на Каравелов

¹ Срв.: „Не можеме вече да търпиме турчинът да бесней на бащино ни огнище“ (бр. 33, 1876) с: Та сърце, майко, не трае // да гледа турчин, че бесней // над бащино ми огнище“ („На прощаване“).

и Ботев? В случая става въпрос преди всичко за конкретен редакторски подход при осъществяването на търсения журналистически акцент във всеки брой на „Нова България“, който е налице и в „Свобода“, „Независимост“, „Дума на българските емигранти“ и „Знаме“. В тези вестници пръв „взема“ думата журналистът-политик, за да я „даде“ на поета или белетриста. В обсъждането на основния проблем на броя се намесват и кореспондентът, фейлетонистът или мемоаристът. Същия журналистически подход откриваме и в „Нова България“. Докато „гвоздеят“ на броя при Каравелов и Ботев обаче е уводната статия, в „Нова България“ тази роля в определена степен поема и стихотворната творба. С това уводната статия не накърнява своето значение. Поетът и публицистът в случая само взаимно се допълват, конкретизират и доизясняват. Брой 22, 12 авг. 1876 г. на „Нова България“ започва със стихотворението на Ботев „Дякон Васил Левски“ („Обесването на Васил Левски“). В уводната статия на вестника се говори за тежката съдба на българския народ, за опитите му да се вдигне на бунт. Публикуваното стихотворение на Ботев има за задача да напомни за главния организатор на подготвяната революция — Левски. В бр. 9, 26 юни 1876 г. е обнародвано стихотворението на Пейчин (Ив. Вазов) „Свобода или смърт“. Поетът е разтърсен от жестокостите на агарянина и от йезуитското лицемерие на Европа:

Но върлий азиатец обладан с ярост дива
великата идея, за да порине в гроб,
сече, гори и роби, обесва и убива
по-скоро да помаже въстаналият роб.

И цялата Европа да спази мир злокобен
изглежда равнодушно как падаме и мрем,
и не простира ръце на наш народ поробен
да го избави веке от срамният ярем!

Публицистът е разтърсен от онова, от което е възмутен и поетът. И той заговорва с неговата мъка, с неговото негодувание, а в известна степен и с неговите думи: „Докле европейските дипломати хладнокръвно гледаха как турското правителство иска да им се представи като ненаделяема чрез своят извънмерен фанатизъм, докле ужасните кръвопролития, извършени у България от турските войски над мирните хора, са земаха от силите като бляскави победи, които питаеха надеждите им за мир; докле са продължаваха тези гнусни за историята на християнството събития, думаме, чашата на търпението в славянският елемент у Европа са препълни и той са реши целокупно да понесе кръстът срещу полумесеца“, т. е. да иска „свобода или смърт“, каквото е и заглавието на Вазовото стихотворение. Същата идейно-тематическа връзка между стихотворение, уводна статия и останалите публикации е осъществена и в другите броеве на „Нова България“. И тя, както и някои други съображения ни дават основание да предположим, че Вазов е автор на някои уводни статии във вестника.

За да поддържат бойкия революционен дух на вестника, Блъсков, Стамболов и техните сътрудници проявяват верен идеен, а в значителна степен и художествен усет при подбора на поетичните творби. Те публикуват стихотворения от Вазов („Свобода или смърт“, „Вярата ми“, „Политика“, „Песен на юнаците на „Радецки“, „Абдул Хамид“), Ст. Стамболов („Христо Донев“, „Майчина песен“, „Возвание“ и др.), стихотворни творби от Ф. Симидов, Н. Андреев, Н. Живков, борчески народни песни („Цар Иван Шишман“, „България“) и др. В няколко броя на вестника, също и в началната му част, са отпечатани откъси от „Горски пътник“ на Раковски, които са в пълно съзвучие с тогавашния революционен момент.

За да държи будна паметта за бореца, публициста и твореца Христо Ботев, редакцията на „Нова България“ печата съобщения за битките на неговата чета,

публикува писмото му до капитана на „Радецки“, напомня за значението му в националната ни история и култура, помества спомени и стихотворни творби за него — „Съвременни записки. Четата на Христа Ботйова“ от Ф. Симидов, „На Хр. Ботйова“ (от неизвестен автор), „Песен на юнаците на „Радецки“ от Ив. Вазов. В подлистника на „Нова България“ е обнародвана част от превода на Ботев „Въсточният въпрос и България“ от И. П. Липранди. Тук са препечатани и стихотворенията „Дякон Васил Левски“ (бр. 22, 1876), „Към брата си“ (бр. 50, 1876). Ако първото от тях е трябвало да напомни за едно героично име в историята на националноосвободителното движение, „Към брата си“ е отправено отново към онези „глупци неразбрани“, които не са проумели поуката от разигралата се национална трагедия.

Рашко Блъсков прокарва и отстоява революционната линия в списването на „Нова България“. Но след окончателното потушаване на въстанието от време на време започва да го измъчва противоречивият диалог, който се води у него между журналиста, издигнат като редактор на „Нова България“ от гребена на революционната вълна, и стария просветител, издател на „Духовни книжки“ и „Училище“. Този спор става особено остър няколко седмици преди Стамболов да поеме редакцията на вестника. Тогава Блъсков си спомня за Петко Славейков, за трагичните му изживявания през последните години от черковната борба, за знаменитото му стихотворение „Не пей ми се“. Просветителят Славейков не беше оценил в перспектива някои исторически събития, не беше забелязал новите явления и хора в живота, беше се разминал с тях. И той изповяда крушението на своите илюзии в „Не пей ми се“. Временният спътник на революцията живя с вярата в близката свобода. Тя се поддържаше от хубавото начинание на Ботев — в. „Нова България“, — от героичната му смърт, от оптимизма на родолюбивата българска емиграция. Но дойде момент, когато старият просветител си спомни за своето минало, когато бе овладян от съмнения и разочарование. И той потърси раздумка и разтуха с дядо Славейков. Но не с онзи поет, който беше направил равносметка на своя живот, беше написал „Жестокостта ми се сломи“ и „Изворът на Белоногата“ и живееше вече с друга обществена и творческа нагласа, а с оня Славейков, който търсеше брод и пристан в политиката и поезията. В бр. 47, 18 ноем. 1876 г. Рашко Блъсков публикува част от „Не пей ми се“ под заглавие „Извод от „Не пей ми се“:

Ах защо ли стар са спомен тъй сили
да направи песните ми премили;
миналото веч' за песни не пита,
сегаšnjето люби лира разбита.
Измрелите кат' че не са живели,
а живите — равнодушни, ничтожни.

Наистина стиховете на Славейков тук са дадени в нова редакция, техният песимизъм в известна степен е приглушен. Но те са прощалната дума на издателя и „ступана“ на вестника А. Р. Белобрадов към читателите на „Нова България“. Скоро след това Рашко Блъсков напуска редакцията на вестника.

„Нова България“ не се откъсва от традициите на Ботев, а в известна степен и на Каравелов не само в областта на журналистиката и публицистиката. В доста от стихотворенията на вестника се долавят реминисценции от поезията на двамата големи творци — „Прощка“, „Христо Донев“, „Към нея“ и др. Наистина тези стихотворни творби са посредствени, но чрез тях се чувствува поетичното обаяние на Ботев и Каравелов в дните на въстанието.

„Нова България“ е вестник, който се утвърди в историята на българската журналистика с бойкото си революционно направление, с възприемането на творческите традиции, създадени от Каравелов и Ботев. На неговите страници

подказа за големите си поетически възможности Вазов. Тук излезе първият отзив за неговото творчество¹ и „писмото“ на поета до редактора на „Нова България“, в което с пословична възрожденска скромност той оспори и отхвърли възторжената оценка на първия си рецензент.²

Във въстанала и опустошена България последното периодично издание на Ботев се посреща и следи с изключително внимание. „Вашият вестник са получава тука крадешком — пише до редакцията на вестника по време на въстанието читател от Русчук. — Вчера прочетох 3-ий брой и твърде ми хареса. Такъв вестник е потребен на днешните обстоятелства, а не каквито са цариградските вестници, които не смеят да явят нищо право, но само позагатват нещо с предпазване и там го свършват.“³

Чрез „Нова България“ до нас достигна част от превода на Ботев „Въсточний въпрос и България“. Тук се появи нова, първата редакция на „Обесването на Васил Левски“, отпечата се началото на Ботевия преводен труд „Турците и жените им, султанът и харемът му“. В „Нова България“ Ботев е имал намерение да обнародва някои свои трудове, над които е работил през последните месеци от живота си. Затова, преди да тръгне с четата си за България, той оставя на своите най-близки сътрудници във вестника не само превода на „Въсточний въпрос и България“, но и други завършени и незавършени оригинални и преводни творби. Някои от тях, вероятно с незначителни корекции, направени от Вазов или Блъсков, се появяват в „Нова България“. Други остават у приятелите на поета и след време изчезват или стоят закътани в някои частни или обществени архивни сбирки.

*

От някои възрожденски вестници до нас са достигнали само заглавията им. Няма запазени броеве от „Михал“, „Момче“, „Кърлеж“, „Жаба“. Отделни броеве са съхранени от в. „Хъш“. Един брой е оцелял и от в. „Юнак. Лист за българските интереси“, който се появява в края на размирния месец април 1876 г. в Браила. Всичко в него — статии, прегледи, дописки, известия — е посветено на революционните събития в България, Босна, Херцеговина. Дават се сведения за боевете в Панагюрище, Берковица, Дряновския манастир. Разобличава се политиката на английското правителство, напомня се за освободителната мисия на Русия. От „Юнак“ по всяка вероятност излизат няколко броя, от които е запазен бр. 6, 16 май 1876 г. Редакторите му не са известни. Но като имаме пред вид някои данни от „Български глас“, както и стилно-езиковия и идеен анализ на публикациите във вестника, можем да приемем, че той е списван от двама близки приятели на Ботев — Тодор Пеев и Иван Драсов.⁴ От един оцелял брой не могат да се направят изводи за цялостната програма и своеобразието на „Юнак“. Може само да се изтъкне, че той има значителна прилика с излизащите по това време революционни периодични издания, че продължава борческите традиции на „Свобода“ и „Знаме“, като използва и някои от публицистичните похвати на редакторите им.

„Юнак“, излязъл в няколко броя, е преустановен. Веднага може би след спирането му, на 5 юни 1876 г., се появява нов революционен вестник — „Възраждане“. Редакторите му, Пеев и Драсов, сега вече не издават вестника анонимно. Към тях също като редактор се присъединява и Св. Миларов. Вестникът си поставя конкретни злободневни задачи — да оказва морална и материална подкрепа на въстанието, да запознае европейските народи с робското положение на

¹ Вж. статията на Д. Ц. Коцов „Гюргево, 23 дек. 1876“, бр. 55, 23 дек. 1876.

² Писмо до редактора на „Нова България“, бр. 58, 6 ян. 1877.

³ Русчук, 8 юния, бр. 4, 9 юни 1876.

⁴ Вж. Български глас, бр. 5, 18 май 1876.

българите, да коментира всички по-важни световни събития. За да дадат възможност на повече чужденци да следят „Възраждане“, редакторите отпечатват основните материали и на френски език.

Пеев и Драсов са близки съидейници на Каравелов и Ботев. Като революционни дейци и хора с културни интереси те са следили редовно „Свобода“, „Независимост“, „Знаме“. Контактът им с журналисти от ранга на Каравелов и Ботев дава отражение в тълкуването на събитията и фактите във „Възраждане“. Проявява се стремеж към бойката и раздвижена фраза, към непосредственото емоционално внушение. Някои от дописките напомнят в известна степен дописките на Каравелов и Ботев — разказва очевидец, вмъкват се диалози, от единичния факт се стига до значимото обобщение. Въпреки това конкретното въздействие на Каравелов и Ботев като публицисти във в. „Възраждане“ е непоследователно, в известна степен епизодично. На какво се дължи това, като се знае, че Пеев и Драсов са видни революционни дейци, пряко свързани с редакторите на „Свобода“ и „Знаме“?

Тодор Пеев е близък сподвижник на Левски в създаването и укрепването на Вътрешната революционна организация в страната. Той е един от създателите на БРЦК. От 1873 г. обаче, без да пренебрегва задълженията си като революционер, Пеев е деловодител на Българското книжовно дружество и редактор на неговия орган „Периодическо списание“. Като деловодител на дружеството той е трябвало да се придържа, макар и външно, към неговата просветителска програма, а като редактор да списва списанието в научно-еволюционистичен дух. Това именно слага отпечатък върху публицистичния стил на Пеев, който се обособява от стила на Каравелов и Ботев.

През 1876 г. Т. Пеев започва да редактира революционния в. „Възраждане“. Но той не може, а и не проявява желание да промени своя публицистичен почерк. Основание за подобно твърдение ни дава един факт от живота му. Първоначално Каравелов и Пеев са приятели. След като Т. Пеев става деловодител на Българското книжовно дружество, отношенията им постепенно охладняват. Каравелов иронизира своя съидейник в някои статии и фейлетони. Тодор Пеев го напада в много свои писма. На страниците на „Възраждане“ той често търси повод да го уязви и злепостави, поради което влиза в остър спор с редактора на „Български глас“ — Каравеловия приятел Киро Тулешков. В последователната си неприязън към бившия председател на БРЦК Пеев съзнателно се е разграничавал като редактор на „Възраждане“ от публицистичния му стил. Наистина в известни случаи, както посочихме вече, във вестника му се чувства образно афористичната мисъл на Каравелов. Но това е не само неизбежно, но и естествено, тъй като Пеев следи българската революционна преса, в която определени политически понятия почти винаги се предават с едни и същи фигури — шампи. Те се утвърждават в съзнанието му, той не може да им намери подходящи двойници. Нека не се забравя и нещо друго — Т. Пеев е един от интимните другари на Ботев, когото дълбоко цени като общественик и творец. И ако във „Възраждане“ откриваме някои каравеловски похвати, те идват преди всичко чрез вестниците на Ботев, прекия и най-талантлив ученик на редактора на „Свобода“. За непосредственото въздействие на Ботев върху публицистиката на Пеев говори и един друг факт. През 1877 г. в бр. 1 и 2 на в. „Дунавска зора“ е публикуван фейлетонът на Пеев „Браилски искрици“ с псевдоним „Гласът в пустинята“. Той е пряк отглас на идейната глъбина и публицистичната образност на знаменитото Ботево писмо до Т. Пеев от 12 февруари 1876 г.¹ Освен Пеев редактори на „Възраждане“ са, както посочихме вече, Драсов и Мила-

¹ Вж. по-подробно Д. Леков. Непознат книжовник, забравен революционер. — В: Тодор Пеев. Съчинения. Под ред. на Д. Леков и Ив. Сестримски. С., 1976.

ров. Но Драсов няма публицистичен стаж и талант, Миларов не е революционер деец. Решаваща дума в списването, в облика и своеобразието на вестника е имал Пеев. Неслучайно от бр. 9 той е вписан и като „управител-отговорник“ на „Възраждане“.

Жилавината и силата на идеи и традиции се изпитва в атмосферата на борби и страдания. Априлското въстание доказва и утвърди правотата на програмата на националноосвободителното движение, революционната линия в развитието на българската литература, журналистика и публицистика. „Свобода“ и „Независимост“, „Дума на българските емигранти“ и „Знаме“ започнаха отново да се предават от ръка на ръка. Под друго заглавие и с други редактори, но със същите революционни задачи — да създадат от роба човек и гражданин. Съратниците на Каравелов и Ботев бяха неопитни, нямаха техния талант, размах и култура. Затова понякога волно или неволно изпадаха в подражателство, перифразираха. Но революцията им даваше импулс и вдъхновение, шаблонът отстъпваше място на свежия публицистичен детайл, тромавата фраза — на плавния и отривист стих.

„Български глас“, „Нова България“ и „Възраждане“ не са еталони в историята на българската журналистика. Но те не можеха да бъдат вестници-образци, защото няколко години преди тях бяха излизали „Свобода“, „Независимост“, „Дума на българските емигранти“, „Знаме“. Без тези вестници Тулешков нямаше да издава „Български глас“, „Нова България“ щеше да прекъсне с първия си брой. Наистина „Български глас“ беше вестник-епигон, но в замяна на това необходим за тогавашния исторически момент. „Нова България“ не остана на нивото на първия си брой, но се утвърди като издание със свой профил. В „Възраждане“ въпреки амбициите на редакторите си не блесна с нещо оригинално. Той заинтересува обаче читателите от чужбина, заговори им за героизма и жертвите на Априлското въстание. Революционният подем и погром през 1876 г. утвърдиха журналистическите и публицистичните традиции на Каравелов и Ботев, които по-късно нашият социалистически печат доразви и издигна на ново идейно-творческо ниво.

ПРЪВ ОПИТ ДА СЕ НАПИШЕ РОМАН ЗА АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ

(„Десетдневно царуване“ от А. П. Шопов)

Любомир Георгиев

Като връх в националноосвободителните борби преди Освобождението, като народно движение с изключителни исторически последици и национално-нравствено въздействие Априлското въстание става основна тема в българската литература през първите години след Освобождението. Литературната история отбелязва обаче определена последователност в художественото овладяване на темата от различните литературни жанрове. Най-бързо и спонтанно откликва лириката, още по време на самото въстание и непосредствено след него. От началото на 80-те години (след Вазовата „Епопея на забравените“ (1881—1884) усилията се пренасят към епичните жанрове — през 1884 г. се появява първият том от монументалните художествени мемоари на З. Стоянов „Записки по българските въстания“, а през 1889 г. излиза първата част от романа на Вазов „Под игото“ — най-значителната белетристична творба за Априлското въстание, първият роман в българската литература, който отговаря на високи художествени изисквания и един от най-хубавите романи в нея и до днес.

По-конкретното вглеждане в литературния процес през 80-те години обаче показва, че значителността и грандиозността на темата подтиква българския писател доста по-рано, още в самото начало, когато Априлското въстание започва да определя тематическата насоченост на творческите му усилия, да се обърне към възможностите, които романната форма му разкрива за художествено изображение на народния живот и националноосвободителните борби. През 1881 г. излиза романът на Атанас П. Шопов „Десетдневно царуване. Из българското въстание в 1876 г. Дневници на един бунтовник“, който, макар да няма идейно-художествените достойнства на „Под игото“, поставя интересни проблеми не само с оглед историческата правдивост на изображението, но и с оглед появата и развитието на романа като жанр в българската литература. „Десетдневно царуване“ на А. П. Шопов има приоритет по време както пред „Записки по българските въстания“ на З. Стоянов, така и пред „Под игото“ на Вазов. При това романът на А. П. Шопов не отминава незабелязано нито от читателите, които с интерес го следят още когато се печата като подлистник във в. „Българский глас“, нито от критиката, и което е особено важно — от Ив. Вазов и З. Стоянов, които реагират живо и еднакво отрицателно, макар и по различни причини. „Десетдневно царуване“ на А. П. Шопов има приоритет още в едно отношение — той е първият български роман, преведен в чужбина. В. „Българский глас“¹ съобщава

¹ Българский глас, бр. 41, 1 юли 1883.

през 1883 г., че негов превод излиза в петербургското списание „Век“. Даже външното, библиографско описание предизвиква интерес, който се оправдава при конкретното запознаване с романа. За съжаление, въпреки че за съществуването на такава творба в ново време сигнализира И. Бояджиев,¹ „Десетдневно царуване“ на А. П. Шопов не е било предмет на съвременна литературна преценка, а този първи опит заслужава по редица причини да се помни поне от литературната история.

Атанас П. Шопов е роден през 1853 г. в Панагюрище. Учи медицина в Цариград, но не успява да завърши, защото е изключен заради своята дейност в защита на българското население след Априлското въстание. През лятото на 1876 г. „под прикритието на своята униформа, прилична на униформата на турските офицери“², той обикаля по поръчение на Екзархията опожарените и опустошени села и градове, които са били в центъра на Априлското въстание — Батак, Брацигово, Панагюрище, Копривщица, Клисурса и др., — и публикува обширен репортаж „Едно пътуване в Пловдивско“ във в. „Стара планина“, год. I, бр. 22—30, 23 окт. — 20 ноем. 1876 г. „Едно пътуване в Пловдивско“ е първото цялостно и свидетелско описание за трагичната съдба на въстаналите български села и градове. Макар на места да се чувства съобразяване с цензурата, фактите са изключително силни. Въз основа на своите конкретни впечатления и събрани данни Шопов изготвя и изложение до представителите на великите сили в Цариград. На следната година той участва в Руско-турската освободителна война.

За нас в случая представляват интерес именно тези младежки години от живота на А. П. Шопов преди Освобождението. Както сочат кратките биографични данни, той не е революционер, а е свързан с просветителските кръгове сред цариградските българи и конкретно с дейността на Българската екзархия. Неговият патриотизъм не подлежи на съмнение. За неговото патриотично съзнание най-категорично говори смелото му държане след Априлското въстание. През годините преди Освобождението А. П. Шопов започва и литературните си опити. През 1874 г. в „Читалище“ излизат няколко негови стихотворения („Де съм ся родил“, „Издадникът“, „Глас към българката“ и др.). В цариградския печат, пак предимно в „Читалище“, публикува и някои статии, които разглеждат положението на българската жена, проблеми на образованието и възпитанието („По възпитанието на жените“, „По възпитанието на децата“, „Състоянието на българската селянка“ и др.). Особено активно Шопов се занимава с преводаческа дейност. През 1874 и 1875 г. той предлага на българския читател преводи от Фенелон („По възпитанието на девойките“), от Льосаж („Куцият дявол“) и от Шатобриан („Атала“). Най-значителната му оригинална творба е разглежданият роман „Десетдневно царуване“, написан наистина по горещите следи на събитията, които са предмет на художествено пресъздаване. В същото време той е и завършек на писателския стремеж на А. П. Шопов. След „Десетдневно царуване“ той се отдава изцяло на научна и публицистична дейност.

Причините А. П. Шопов да напише „Десетдневно царуване“ могат да се търсят в няколко посоки. От една страна, още нищо не се е писало за Априлското въстание и нуждата да се разкаже художествено за събитията от 1876 г. става все по-осезателна, все по-належаща. От друга страна, А. П. Шопов, макар да не е участник във въстанието, по време на своята обиколка през 1876 г. събира много впечатления и документален материал, които само отчасти са използвани в „Едно пътуване в Пловдивско“. На трето място, А. П. Шопов е панагюрец, а Панагюрище е център на IV революционен окръг,

¹ И. Бояджиев. Първият роман за Априлското въстание. — Лит. фронт, бр. 15, 5 май 1966.

² Н. Савов. Атанас Шопов. — Славянски глас, II, 1922.

което също има значение. Своята творба Шопов замисля и осъществява като *роман* въпреки очевидните му слабости. Макар вече да е изпробвал успешно перото си в документално-публицистичния жанр, той не се връща към него. Този факт е знаменателен сам по себе си. Дързостта на Шопов е плод не толкова на неразчитане на силите и на младостта, колкото на назряващата необходимост в литературата ни от големи епични форми. Българският писател вече се стреми към романа, той вече има съзнание за възможностите, които романът като жанр разкрива, за мястото, което заема в другите литератури. Към романната форма Шопов е бил подтикнат и от мащабността на темата — Априлското въстание в Панагюрище, събитие, което като че ли само налага да се търсят по-широки рамки на повествование, за да бъде обхванато в своята цялостност.

За да осъществи своя замисъл, авторът се насочва към модела на сантиментално-психологичен роман във форма на дневник, като вмъква и обширни писма между героите. Изборът на образец в случая е от голямо, от решаващо значение, особено като се имат пред вид скромният творчески опит на писателя и скромният му талант. Този избор се определя от нашето закъсняло литературно развитие, от литературните вкусове и схващания на автора, а може би и от малкото проблеми, които поставя в композиционно отношение. От него до голяма степен произлизат и несполуките в творческата реализация на замисъла, защото този жанр се оказва може би най-неподходящият със своята камерност за художествено изображение на епохално историческо събитие, в което главен герой е народът. Следването на жанра води писателя към дългите сантиментално-психологически самоанализи, към философските разсъждения, към сладникавия лиризиран стил.

Разрешаването на противоречието между тематичния замисъл и жанровата определеност авторът търси в свободата, която дневникът и писмото дават като композиционно самостоятелни микроструктури в този вид роман. Това нарушава жанровото и стилово единство на творбата, но носи и най-интересното в нея — разказа за Панагюрското въстание. Част от дневника на героя писателят превръща в историко-хроникално и документално описание на Панагюрското въстание. Тази част има по-сериозна задача, отколкото да насочи само към външното събитие, което слага трагически отпечатък върху любовта между двамата герои. Л. . . (т. е. авторът) разказва изчерпателно, стреми се да обгърне попълно картината и хода на въстанието. Така романът поглъща в основната си насоченост на сантиментално-любовен роман чуждото тяло на документално-историческия мемоар, без да го адаптира изцяло. Той е „вмъкнат“, „вметнат“ мемоар, различен по съдържание и форма от спомените на героя за трагичната му любов, изкуствено свързан с любовната интрига. По този начин „Десетдневно царуване“ като първа стъпка към създаване на новобългарски роман се явява в жанрово отношение интересен хибрид, съчетаващ в себе си две от повествователните форми, които дадоха началото на романа в европейската литература — интимната психологическа проза и мемоара. Двата противоположни белетристични принципа, изкуствено съчетани в романа на Шопов, покъсно се развиват от нашата литература в самостоятелни жанрове. Ако в „Записки по българските въстания“ З. Стоянов извежда мемоарното начало от „Десетдневно царуване“ до пълноценен художествен мемоар, то Вазов чрез „Под игото“, отричайки белетристичния стил на Шопов, стига до нов тип роман, отговарящ на съвременните възможности на жанра.

С оглед темата на романа несполучливи се оказват и подборът на главните герои, и начинът, по който се изграждат техните характери. Главните герои — Л. . . и Олга, — са от български семейства, които преди години са избягали от робството в Русия и живеят там. Подтикнати от своите патриотични

чувства, Л. . . и Олга се връщат в родината. Л. . . идва, за да просвещава народа, но влиза в конфликт с чорбаджиите и бива заточен в Диарбекир. Освободен от заточение, той се връща в България болен от туберкулоза и се установява в Пловдив, за да се лекува, като смята отново да се посвети на учителството, „занятие най-необходимо за нас“. Бенковски обаче го посвещава в плана на въстанието и той се съгласява да вземе участие в него. Олга, с която се среща в Пловдив, след като е дал вече съгласието си на Бенковски, е дошла в България заедно с баща си, родом от Калофер, за да се запознае с неговата родина, с народа, към който и тя принадлежи. Насочването на писателя към такива герои може да се обясни не само с романтичното у тях, но и с обстоятелството, че те разкриват възможност да се види България с нови очи, от страни. Не е без значение също фактът, че Шопов е страстен русофил. Чрез героите си той дава израз на своята любов към Русия, напомня за помощта, която тя е оказвала в миналото на българския народ.

Като поставя тези герои в центъра на интригата и на романа, писателят се лишава от възможността да вплете по-многогранно и органично Априлското въстание в тяхната съдба. Л. . . и Олга са истински патриоти. Л. . . не се двоуми да се присъедини към въстанието. Той и Олга изживяват неговия развой като истински българи. Олга загива в Панагюрище. И все пак те не могат да надделеят своята свидетелска, външна, „спътническа“ позиция спрямо подготовката и избухването на въстанието, те не са частица от вътрешната динамика и саморазвитие на революционния процес.

Към несполучливия подбор на главните герои се прибавя и сантиментално-романтичната стилизация на характерите им. Завършила Киевския институт за благородни девици, Олга има наклонност към литературата, знае наизуст Пушкин и Байрон, немски и френски, „често обичаше да чете Данте“, рисува, знае много песни от Миладиновия сборник. Не остава добродетел, с която писателят да не окичи своята героиня. Тя гори от желание да опознае родината на баща си, особено да опознае българката, да придобие нейните добродетели. В сантиментално-трагична светлина е разкрит и Л. . . Заболял от туберкулоза в Диарбекир, обречен на смъртта, той загубва любимата си в Априлското въстание и се връща в Русия, когато родителите му вече са починали, за да напише своите дневници преди смъртта си. На фона на българския бит и нрави, на суровата българска действителност героите изпъкват с романтичната си изключителност, с подчертаната си мечтателност, която се бои от светлините на деня. Олга се нарича „философка-мечтателка“ и изповядва: „Приятно нещо е човек да мечтае, да въображава не ли? Мечтали ли сте някога? Това е сладко и от съня, по-приятно и от поезията“ (78). И двамата герои са почитатели на нощта и на ранните утрини. Тогава техните мечти са най-чисти и сладостни. „Гробната тишина, нощната луна, сутрешната поезия са били изворът на моите надежди“ (18) — допълва Л. . . Особено много място писателят отделя, за да предаде любовните чувства на своите герои. В тяхната любов преобладава идеалното, духовното, възвишеното. Тя е духовна хармония, при която думите са излишни, макар писателят да разказва това с прекалено много думи. Изострената чувствителност на героите и сантименталното в характерите им се разкрива и в редицата сърцераздирателни сцени, които трябва да трогнат и читателя. Сълзите бързо идват на очите на героите. И това е така, защото според Л. . . „Сълзите у добрите хора са всякога в изобилие“. Особени усилия полага авторът да пресъздаде по-затрогващо последните дни на Л. . . , което го кара да се впусне в дълги психологически анализи, като на сълзите отново е отделено първо място: „Аз плача и сълзите ми се видят вкусни. Аз виквам сестра си да плачем заедно. Тя дохожда. . . и ние дружно плачем, няма и вкусно плачем.“ Макар сълзите на героите да имат по-друга причина, по-

книжен източник от сълзите на Васил Друмевите герои, все пак те текат прекалено изобилно, особено у Л. . . Съзнателно или не, но когато авторът чрез Олга назовава своя герой Силвио Пелико, той загатва и определено вътрешно сходство в характерите им, а именно потъване в страданието, което зове за съчувствие, безхарактерност, пасивност, — черти, които и Каравелов, и Ботев в рецензиите си за мемоара „Тъмниците ми“ на прочутия по онова време италиански затворник отхвърлят като чужди на характера на бореца и революционера. За книжността в характерите на главните герои, за вредата от сантименталистко-романтичната им стилизация, особено при Л. . ., говори и едно сравнение с героите на прочутия роман на Тургенев „В навечерието“, които имат сходна съдба с тези от романа на Шопов. Бездеен и слаб изглежда Л. . . пред Инсаров.

Когато сочим несполуките на писателя и недостатъците на романа, не можем да не изтъкнем, че в него има и хубави, интересни моменти, които днес, в историческа перспектива, личат по-ясно и по-сигурно могат да се отделят. Даже и в най-уязвимото — любовната интрига и характеристиката на главния персонаж — се откриват места, в които са постигнати поетичност и атмосфера. Това обаче, което безспорно е запазило своята ценност днес и което с хода на годините ще я увеличава, е мемоарната линия в романа, вмъкнатият разказ за подготовката на Априлското въстание и за десетте дни свобода на Панагюрище. Достоинствата на „Десетдневно царуване“ като хроника на Панагюрското въстание изпъкват ясно, ако то се сравни с по-късни и признати художествено-мемоарни и белетристични творби за Априлското въстание като „Записки по българските въстания“ на З. Стоянов и „Под игото“ на Вазов. Сравнението доказва честността и патриотизма на автора. То също сочи, че чрез дневниците на своя герой Шопов пръв създава една относително цялостна картина на Априлското въстание, която по-късно в основни линии се допълня или потвърждава от мемоаристи и писатели. Най-напред писателят по своему и със стил, близък на съответните места от „Записките“ и „Под игото“, съумява да предаде „наелектризираната“ атмосфера в навечерието на въстанието, ентузиазма на народа и готовността му да участва в делото. „Ще стане, тъй е писано, слушаше се навсяде и всякой се движеше, всякой се готвеше за нещо“ (16). Авторът изтъква ролята и значението на Бенковски в подготовката на въстанието и се възхищава от неговото „красноречие и убедителна реч“, сочи обаянието му сред народа. В Панагюрище нямат „друг предмет за разговор, те го уважават, те гледат на него с вяра и надежда“ (101). Особено съществени са онези места, в които се предават схващанията на Бенковски за силите на въстанието, вярата му в селянина и недоверието му към „нашите домашни търговци“: „Искаш ли да сееш нещо, сей го на обраслата в трева селска нива и непременно ще се прихване, ще даде известен плод, защото под тая трева се е съхранила здрава и чистонародна почва“ (28). Вдъхновение и правдивост лъхат от думите за огромната организаторска дейност на апостолите: „Разпаленият и пъргав апостол бе заразил и малко и голямо, и мъжко и женско със своите проповеди, със своята свобода, със своя дух, със своето въодушевление, със своето безстрашие и надежда; той бе говорил, той бе убеждавал, той бе обещававал, той бе заклевал, той бе и застрашавал“ (172). Писателят се стреми не само да предаде въодушевлението на народа, но да потърси и по-конкретно причините за въстанието. И той ги вижда приблизително в такъв ред, в който по-късно и по-пълно ще ги посочи и З. Стоянов: трагичното състояние на народа, данъците, въстанията в Босна и Херцеговина, убеждението, че „стига да духнем, Турция ще падне“ и пр. Своеобразна художествено-очеркова илюстрация към основната причина на въстанието — робството и страданията на народа — е писмото, в което Олга разказва за пътуването си от Пловдив до Калофер. Пред нея се разкрива ужасяващата картина на бедността и страданията на селянина: „Всичко бе тъй

просто, в такъв доисторически или по-добре, в такъва естествен, гладен вкус, щото на човека не оставаше освен според изражението на философа да се наведе и да започне да ходи на четири крака. Единствено защото царува невежество, защото няма самостоятелност, справедливост и човеческий живот, единствено защото няма *свобода!*“ (курс. а., с. 153). Показателна е съдбата на каруцаря Кено Бурмата. Баща му е заклан на нивата, двамата му братя загинали като четници, а той в затвора, от който се връща да погребее майка си. Решава да пести за семейство, но напусто — „сиромашия и вечно сиромашия“ (137). Може би затова на друго място обикновената панагюрка си представя българското „царство“ като такова, в което няма да плаща вергия, ще може да си върне взетите за вергия котли и ператник, в което земята повече ще ражда, „всички ще станат богати, ще си имаме брашно“ (104). Може би затова по-късно, когато разказва за победата на въстанието в Панагюрище, писателят обръща такова внимание на „хозяйствения и икономически строй на царството“. В него владее принципът на „общо ползване“. „Не, в Панагюрското царство — ще уточни авторът — всякой имаше еднакво право: разлика никаква. Царуването и свободата направиха хората равни, провъзгласиха всичко общо“ (253). Столицата на „царството“ се оказва „републикански град“ (227).

Писателят знае много. В дневника си Л. дори говори, че в Панагюрище мнозина „искат да са първи, да са всичко“, че панагюрци вече са успели „да се разделят на две партии, на буйна и умерена“ (40). Невъзможно и излишно е обаче да се посочат всички ценни мемоарно-исторически сведения. Нужно е обаче да се изтъкне, че „Десетдневно царуване“ съдържа живо описание и на такива характерни случки и подробности от Панагюрското въстание, които могат да се присъединят към класическите примери за патриотизма, ентузиазма и революционната готовност на народа от „Под игото“. Умиление извиква моментът, когато строените по двама въстаници трябва да преминават реката, мостовете на която са отнесени от пролетното пълноводие. Прехвърлената дъска не стига за двама, но те не нарушават строя. Или онзи стотник, който отдава команда на цялата стотня: „Копче зако-о-о-о-пчай!“ (251), когато забелязва този пропуск в униформата на един от въстаниците.

Преломният момент, в който се намира нашата литература по времето, когато Шопов пише „Десетдневно царуване“, личи и в езика, и стила на романа. В него също се отразява залегналото противоречие в жанровия избор на писателя. Сантиментално лиричната стилова струя в редица от дневниците се сменя с художествено-публицистичен стил, напомнящ стила в повестите на Каравелов. Такава е например стиловата характеристика на вмъкнатия очерк за българката, в който ще открием и прекрасно лирическо отстъпление, истинска ода на българската жена. Освен това в езика и в стила на романа се чувства подчертана интелектуална струя и стремеж да се слее с живостта и образността на народната реч. Писателят често и намясто употребява народни пословици, вмъква народни песни, даже обяснява някои диалектни думи и в същото време търси да обясни „донкихотизма“ в българското революционно движение, ще сравни коня на каруцаря с Росинант, ще използва редица чуждици. На места езикът звучи съвсем съвременно, без следа от стареене.

Относително цялостният и със стремеж към обективност поглед върху романа на А. П. Шопов „Десетдневно царуване“ води към няколко основни извода.

„Десетдневно царуване“ на А. П. Шопов е първият опит да се напише роман за Априлското въстание и първи опит да се напише роман в новата българска литература. Романното начало в творбата е определящо и подчинява на себе си, макар и слабо, документално-мемоарната линия. Писателят се насочва към жанра на сантиментално-психологическия роман във форма на

дневник и писма, който е исторически предходник на реалистичния роман от XIX в., преди всичко поради обективната трудност да се преодолее изведнъж изостаналостта на нашата литература в специфично белетристичните жанрове, а така също и по субективни причини (литературно възпитание, вкус, талант, традиции и пр.).

Романът се отличава със своята жанрова и стилова разнородност. Интрига и колизия не са свързани органично, като на места романът приема форма на документален и художествено-документален разказ. Някои откъси от него насочват и към традициите на възрожденската ни белетристика с подробното описание на бита, достигащо до етнографски подробности, с художествено-публицистичния си стил. Тази вътрешна противоречивост и незрелост в замисъла и в творческата му реализация са причина за слабостите в романа, които го правят неуспешен опит да се напише роман за Априлското въстание и неуспешен опит да се напише първият роман в новата българска литература. Заслугата да създаде първия български роман, отговарящ на високите изисквания на жанра, се пада на Вазов.

Въпреки слабостите си „Десетдневно царуване“ има редица положителни моменти в идейно-художественото си съдържание преди всичко като описание на Априлското въстание в Панагюрище. Позицията на писателя е патриотична и демократична, оценката му в основни линии правилна.

Макар да не става голямото начало на българския роман, „Десетдневно царуване“ на А. П. Шопов изисква да се даде заслуженото на постигнатото от автора и преди всичко да се посочи обективно положителната роля, която играе при по-нататъшната разработка на темата за Април 1876 в нашата литература, да се оцени значението му за по-нататъшното развитие на романа като жанр от българските писатели. Затова, че романът на Шопов е литературно-исторически факт и отправен момент за по-нататъшното развитие на големите епически жанрове, говорят и рецензиите, които излизат на времето за него. Единственият положителен, макар и не безкритичен отзив, е на в. „Българский глас“. Анонимният рецензент чувства, че „белетристичният костюм“ стои не съвсем прилегнал на темата, но високо цени разказа за въстанието в Панагюрище. Реакцията на Ив. Вазов и на З. Стоянов, бъдещите класици на нашата литература за Априлското въстание, е рязко отрицателна. Пръв рецензира Вазов.¹ За него „Десетдневно царуване“ на Шопов е „бледен и блудкав роман“. Вазов е недоволен предимно от белетристичната техника и от художественото равнище на романа, от маниерността и от художествената безпомощност. Вазов обаче взема отношение и по идейното съдържание на романа и твърди, че Шопов „не е могъл да ни представи вярно нито събитията, нито хората“. Той се дразни, че писателят търси причините за въстанието и се стреми да го обясни. Този подход влиза в противоречие с Вазовата историко-романтична концепция за Априлското въстание като „взрив на едно кипение, което се е готвило пет века“, със схващането му, че Априлското въстание „не е едно събитие *размислено* (курс. м.), решено после дълги разчети и разсъждения“, и затова го отхвърля. Не приема Вазов и идейния облик на Бенковски, както е представен от Шопов. Като цяло тези критични бележки на Вазов са неоснователни и се опровергават от цялата литература за Априлското въстание по-сетне.

З. Стоянов подхожда към „Десетдневно царуване“ преди всичко от позициите на историк и мемоарист. Можем да предполагаме, че още в предговора към „Записките“, когато говори, че не се е опитал да облагородява и преиначавашъбитията, като на мястото на Ворчо войвода и Иван Арабаджията тури „влюбени скелети, глупави любовници и педанти-учени, които да охкат, ахкат и

¹ Наука, год. II (1882), кн. I, с. 91—94.

да цитират Гетя и Хайне“, З. Стоянов има пред вид творбата на Шопов. Конкретно за нея обаче той се изказва в бележките към т. I, гл. VI на „Записките“. З. Стоянов признава, което е много важно, че Шопов „е имал най-грамадните факти за Панагюрското въстание“, но смята, че не го е описал, „както си е то в същност“. Причината за З. Стоянов е в това, че писателят е „оставил настрана своите храбри комшии (т. е. панагюрците — б. м.) и ги е заместил с едно кречетало, някой си охтичав Л. . . , и за голямо удивление тоя Л. . . е бесарабец.“ По времето, когато пише „Записките“ и тези бележки, З. Стоянов утвърждава своята русофобска позиция. Той не може да бъде доволен, че Шопов „докарва“ своя главен герой от Русия („За да направи своята книга още по-чужда за своя народ, той го докарва от Русия (иначе може ли я? На посредствените автори героите трябва да бъдат учени, да цитират Гетя, Байрона и пр., трябва да са живели в Европа, другояче е невъзможно), една идиотка, именуема Олга, която аха и оха на всяка страница за потайностите на платоническата любов и за други още глупости, с които е изпълнена цялата книга“). Както се вижда, унищожителна, захаристояновска критика, с характерните ѝ не само крайности, но и със субективистични пристрастия. Доколкото З. Стоянов не е прав, най-убедително говори едно сравнение на романа на Шопов със „Записките“, а и противоречията в отделни моменти между двамата рецензенти потвърждават, че им се изплъзва обективно положителната роля на опита на Шопов.

Отричайки всеки по свой начин романа, и Ив. Вазов, и З. Стоянов като че ли уточняват своята бъдеща творческа задача. Може да се твърди, че в рамките на литературно-историческия процес всеки от тях поема и продължава, отричайки една от двете основни линии в „Десетдневно царуване“, за да постигне това, което смята, че Шопов не е постигнал. Отхвърляйки романната форма, З. Стоянов създава художествено монолитния мемоар, образец на жанра и до днес. В „Записките“ обаче влиза, макар и творчески изменено, мемоарното начало от творбата на Шопов. Иван Вазов от своя страна, отхвърляйки бележничеството и техниката на Шопов, ще сложи началото на реалистичния роман-епопея. Нека не забравяме обаче, че в „Под игото“ имаме руския възпитаник Кандов, че Б. Огнянов също се завръща от Диарбекир и също като Л. . . в начало е смятан за турски шпионин. Следователно опитът на Шопов не остава без значение за тези, които идват след него. Те излизат от него, като се стараят да избягнат и преодолеят слабостите му. „Десетдневно царуване“ на А. П. Шопов е пръв и значим литературно-исторически факт в историята на романа у нас след Освобождението и в разработката на темата за Априлската епопея от 1876 г.

ПОЛСКИ РОМАН ЗА АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ

(„В зори“ от Теодор Т. Йеж)

Ванда Смоховска-Петрова

Зигмунт Милковски, известен в Полша с писателския си псевдоним Теодор Томаш Йеж, написва своя роман „В зори“ през годините 1887—1888, т. е. почти в същото време, когато Вазов създава „Под игото“.

Действието в романа на Милковски започва преди Априлското въстание, около 1872 г., и завършва с освобождението на България. Той може да се счита за исторически роман, въпреки че авторът е съвременник на описаните в него събития. Тези събития са точно локализирани в историческото време, а погледът на разказвача е синтезиращ поглед „ex post“ върху един завършен вече период. В романа „В зори“ са въведени, макар и с изменени имена, исторически лица и целият изобразен в него свят е затворен в граници, определени от хода на историята. За историческия характер на своя роман си дава пълна сметка и самият автор. В краткия предговор към първото издание на книгата той пише: „Романът, който предлагам на читателя под наслов „В зори“, се отнася до съвременната история на България, до момента на народното възраждане. . .“

Историческия си роман със съвременен сюжет Милковски построява според образа на Уолтър Скотовия модел. При този модел обикновено дистанцията между изобразявания свят и читателя е голяма. Тя значително се намалява в историческите романи със съвременен сюжет. В тях разказвачът се доближава напълно до конвенцията на „общия свят“ с читателя, присъща на съвременните романи. У Йеж обаче голямата дистанция във времето е заместена с голямото разстояние в пространството. За полския читател изобразената в тази творба действителност е далечна, почти екзотична, малко позната, каквато е била действителността на отдалечените епохи за читателите на Скот. Уолтър Скотовият роман реконструира непознатия и далечен за широкия кръг читатели свят по ясен, достъпен и увлекателен начин. Ето защо този модел е бил в случая много подходящ. И така в романа „В зори“, както у Скот, разказвачът е всезнаещ и неговото „всезнание“ е близко до проникателността на обикновения читател. Романът има, както винаги в Скотовия модел, завършена композиция. Представени са, както у Скот, две враждуващи помежду си страни и е спасен паралелизмът между частните съдби на героите и развоя на политическия живот. Решаващи за съдбата на героите са историческите конфликти и тяхната благополучна развързка. Освобождението на България дава възможност на две любовни двойки да сключат щастлив брак, за което ни се съобщава по съвсем традиционен начин на последните страници на творбата. Местният колорит, външната физиономия на страната се пресъздава както при У. Скот подробно,

чрез описания на домашен бит, храна, костюми. Умело вплетени тук-таме в диалозите български или турски думи засилват живостта на този колорит. Всичко това е нужно за читателя-чужденец. В случая Йеж има това предимство, че е виждал неколкнократно България със собствените си очи и познава доста добре българските градове и села. Той не е бил от онези пътешественици, снабдени с няколко „вараклии паспорти“, които, както казва Захари Стоянов с оправдана ирония, описват страната от прозореца на железницата. Неговите връзки с българите са били близки и непосредствени. В България Милковски не пристига като дипломат, а като емигрант, политически деец и конспиратор, неведнъж гладен, окъсан, гонен и принуден да се крие. След потушаването на унгарската революция от 1848 г., в която е взел участие, живее във Видин и Шумен при един българин-грънчар. По време на Кримската война рисува икони в Добруджа, за да си изкара хляба. По-късно преоблечен като прост занаятчия извървява пеш, за да не попадне в австрийски ръце, пътя от Варна до Шумен. По време на това пътешествие той ношува и се храни у български селяни. Те не само че не му отказват храна и подслон, но дори го и гледат по време на неговото боледуване. След завършването на Кримската война Йеж напуска Турската империя като българин, снабден от Драган Цанков с паспорт на името Фортунат Милко. Със същия паспорт той се завръща още веднъж в Турция, за да организира въстанически отряд по време на полското януарско въстание от 1863 г. Общо той прекарва на Балканите около 3 години, а от България познава северната ѝ част. Там, между Свищов и Русе, локализира и действието на своя роман, като за главен център избира Русе. Следователно писателят е имал пълната възможност да използва личните си наблюдения и спомени — едно предимство на историческите романи със съвременен сюжет. Йеж вмъква, както е направил и в романа си „Зарница“ (също с български сюжет) цели пасажи от собствените си мемоари.¹ И въпреки това в картината на българския бит се усеща известна оскъдност и сухост. Разказвачът не може напълно да преодолее дистанцията на външния човек-пътник. В неговите описания отсъствува тази задушечност, топлота и прелест, с които Вазов рисува битовите картини на родната си страна в „Под игото“. Тук естествено не е без значение и разликата в писателския талант между двамата творци. Йеж не е писател от първа величина.

В романа „В зори“ описанията на турския бит и бита на българите са дадени по съвсем различен начин. Докато българският бит е нарисован със симпатия, тъй като се касае за братски славянски народ, което авторът подчертава още в предговора си, турските нрави и обичаи се изобразяват най-често със сатирична, а дори и гротескна оцветеност. Те са представени така, че изобличават някаква отрицателна черта на турските господари — тяхната леност, лакомия и т. н. Вследствие на това още по-остро се очертава границата между двата свята — на поробените и поробителите. Авторът си служи с бяло-черната техника, типична за Скотовия роман. Всички светлини се събират около лагера на патриотите и всички тъмни краски около вражеския лагер.

Фабулата на Уолтър Скотовия исторически роман е поставена, както се вече каза, в точно определено историческо време. Това заставя разказвача да вмъква в повествованието географски и политически информации, като нарушава илюзията, за която държи особено много класическият реалистичен роман, че представеният свят стига при читателя без посредничеството на разказвача. Но романът от Скотовия тип съвсем не държи на такава илюзия. Разказвачът често се обръща към читателя с пояснения и информации. Така постъпва и Йеж. Той започва романа си с увод. Във формата на непосредствен

¹ Т. Т. Jeż (Zygmunt Milkowski). *Od kolebki przez życie*. Kraków, 1936, t. I—IV.

разговор с читателите си описва географското положение на България и едва след това минава към повествованието. Уводът е дори рязко отделен от разказа с думите: „Когато започваме нашия разказ. . .“. В началото на III гл. авторът вмъква цял малък трактат за произхода на българите, историческата им съдба и за българското възраждане. Гл. IX пак започва с политическа информация, отделена от повествованието. Когато в един от диалозите става дума за Бачо Киро, авторът прекъсва разказа си и вмъква доста обширно пояснение за това „историческо лице“ и дори се позовава на извора — „Четите в България“ от З. Стоянов, както се прави обикновено в научните трудове. Последната информация, дадена този път с развълнуван тон, е в края на романа. Тук се говори за избухването на Априлското въстание, за жестокото му потушаване, за отзвука му в Европа и за политическите му последици. Цялата бележка е явно опряна върху данни, почерпени от „Записки по българските въстания“ от З. Стоянов. Отделно сигнализирани дати и кратки исторически бележки има разхвърляни из цялата творба. Всичко това естествено нарушава единството и стройността на композицията.

Още един, може би най-съществен белег определя романа на Милковски като роман от Уолтър Скотовия тип. Бързото и напрегнато действие е изведено на преден план. То разпалва постоянно любопитството на читателя, държи го нащрек, служи си с фабулни изненади, сензационни, необикновени, стигащи до невероятност моменти. С други думи, съдържа елементи на приключенски роман с целия му типичен арсенал: преследвания, криения, преобличания, маскиране и т. н. Това структурно и композиционно свойство само по себе си не е нито положително, нито отрицателно. То наистина не допуска епическото спокойствие, присъщо на класическия роман, което позволява да се извайват подробни богати и завършени образи и цялостно дадени ситуации. Бързият поток на действието не позволява това. Но затова пък то дава възможност на писателя да обхване с повествованието си много събития, преживявания, приключения и подвизи на героите. При тази конвенция могат да се рисуват големи синтетични исторически табла. Прилагайки я изцяло в своята „Трилогия“, Сенкевич създава шедьоври. Йеж не може да достигне майсторството на Сенкевич. Той не умее да спазва художествената мярка и в редица моменти прекалява с употребата на сензационния елемент. Създава понякога интригуващи положения заради самата интрига и нейния забавен и будещ любопитство характер. Един от героите му например, скрит в двора, излиза оттам преоблечен с ханъмски дрехи. Това съвсем не се налага от създалото се положение, но е въведено, защото навярно се е виждало на писателя интересно и ефектно. Излишно е преувеличена и ролята, която играят в живота на българските съзаклятници тайните скривалища, скритите вратички и тайнственият кладенец. Никой не иска да отрича автентичността на тяхното съществуване и ние знаем за тях и от историята, и от литературните творби. Дори наскоро в „Работническо дело“ помести снимка на избата-скривалище, в която Георги Димитров и Васил Коларов са се укривали през 1923 г. във вилата „Незабравка“ във Вършец. Въпреки щателния обиск, направен във вилата, фашистките власти не са могли да ги открият.¹ Така че традицията в това отношение е жива и през нашия век. Но работата е там, че Йеж неколкратно отрежда централно място в развитието на политическата и любовната нишка на тези скривалища. Това несъмнено придава по-голяма сензационност на романа, но във всички тези случаи действието не се движи от по-дълбоки политико-обществени или психологически фактори, а добива плитък, приключенски характер. При това перспективата на разказа е силно ограничена, защото гледаме света през очите на герои с много стеснени познавателни възможности.

¹ Вж. Работническо дело от 4 август 1975 г.

Персонажите, както впрочем е винаги при романите от този тип, не са представени нито подробно, нито цялостно. Известно изключение правят два образа — на баба Мокра и на Никола, за което ще говорим по-нататък. Всички други са, да употребим тук термина на Кажимеж Вика, „субстанциални“¹, т. е. притежават постоянен и лесен за разпознаване комплекс от черти, сведени до известни аспекти, предимно политически или социални. Това са образи с рязко очертани контури, организирани с такава яснота, че от първото им появяване лесно е да се предвиди какви черти ще бъдат демонстрирани в бъдещите им действия. В построяването на любовната нишка Йеж също спазва традиционния за Уолтър Скотовия роман код. Има влюбени двойки, те имат своите довереници и съперници. Това на свой ред пак допринася за засилването на напрегнатото и бъдещо любопитство действие. Интересен е фактът, че типичното за Уолтър Скотовите романи раздвижване на любовната интрига чрез въвеждането на съперници от друг политически лагер или друга нация, напълно спазено от Сенкевич в „Трилогията“, тук е модифицирано. Съперникът на Никола (мнимият съперник, защото героят е в заблуда, както Бойчо Огнянов в „Под игото“) е неговият другар, също комита. Писателят е чувствувал, че в случая би било много трудно при това и нетипично да се представи в ролята на съперник турчин или човек от чорбаджийската среда. Впрочем по същия начин е постъпил и Вазов, като за съперник на Бойчо е избрал българин, другар по оръжие на Огнянов. Приликата във въведената по този начин и в двата романа компликация отива още по-далеч. Както у Йеж, така и у Вазов това усложнение е малко изкуствено прикачено. Особено у Йеж. Никола, както и Вазовият Огнянов изненадващо бързо приемат като неоспорима истина измяната на своите любими, което психологически не е достатъчно мотивирано. И у двамата герои не е имало по-рано никакви подозрения. Появяват се типични за Уолтър Скотовия роман изяснителни писма, бележки, попаднали в нежелателни ръце, което още повече заплита интригата. У Йеж това е още едно усилие да направи действието по-загадъчно и по-напрегнато. Към това се стреми впрочем цялата конструкция на романа — и борбата между ярко разграничените враждуващи страни, и поставянето начело на действието, както е винаги у Скот, на смели единици, готови да рискуват живота си, енергични и съобразителни, способни да се измъкнат от най-трудните положения. Самата конструкция на образите създава постоянно напрежение с резките алтернативи — гибел или спасение, поражение или победа. И при все това романът „В зори“ основно се различава от Уолтър Скотовия вид исторически роман. Той притежава една важна отличителна черта, характерна може би въобще за романите, които реконструират Скотовия модел на славянска почва, като с негова помощ изобразяват освободителните борби на славянските народи. В модела, създаден от Скот, основна роля играе героично-любовната нишка, а историческата епоха е само фон. Изтъкнатият полски литературовед Зигмунт Швейковски в труда, печатан още през 1922 г., за най-типична черта на Уолтър Скотовия роман смята това, че в него миналото е подчинено и формирано от нишките на действието, почерпени от героико-любовен роман.² У Милковски, Вазов или Сенкевич, а и в редица творби на Алойс Ирасек главната отправна точка не е героико-любовната интрига. В центъра стои голямо историческо събитие или редица събития от жизнена важност за народа. Основната задача на твореца е да ги разтълкува, да намери патриотичния им смисъл, да проникне при това в народопсихологията и да се добере в крайна сметка до едно синтетично виждане на дадения исторически момент или дадена историческа епоха с всичките им

¹ Kazimierz Wyka. Sprawa Sienkiewicza. Szkice literackie i artyst. T. I. Kraków, 1956. с. 128, 129.

² Z. Szweykowski. Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego. Warszawa, 1922. с. 5.

перспективи за бъдещата съдба на народа. Всеки индивид, в това число и любовните двойки, е представен като част от народа и стойността му се измерва според това, доколко той служи на народното дело. Патриотичното чувство е главен критерий за всички ценности. В славянските патриотични романи Уолтър Скотовите похвати са напълно подчинени на една идеологическа надстройка, „историческа схема“, възприета от авторите не само като ключ за тълкуването на всички събития, но и като кристализационно ядро на тези творби. Така е и в романа „В зори“ и затова от първостепенно значение е да знаем каква е „историческата схема“, приета от Йеж. Както е известно, историческият роман по особен начин буди у читателя чувството за истинността на изображения свят. Може да се говори за специфична „вторичност“¹ на историческия роман по отношение на изворите, върху които писателят базира своята творба. Съществува своеобразно напрежение между литературния текст и историческия документ и то насочва изследователя към съпоставки.² В нашия случай такава съпоставка се налага с особена настойчивост поради факта, че Йеж не само опира своята творба върху определени източници, както обикновено става при историческите романи, но и заема от друго място готова „историческа схема“. Той не стига със собствени проучвания и размишления върху материала до оригинален поглед върху представените събития, както правят това Вазов или Сенкевич. Причините за това са няколко. Първо, самият сюжет е почерпен от чужда история, която писателят не познава добре. При това като автор на исторически романи Йеж въобще никога не е проучвал солидно историческите извори. Той нямал за това нито време, нито условия.³ Бил е преди всичко политически деятел и с перото си се е борил все за същото дело — освобождението на своя народ. Романа „В зори“ написва като политически емигрант в Швейцария под непосредственото впечатление от попадналите в ръцете му първа част от „Записки по българските въстания“ и „Четите в България“ от Захари Стоянов. Тези творби са за него цяло откровение. Те му показват българите в съвсем нова, непозната за него светлина.

Интересът към България и към южните славяни въобще не угасва у Милковски до края на дългия му живот. Той пише многобройни статии, пътеписи, очерци от престоая си в тези страни, изнася за тях сказки и написва няколко романа, посветени на освободителните борби на българите, сърбите и хърватите. Интересува се от народното творчество и литературата на южните славяни. Улеснен е не само от познаването на полски език, но и на украински и руски. Така че за него не съществува езикова бариера. И все пак неговите знания за тези страни и по-специално за България са несистемни, хаотични, понякога случайни. Йеж е имал близки, но немного продължителни контакти с българите. Българското селско население му направило силно впечатление със своето трудолюбие, търпеливост, човечност и гостоприемство. Цариградските българи

¹ Термин, почерпен от студията на Kazimierz Bartoszyński. „Popioły“ i kryzys powieści historycznej. — Pamiętnik Literacki, z. 1, 1965, с. 85.

² Вж. W. Danek. O małżeństwie powieści z historia. — Ruch Literacki, z. 1, 1964, с. 6.

³ Тук искам да използвам случая да поправа една моя стара грешка, повторена и наскоро в студията ми „Полски романи за българските освободителни борби през втората половина на XIX в.“, публикувана в „Pamiętnik Słowiański“, XXV, 1975 г. Научната подготовка на Йеж е у мен преувеличена, тъй като аз се опирам на изказванията на самия Милковски по този въпрос, направени в неговия „Дневник“. Югославският полонист Stojan Subotin в интересната си книга Romani Teodora Tomasa Ježa (Zigmunta Milkovskog) o Jugoslovenima, Beograd, 1966, която за съжаление едва наскоро получих, доказва по убедителен начин, че към съобщеното по този въпрос от Йеж трябва да се отнасяме критично. И то според мен не затова, че Йеж е искал да заблуждава. Той е бил изключително честен човек. Но той нямал ясна представа какво значи солидна научна работа. Някои факти той навярно обърква и поради това, че паметта му изневерява.

предизвикали у писателя възхищение, когато дошли масово с черни фесове да изпратят тленните останки на Мицкевич. Йеж се трогнал от спонтанната манифестация на почит към полския поет. Тя е била за него и доказателство за осведомеността на българите за делото на големия славянин. Но „Записките“ и „Четите“ разкриват съвсем други добродетели на българския народ, непознати дотогава на Милковски. В своите статии, публикувани в полския печат през годините 1867, 1868, Йеж обвинява българите в липса на военен дух. Българското Априлско въстание, а след него книгите на Захари Стоянов — автентичен документ за героизма и саможертвата на българските въстаници — са събудили у Милковски, както с право отбелязва полският историк Хенрик Батовски, чувството на някаква вина спрямо българите. И „романистът Йеж“ — казва Батовски — решил да поправи това, „което погрешно е представил публицистът Милковски“.¹ Лесно можем да си представим какво впечатление са направили творбите на З. Стоянов върху един човек, който сам е принадлежал към „лудите глави“ и който, както Ботев е преминал с шепя въстаници Дунава, за да се бори с мощния поробител на своята родина. Те са били за него не само извор на данни за епохата и събитията, но преди всичко и на първо място „Записките“ предлагали на писателя готова „историческа схема“, осмисляли и въстанието, и неговата подготовка и въобще целия този неповторим период в живота на народа. Защото „Записките“ не са само автентичен исторически документ, завещан ни от човека, за когото „светата истина е била знаме“ и тъкмо затова с неувяхваща стойност. Те не са и само богати, талантливо написани мемоари. „Записките“ съдържат историко-философски синтез, една дълбока концепция за прелома, извършил се тогава в живота и историята на народа. Според Захари Стоянов смисълът и същината на този прелом се разкриват по-пълно и по-ясно в подготовката към въстанието, отколкото в самото въстание. Въстанието, както знаем, не е избухнало в цяла България и е било външен израз на дълбокия фермент, сътресение, небивалия подем и скок, извършен от народа в тази епоха. И с пълно право големият български летописец и мислител изтъква, че „великото общонародно въодушевление за независимост, което предшества Априлското въстание и неговата организация“, е много по-важно, „отколкото самото въстание и сраженията на бойното поле“. И тъкмо тази концепция е залегнала в основата на романа на Йеж. Милковски не се стреми да представи битките и сраженията, макар че е един от добрите майстори на баталистични сцени в полската литература. В Русе и неговите околности, където се развива действието на романа, въстанието въобще не избухва. И въпреки това романа „В зори“ можем да наречем роман за Априлското въстание, защото авторът му, ръководен от идеите на Захари Стоянов, успява да покаже същината на сложния процес, предшестващ въстанието. У Захари Стоянов полският писател намира гениално доловената сърцевина на новите явления — появата на едно общество, където всички се занимават само с „алъш-вериша“ и мислят за „своите собствени черва“, на млади хора, погазили „комерческо-занаятчийския кодекс“ и издигнали над него бунтовничеството, „на края на което стоеше бесилницата“.² От Захари Стоянов Йеж възприема идеята, че тези млади носители на новата йерархия на ценностите и нов критерий на оценката са закваската, която произвежда фермента в обществото и довежда до въстанието. „Записките“ дават възможност на Йеж да разкрие промените, родени от този фермент — все по-смелото скъсване с търпеливото понасяне на турските безчинства, със старата вяра на раята, че „турският ятаган е проведен от провидението“ и с мъдростта на слабите:

¹ Вж. Х. Батовски. Полски роман за Априлското въстание. — Славяни, 1951, кн. 11.

² З. Стоянов. Записки по българските въстания. С., 1965. с. 38.

„покорната глава сабя я не сече“. Сложния процес на добиване на ново съзнание Йеж с пълно право е поставил в центъра на своята книга.

Ръководен от вярната историческа и художествена интуиция, писателят се спира главно на два образа, в случая може би най-типични, а същевременно много колоритни. Това са образите на Тонка Тихонова Обретенова и на самия автор на „Записките“ — Захари Стоянов. И тук Йеж е не само вдъхновен, но и в голяма степен улеснен от автора на „Записките“. Захари Стоянов е голям летописец и мислител, както вече се каза, но е и извънредно даровит писател. Неговите „Чети“ в България и особено „Записките“ притежават свежа образност. Авторът им умее да чертае убедителни и живи портретни скици, майсторски борави с детайлите, проявява голяма задълбоченост в автоанализите и в анализите на народната душа. Книгите му завладяват и с богатството на фразеологията, с живостта и автентичността на диалозите, изпъстрени със сочни народни думи и вулгаризми. Стилът му, чужд на всякакви евфемизми, е мъжки твърд и строг, понякога дори грапав, което великолепно хармонира с представената от него сурова и жестока действителност. Нищо чудно, че с тези редки качества творбите на Захари Стоянов са завладели въображението на полския писател. На образа и съдбата на Тонка Тихонова Обретенова и нейните синове са посветени в „Записките“ само 13 страници и няколко реда в „Четите“. Но в „Записките“ и фактите, и характерологичните черти са така целенасочено подбрани, че образът на баба Тонка и нейната съдба добиват почти метафорично значение. Баба Тонка загубва четиримата си сина — комити и апостоли, но тази лична трагедия не я сломява. Готова е да пожертвува и най-скъпото, стига делото на освободението на България да успее. Тя е ярък пример на човек с ново патриотично съзнание. Домът ѝ е свърталище на комитетските хора, на които тя е закрилничка и опора. Всички тези факти добиват за младите революционери симптоматично значение. Борците за свободата — подчертава З. Стоянов, — като виждали, че „тяхното свето дело се оценява и от старите баби“¹, разбирали, че то е вече проникнало дълбоко в народната душа.

Милковски е усетил и силата, и метафоричното значение на този образ. Добил благодарение на творбите на Стоянов ясна представа за двата етапа в българските освободителни борби — четническият и „комитаджийският“, писателят задвижва действието с една сцена, в която турските низами, спрели до един хан по пътя между Свищов и Русе, се готвят да залавят комити. Повествованието започва следователно по време на втория период. Като централна фигура се появява в началото синът на хаджията, комитата Стоянов. Но, както обикновено става в реалистичните романи от XIX в., разказвачът иска да представи в съкратен вид предишния жизнен път на своя герой и прибегва към ретроспекция. Това го отвежда към разкриване на връзките на Стоян с баба Мокра, чийто прототип е баба Тонка, и с Никола — образ, в който писателят пресъздава съдбата и някои черти на автора на „Записките“. С появата на баба Мокра зрителната точка на разказвача се премества напълно към това лице и той сравнително най-дълго и най-дълбоко се потапя в неговите преживявания. Те са представени по нагледен, сценичен начин. Образът на българската майка е най-жив и най-плътен от богатата галерия персонажи в този роман. Разказвачът се отказва от обичайната в подобни ретроспекции кондензация на времето при изобразяването на миналите по отношение на главното време на действието събития. На цели 80 страници, т. е. почти в 1/3 от романа той ни запознава със съдбата на баба Мокра и нейните синове и с историята на простия овчар Никола, дошъл в Русе, намерил в местното читалище будни хора — патриоти, — добил образование и сам станал патриот и апостол. Ретроспективно

¹ З. Стоянов. Записки. . . , с. 120.

и все в тясна връзка с миналите преживявания на баба Мокра писателят ни представя и по-ранния етап от българските борби за свободата — периода на четите от 1867 и 1868 г. В тях участва един от синовете на главната героиня. Той е от „ония български синове, които бяха предварили своите съотечественици по понятия и възгледи“¹, самотни в мъжествената си и безстрашна саможертва. Писателят е намерил много богат материал у Захари Стоянов за изображението на тази шепа безумни храбреци, вдигнали се на борба, обречени на сигурна смърт, неразбрани, изоставени, а дори и презирани от мнозинството. На Захари Стоянов Йеж дължи сцената, в която майките на хвърлените в затвора и убити четници кълнат баба Мокра, че нейният син ги е вкарал в „кривия път“. Образът на баба Мокра е почти напълно изграден върху податките, които Милковски намира в „Записките“. Както у З. Стоянов, така и у Йеж това е една типична със своята твърдост и издръжливост българка. Тя има весел нрав, а тежките превратности на съдбата са я научили на съобразителност и хитрост. Важна черта, привнесена в този образ от полския писател, добре доловена от него у българите, е пълно отсъствие на фанатизъм и сляпа омраза към поробителите. Баба Мокра дори понякога съжалява турските войници и заптиетата, като че ли интуитивно усеща, че и те са жертва на същата тираническа власт, която потиска българите.

Трагизмът в изображението на съдбата на баба Мокра у Йеж е съгъстен. Най-големият ѝ син, взел участие в четата на Хаджи Димитър, не е хвърлен в затвора, както съобщава З. Стоянов. В романа заптиите донасят отрязаната му глава в Русе заедно с главите на другите четници. Сцената, в която майката мие и реши главите на юнаците в турския затвор, в това число и главата на собствения си син, е в първата част на романа кулминационна точка на изображението на страданията на българите под турско иго. В тази сцена разказвачът си служи с релативно време, напълно подчинено на преживяванията на героинята, за да произведе по-силно впечатление върху читателя и напълно успява в това. Това е една от най-силните сцени в тази творба.

На съгъстяването на трагизма служи и представянето на Ангел Кънчев като втори син на баба Мокра. Описанието на неговото самоубийство на Русенското пристанище е опряно върху сцени, пластично представени у Захари Стоянов. Въвеждането на новата нишка дава възможност на Милковски да разкрие още по-пълно духовната сила и героизма на българската майка. В разговора със смъртно ранения си син тя го предупреждава да не издава никого от своите другари. Авторът умело и пак благодарение на данните, почерпени от „Записките“, успява да покаже настъпилата вече промяна в отношението на обществото към баба Мокра. Докато по времето на избиването на четниците, смятани все още за „нехранимайковци“, то е било жестоко към нея, сега тя среща всеобщо съчувствие. Младите русчуклии, прегърнали вече новите идеи, се събират дори на гроба на героя, за да положат клетва за вярност към народното дело.

Всички тези нишки са изградени върху художествено обработен материал от „Записките“. Но в образа на баба Мокра Йеж внася и нещо свое, и то много оригинално. Той правилно се досеща, че за да разкрие процеса на узряването на националното съзнание, трябва да покаже поне някои от своите персонажи в тяхното развитие. И си поставя за задача да представи духовното узряване на баба Мокра. Като че ли най-големите художествени постижения в този роман са свързани тъкмо с убедителното решаване на тази задача. За да засили контраста между психическото състояние на Мокра, преди да започне нейното узряване и в края на този процес, авторът представя героинята си като богата търговка. По този начин той се отклонява от данните, посочени в

¹ З. Стоянов. Записки. . . с. 210.

извора. (З. Стоянов рисува баба Тонка като бедна жена.) У Йеж баба Мокра е собственичка на дюкян и заможна къща, върти търговия и е абсолютна поклонничка на практичното отношение към живота, на „алъш-вериша“. Преломът у тази типична представителка на българското еснафство настъпва едва тогава, когато турските заптиета донасят в Русчук набитата на кол глава на най-големия ѝ син. Тази гледка е за нея първият урок по патриотизъм. В паметта ѝ се съживяват думите на загиналия ѝ син, с които той е агитирал другарите си по време на конспиративните им срещи у дома на баба Мокра. Едва сега тя започва да разбира техния смисъл. Събудилото се вече патриотично чувство се утвърждава у майката от убеждението ѝ, че нейният син не е могъл да се жертвува освен за едно справедливо и свето дело. От този момент тя приема това дело за свое. Следователно баба Мокра се превръща в революционерка под влиянието на сина си — борец за свободата. Това решение живо напомня образа на Ниловна от романа „Майка“ на Горки. Няма да се спирам повече на този въпрос, тъй като му посветих подробна студия.¹ Тук само ще отбележа, че образът на баба Мокра, чийто прототип Милковски е намерил у Захари Стоянов, е изиграл известна инспирираща роля при конструкцията на образа и съдбата на Горкиевата героиня и че по този начин този образ е свързал трите славянски литератури с интересна и неподозирана на пръв поглед връзка. В главното време на действието, към което авторът се връща след дългата ретроспекция, баба Мокра се явява вече като революционерка, напълно узряла и умъдряла от страданията си. Тя поддържа бодър дух у младите революционери, вдъхва им сила и вяра в народното дело и те се вслушват в нейните думи като в „евангелска истина“.

Друг по-малко сполучлив образ в романа е образът на Никола, чийто прототип е самият Захари Стоянов. В този случай авторът успява само тогава, когато се придържа към данните, предложени му от „Записките“. Убедително, макар и предимно по информативен начин, очертава пътя на овчарчето до редиците на българските революционери, като изтъква на преден план типично българската му жажда за знание. И в този случай, както при образа на баба Мокра, сполучливия национален типаж писателят дължи на „Записките“. Когато продължава да разкрива самостоятелно образа на Никола и съчинява свободно по-сетнешните му съдбини, Йеж не успява да се задържи на същата висота. Героят му издребнява, става посредствен и безинтересен. Някои епизоди, като например мечтите му да стане лебед и заедно с ято от лебеди да нападне турския султан, съвсем не отговарят на този герой. У Йеж той се превръща в мечтателен ревнивец, без определена национална принадлежност. В същност „герой на своето време и на своето място“², представителен по отношение на извънлитературната действителност, каквито трябва да бъдат персонажите в един исторически роман, е само баба Мокра. Дори и хубавият образ на скромния русчуклийски учител Станко буди известни възражения. Разкрит като конспиратор, арестуван и осъден на смърт, Станко има възможност да избяга от затвора, но избира смъртта, за да може със саможертвата си да събуди патриотичната съвест у своите сънародници. Една героизация на образа в духа на разбирането, че най-висш героизъм е да можеш да се спасиш и да не се възползуваш от това в името на някакъв духовен идеал. Жалко, че до Милковски не е стигнал вторият том от „Записките“, за да може полският писател да види с цената на какви неимоверни усилия, воля, мъжество, съобразителност и хитрост Захари Стоянов успява да отърве главата си от бесилката, което е също така не по-малък героизъм.

¹ Два образа на майки-революционерки и връзката помежду им (в романите „В зори“ от Т. Т. Йеж и „Майка“ от М. Горки). — В: Сб. Из история на световните литератури. С., БАН, 1962.

² Вж. по този въпрос J. Cieślowski. Nad Niemnem. — Pamiętnik Literacki, 1969, z. 2.

Общо взето, фиктивните герои са у Йеж много по-неубедителни и по-бледни, отколкото тези, чиито образи той е изградил върху данните, почерпени от З. Стоянов. Те са представени с по-малка нагледност, често при пряка намеса на автора, преки информационни и инструктивни за читателя пояснения. Уолтър Скот, както знаем, не е въвеждал в романите си исторически лица освен епизодично, като смятал, че това би ограничавало творческата му свобода. По същия начин постъпват Сенкевич в „Трилогията“ и Вазов в „Под игото“. Изглежда, че създаването на сполучливи фиктивни герои в една историческа творба изисква от писателя голям талант, силно въображение и основно познаване на епохата — качества, които Йеж не притежава. По-голям успех той достига само в представянето на епизодични образи — на пашата и на български чорбаджия. От Захари Стоянов Милковски приема демаркационната линия, която разделя тогавашното общество на „бунтовници“, „луди глави“, „нехранимайковци“, от една страна, и „благоразумните“ поклонници на разсъдъка и властта, от друга. Йеж успява да покаже как тази линия понякога протича вътре в едно семейство и разделя децата от техните родители. Романът „В зори“ има своя чорбаджи Йордан — чорбаджията хаджи Христо. Загрижен само за личните си сметки, този герой изпада в остър конфликт със собствената си дъщеря, емоционално свързана с младите комити. Момичето отказва да издаде конспираторите, като на настояванията на хаджи Христо отговаря с думи, характерни за новото отношение към света: „Не искам да погубвам хора, за които има нещо по-свето и по-скъпо от парите.“¹

Във връзка със съдбата на синовете на баба Мокра писателят е успял да въведе в романа си редица данни за подготовката на въстанието, почерпени пак от Захари Стоянов. Изтъкнал е значението на българската емиграция в Румъния и на Българския революционен комитет, на военното училище в Белград. В това училище учи един от синовете на баба Мокра. Но докато З. Стоянов винаги успява да покаже чисто българските корени на патриотичните чувства, Милковски понякога проявява тенденцията да преувеличава значението на чуждите влияния и в духа на позитивизма — на обучението въобще. Известен схематизъм и опростителство забелязваме и в тълкуването на проблема за най-ранните прояви на патриотизма у българите и за отношението на селската рая към турските господари. В случая писателят е може би подведен от думите на З. Стоянов, който окачествява битката на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа в горичката Пустия като „пръв протест срещу Турската империя след петстотин години мируване“². Йеж възприема това становище като безспорна историческа истина. Той приема като рязка граница в българската история Кримската война и твърди, че преди нея нямало никакви признаци на национално съзнание у българите. Народът е спал непробуден петвековен сън и едва след тази война е дошло пробуждането, сигнализирано и в заглавието на творбата — „В зори“. Но З. Стоянов може да си позволи подобни крайни изказвания, направени с цел да се изтъкне още по-ярко епохалното значение на четите. Той пише за българския читател, който знае и за Парчевич и неговите патриотични дипломатически пътувания, и за хайдутското движение, и за селските бунтове в България, и за участието на българите във въстанията на Балканите през първата половина на XIX в. и т. н. Същите твърдения в една творба, предназначена за чуждестранен читател, който не познава историята на България, направо изопачават историческата истина, създават фалшива представа за петвековното българско робство като епоха на пълна пасивност и покорство на народа, изгубил без остатък националното си съзнание.

¹ З. Милковски. В зори, с. 195.

² З. Стоянов. Четите. . . с. 38.

Като че ли по същия начин Милковски е подведен и от горчивите думи на Захари Стоянов, че всекидневните изстъпления на турците „бяха убили всичко свето и човешко между българското население на тая страна“¹ (т.е. в крайдунавската област, б. м.). Тези думи са продиктувани на българския патриот от неговата мъка и възмущение, че този край не е въстанал през април 1876 г. Полският писател ги възприема пак буквално. Оттам идва и една от най-големите художествени несполуки в романа — сцената, в която турският милязим иска да изнасили една българска селянка в собствения ѝ дом, като изпъжда нейния съпруг. Турчинът не успява да извърши престъплението, защото бива убит от комитата Стоян, скрил се в същия дом и изскочил от скривалището си, за да защити българската жена. Тази сцена живо напомня сцената във воденицата от романа „Под игото“, в която Бойчо спасява Марийка, като убива турските похитители. Приликата между двете сцени е дала дори повод на Боян Пенев да предполага, че Вазов се е повлиял в случая от романа на Милковски. Това мнение не може да бъде поддържано. Както се каза още в началото, двата романа са написани почти по същото време. Безспорната прилика в споменатите сцени е в същност доста ограничена. Действията на двамата герои-комити са наистина породени от същото желание да се защити едно безпомощно същество, изложено на турските своеволия. При това и двамата герои се излагат на голяма опасност, и то в момент, когато трябва да се крият. Реакциите обаче на беззащитната „рая“ коренно се различават. Големият писател Вазов успява да разкрие трагичните преживявания на бащата, заставен от турците да остави детето си на поругание. Вазов ни рисува и всичките отчаяни и трогателни в своята наивност хитрувания и опити на нещастника да спаси дъщеря си. Йеж представя съпружеската двойка Гроздан и Балкана като безмълвни роби. Те са като че ли наистина лишени от всичко човешко. По заповед на милязима Гроздан кротко напуска стаята и не оказва нито външна, нито вътрешна съпротива. Спокойно започва да дере на двора едно агне и е ужасен едва тогава, когато разбира, че Стоян е убил турчина. Навярно в желанието си да изтъкне контраста между раята и младите комити писателят е стигнал до тази крайност, неправдоподобна от психологическа гледна точка. При това показана е на чуждестранния читател една сцена, която не може да се смята за типична. Българите и в най-мрачните епохи на робството са защитавали своите семейства като нещо най-свято, независимо от степента на националното си съзнание. Йеж като че ли не забелязва, че Захари Стоянов няколко пъти говори за „лицемерната преданост“ на българите към властта.

В друга област писателят отбелязва по-голям успех. Той сам е бил опитен конспиратор и още като студент е бягал от Киев, за да не попадне на заточение за участие в антицарска студентска конспирация. Ето защо в романа си той живо и с разбиране представя работата на българските заговорници, вършена пред очите на турците. Описва разпространяването на нелегалните издания, печатани в Румъния, прехвърлянето на апостолите през Дунава и т. н. Изреждат се картини на криения, обиски, преследвания, потери. Полският писател се придържа към данните, намерени у З. Стоянов. От него взема текста и начина на полагагането на клетвата. Описвайки агитационната работа на апостолите, цитира едно бунтовно стихотворение на Любен Каравелов. По примера на автора на „Записките“ изтъква будителската роля на творчеството на Каравелов, когото представя за най-голям български революционен поет. За Ботев навярно не знае. И все пак агитационната работа сред народа е представена доста оскъдно и неубедително. Писателят набляга повече на емоционалната страна на агитацията, като може би се опира на собствените си спомени от подготовката на януарското въстание в Полша. А в същност българските апостоли са си служели и с политически аргументи.

¹ З. Стоянов. Записки. . . с. 136.

Внушавали са на народа, че вършат конспиративната си дейност в споразумение с Русия и че при избухването на въстанието голямата славянска държава непременно ще се притече на помощ. Този важен аргумент Милковски въобще премълчава, тъй като по това време една част от Полша е все още под руско робство. Дори и в края на романа си, когато България е вече освободена, писателят не представя посрещането на руските освободителни войски, а само на българската войска „възкръсналата след пет века българска възрождена сила, която свидетелствуваше за действителното освобождение на народа.“¹ Все пак Йеж не премълчава факта, че по времето на Руско-турската освободителна война българските опълченци се сражават рамо до рамо с руските войски и споменава за българската епопея при Шипка, където загива един от героите на романа. Силното руско влияние в България не е представено по начин, адекватен на неговото значение. Затова пък на два пъти се загатва в диалозите на героите, т. е. много дискретно, за влиянието на полските революционни дейци върху Българския революционен комитет в Румъния.

Структурен център на последната част от романа образува съдебното дирене срещу българските комити и други затворници, завършило с „назидателна“ публична екзекуция в Русе. Представената по внушителен начин сцена на обесването на българските патриоти и случайно хванати хора в присъствието на събралите се развълнувани български граждани е втората кулминационна точка в романа. В тази част писателят развива действието напълно самостоятелно, без да се опира на данните от „Четите“ и „Записките“. Проличава стремежът на Милковски да разкрие функциите на държавната машина, механизма на една трагична власт. Интересът към тези проблеми е традиционен за полската литература. Те вълнуват и романтика Зигмунт Красински и неговия „Иридион“, и позитивиста Болеслав Прус в романа му „Фараон“, и романтика от времето на позитивизма — Сенкевич в „Quo vadis“. Във всички тези творби, както и у Милковски, на мощната държавна машина на деспотичната власт се противопоставят носители на една нова, високоетична идея. Георги Цанев в ценния си труд „За историческия роман в българската литература“, още ненапечатан, но предоставен ми за прочит, цитира думите на Сенкевич, с които полският писател обяснява защо е представил в „Камо грядеши“ борбата между двата свята — залязващата, но още мощна Римска империя и младото и заплашващо я християнство: „Това ме блазнеше като поляк със своята идея за победата на духа над материалната сила.“ И Георги Цанев дава свой убедителен коментар. Той подчертава, че тогавашното положение на Полша е подтиквало полските писатели към тези проблеми. Така можем да си обясним и влечението на Йеж към тези въпроси.

Още в самото начало на романа, в диалога между турския милязим и хитрия механджия Пето, турчинът обяснява на българина как се прилага на практика неограничената власт на султана. От нея напълно зависи животът на всеки жител в империята и за всекиго султанът може да научи с помощта на своите шпиони и доносчици. Но едва в последната част на творбата Йеж разкрива по-широко механизма на действието на властта, която крепи своята сила върху постоянно внушавания у поробената рая страх. Цинизмът на пълните господари на нейната съдба проличава най-ясно в отговора, даден от русенския паша на един от консулите. Запитан дали съществуват улики срещу осъдените хора, пашата казва: „И те ще се намерят, пък може да мине и без тях.“ Писателят успява да покаже и тенденциозно натъкменото следствие, при което властта хитро манипулира с главното си оръжие — шантажа. Който иска да спаси себе си, трябва да доноси срещу другите. В романа на Милковски врагът не е нито глупав, нито прост, при все че в някои сцени е представен в комична светлина. Великолепно, макар и

¹ З. Милковски. В зори, с. 267.

с оскъдни средства е очертан образът на русенския паша, може би по лични впечатления и спомени на автора. Пашата скрива истинското си лице зад добре изработена привлекателна маска на културен човек с мек нрав и изящни „европейски“ обноски. Но зад тази маска се крият лукавството, безнравствеността и азиатската жестокост. Голямо и важно е постижението на Йеж в разкриването на безогледната и безчовечна сила на врага. Само когато е показана тази сила, може да се види в истинските ѝ измерения борбата на българските революционери.

Картината на функционирането на механизма на османската власт е допълнена със сцената на заседанието на меджлиса. Според официално провъзгласените реформи членовете му са равноправни и могат да се изказват по всички въпроси. Но на практика християните само мълчаливо приемат предложения, внасяни от турските власти. Добре е очертана и ролята на хаджихристовците като крепители на всяка власт, стига тя да им осигурява лични облаги. Хаджи Христо издава патриотите и подготвя адреса до султана срещу „престъпленията“ на въстаниците, но това съвсем не му пречи пръв да съчини и адреса до „белия цар“ и да се нареди в първите редици на посрещачите на героите от Шипка.

В последната част от романа виждаме как неминуемо идва моментът, когато насилията и престъпленията на тираническата власт започват вече вместо страх да будят воля за съпротива. Това е особено добре показано в сцената на екзекуцията. След нея подмолната дейност на патриотите е „усъвършенствувана от бесилките“. Читателят се убеждава, че Априлското въстание е било неизбежно и закономерно явление. Тази част от романа с интересната си проблематика щеше несъмнено да достигне художественото равнище от първата част, ако авторът не беше се увлякъл толкова много в сензационните моменти, които ѝ придават по-повърхностен характер.

Милковски създава романа си „В зори“ на 70-годишна възраст. В творчеството си той е изживял периодите и на романтизма, и на реализма, известен в Полша под името позитивизъм. Неговата творба е плод на „съвместното съществуване“ на двата метода на изображение. Конкретните сцени, образи, социалните и политическите отношения, битовите картини у Йеж са изобразени по реалистичен начин. Но в целия роман присъствува и романтичното третиране на материала. Това се усеща в патриотичния патос на творбата, в лирическите отстъпления на разказвача, в приповдигнатия патетичен тон на редица диалози на българските патриоти, в лиризацията на пейзажа и метафоризация на известни сцени и образи, какъвто е случаят с образа на баба Мокра. Този образ в сцената на гробищата добива значение на образа на Майка на българската революция. На редица места лирическото внушение е по-силно от епическия разказ. Това има и своите предимства, и своите слаби страни. Безспорното предимство е, че творбата въздейства пряко върху чувствата на читателя, че от романа лъха дух на революционен романтизъм, издигнал в култ истината, че една велика идея побеждава само тогава, когато хората са готови да умрат за нея. От друга страна обаче, тази идея понякога се внушава на читателя по прекалено декларативен начин.

Романът „В зори“ независимо от редица слаби страни е една от най-добрите творби на Йеж. Пред полския читател Милковски е успял да разкрие най-важното за Априлското въстание и за българските освободителни борби въобще — те са били подготвени и са избухнали не под някакво чуждо влияние и под чужд подтик, а са били закономерен изблик на съпротивителния героизъм, роден от нетърпимите страдания на народа. Йеж е показал това, за което най-много е държал Захари Стоянов — свободата не е била дадена даром на българите, а тя е имала своите мъченици. И това най-голямо постижение полският писател дължи в голяма степен на автора на „Записки по българските въстания“. Големите творби, както „Записките“, имат това свойство, че вдъхновяват за творчество и раждат нови творби. И това е най-сигурният признак за тяхното величие.

ХУДОЖЕСТВЕНА МИКРОСТРУКТУРА НА БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ПОЕЗИЯ

Кирил Топалов

Българската възрожденска поезия споделя най-характерната особеност на литературното ни развитие през тази епоха — неговата ускореност — и това определя в най-голяма степен спецификата на естетическото ѝ съзряване. Започнала в началото на века със стихотворенията на Димитър Попски, Никифор и Йеротей, Неофит Рилски и др., през 60-те и 70-те г. тя достига върхове на зрелостта си в творчеството на Ботев. Какъв път изминава 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 в икономическото и обществено-културното развитие, важната роля на вътрешната приемственост на литературните процеси, а също така и на външните влияния. Известно е също така, че творчеството на първите стихотворци (Партений Павлович, Димитър Попски, Никифор и Йеротей, Константин Огнянович, Иван Богоров, Георги Пешаков, Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Христодул Костович и др.), ранните прояви на даскалската поезия, намерила трибуна на страниците на „Цариградски вестник“ и „Любословие“ през 40-те и 50-те г.; ранното творчество на Славейков имат определено просвещенски характер, който се определя в идейно отношение от кръга на основните мотиви на тази поезия: просвета, национално и гражданско осъзнаване, откриване и на рационалното, и на емоционалното богатство на личността, на правото ѝ на пълноценно социално и духовно самоосъществяване. Закономерен резултат на характерните за просвещенската естетика рационализъм и естетическа нормативност, а също така и на литературното образование на първите ни поети в този ранен, просвещенски етап са и опитите за подражание на класицистични образци, и съзнателното отдалечаване от фолклорния тип художествено мислене, и познатата ни изкуственост, преднамерена патетичност и книжност на господстващия в тази поезия стил. По-късно, с възникването и развитието на интереса към фолклора, с определеното насочване на творческия интерес не към видни дейци, а към живота на обикновения човек, с появата на силни романтични и сантименталистични струи в творчеството на поети като Раковски, Чинтулов, Н. Геров, П. Р. Славейков възрожденската поезия придобива все повече чертите на едно съвременно художествено мислене, направило възможна появата в края на 60-те и през 70-те г. на зрялата Славейкова и на Ботевата поезия. Интересно е при това, че връзката с просвещенския тип художествено мислене не се прекъсва окончателно. Причината се крие във факта, че някои от основните просвещенски и революционно-демократически естетически феномени са типологически извънредно близки: широкият тематичен диапазон, публицистичността, черно-белият

рисунок (поляризацията), интересът към съвременната тема, активното, ангажирано отношение на творческия субект към действителността, интересът към жанрове като сатирата, елегията, одата, лирическата песен и т. н. Тази близост улеснява прехода от просвещенски към критически реализъм, тъй като в нашата литература зараждането на предпоставките за възникването на критическия реализъм е свързано в голяма степен с възприемането и утвърждаването на революционно-демократическата идеология. И в нашата (както и в руската) литература революционният демократизъм играе роля на своеобразен идеологически мост, на свързващо звено между просвещенския и критическия реализъм. Синтезираща, от една страна, най-високите идейни постижения на Просвещението, революционно-демократическата идеология придава на критическия реализъм, от друга, характерната за руската и българската поезия от втората половина на века революционна насоченост.

Идейно-естетическите трансформации в българската възрожденска поезия протичат в най-тясна връзка с вътрешноструктурните процеси, осъществяващи еволюцията на художествения образ. Конкретната задача, която си поставя настоящото изследване — анализът на микроструктурата¹ — показва, че в своето развитие възрожденската поезия минава през два естетически канона: религиозен (творчеството на първите стихотворци) и любовно-сантиментален (голяма част от ранното Славейково творчество) и едва през 60-те и 70-те г. 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 т. н.) 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. Този процес се съпътствува и с еволюцията на нейната макроструктура, с овладяването на задължителния за всяко художествено произведение принцип на естетически целесъобразна организация на микроструктурите в рамките на цялата творба.

*

Ако приемем тезата на Г. Гачев² за самозараждане на възрожденската ни поезия, пред нас в този случай би възникнал един интересен проблем: превръщането на думата от обикновен семиотичен знак в дума-образ, в художествена микроструктура, носител на характерния за поезията художествен подтекст. В действителност обаче самозараждане няма, нашата поезия възниква и се развива под въздействието главно на два фактора — родната фолклорна (и отчасти — литературна) традиция и чуждите влияния, но от това проблемът за изграждането и развитието на нейната микроструктура не става по-малко интересен. Напротив, така процесите се оказват още по-сложни, защото проблемът за превръщането на думата или на словосъчетанието в художествен образ, в носител на поетически

¹ Под „микроструктура“ тук ще се разбират най-малките компоненти на стихотворната творба, носители на образна информация. В. Зарецки (Образ как информация. — Вопросы литературы, 1963, кн. 2, с. 79) нарича тези компоненти „микрообрази“ и като най-съществени посочва „образ-суждение, образ-наименование и образ-троп“. Ако използваме тази терминология, като най-характерна форма на художествената микроструктура на поезията можем да посочим образа-тропа, художествения образ. Да се проследят трансформациите, които настъпват в развитието на тази форма на микроструктурата, означава да се разкрият някои важни особености на развитието на поетиката, а в това отношение българската възрожденска поезия дава възможност за интересни наблюдения.

² Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

подтекст, действително стои пред нашата поезия в началния ѝ етап, но характерното е, че в това отношение се започва не от нищо, не от обикновената, „семиотичната“ 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 и микроструктури. По-нататък, както се спомена, 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 придобива съдържателност.

Не всички от нашите първи поети са черковни дейци, но повечето са получили първоначално черковно образование и най-важното — поетическите си образци са намирали най-често в черковната литература. Затова е напълно естествено щедрото присъствие в стихотворенията им на религиозната образност. Ще посоча характерни примери от някои използвани от тях основни видове тропи (метафори, епитети, сравнения и др.).

Метафори: „слава и деяния вся под меча Амуратова погребена“, „Имя твое загромело и будет громети в веки веков!“, „Болгария тебе венец плете, а на небеси уже готов“ (Д. Попски); „приял есть царство небесное“ (Никифор и Йеротей); „Свещенная философия в тебе вся обитает“, „Води философския от тебе вси почерпают“ (Н. Рилски); „Правдата ако ся топчи и истончава, но не ся скъсва и не ся скончава“ (Н. Бозвели); „Нашата звезда, що едвам изтече и ни се прояви“ (Г. Пешаков); „от бога нетленни венци придобиха, мусите викнаха от техните уста“ (С. Николов); Спусти ся тъмна мъгла, из която труби трубят, на Българи жално явят сос една тежка мълга“ (Кр. Пишурка). *Епитети:* прехвалнии, присно (П. Павлович); суетно, мученическо, небесно, светий, окаянем (Ник. и Йеротей); блаженна, всесвещенно, неправедно, божественная, ангелская (Н. Рилски); превелика, благодатно (К. Огнянович); всеокаянна, непостижимая, правосудящая, смертелно, многомятежното, богодарно (Н. Бозвели); всезлат, велегласно (Ст. Изворски); плачевний, многовременний, горко (Кр. Пишурка) и др. *Сравнения:* „яко звезди присно сияющи“ (П. Павлович); „яко о малом черве не забил“ (Д. Попски); „клани яко ягненца“ (Ник. и Йеротей); „как аспида“, „грабят кат вълци“ (Н. Бозвели) и т. н. Както се вижда от приведените примери за метафора, епитет и сравнение, тези три тропи се явяват в най-различни варианти. Освен като олицетворение, синекдоха, метафорична перифраза, метонимия, символ, метафората се явява често — и в библейски стил — в по-широко разгърната форма, наподобяваща малка притча. Така Д. Попски рисува картината на тежкото положение на народа, използвайки библейските образи на вълците и стадото; Бозвели използва често символа на змията, за да характеризира по-добре попъзновенията на гръцкото духовенство; Кр. Пишурка облича най-често своя зов за просвета в библейска форма, преследвайки също по-голям ефект. Среща се и характерният за старата византийска и славянска книжнина похват на „уподобяване“, за който споменава А. М. Панченко.¹ Чрез този похват определени личности се уподобяват на звезди, слънце и др. Понякога се срещат и разширени, т. нар. омировски сравнения (К. Огнянович, Н. Катранов и др.).

Друга, много по-малка част от тропите представя шаблони, имащи фолклорен произход. Много често например се използва епитетът „люто“, особено от Н. Рилски. Понякога се прибегва до характерната за фолклорната поетика етимологична фигура: „звън зазвъни в вратчански планини“ (Кр. Пишурка); „Болгария славна слава приимаше“ (С. Николов). Епизодично се използват най-различни

¹ А. М. Панченко. Русская стихотворная культура 17 века. Л., 1973.

фолклорни шаблони или във фолклорен стил изградени тропи от К. Огнянович, О. Попович Хилендарец, Ат. Гранитски, П. Протич, Ст. Ефтимов и др.

Въобще буди интерес фактът, че в поетиката на ранната поезия се откриват, макар и използвани като външно заети шаблони, както широк кръг тропи, така и доста разнообразни варианти на основните видове тропи. Видяхме, че метафората, сравнението и епитетът са представени сравнително богато. Появяват се и оксюморон, антитеза, възклицание, риторично обръщение и риторичен въпрос, анафора, хипербола, паралелизъм и др. Следователно, формално погледнато, поетиката на ранната поезия не е бедна по отношение на наличието на тропи. Заети от религиозната или фолклорната поетика, от чужди стихотворения със светска тематика или в редки случаи създавани и от самите стихотворци, тези тропи говорят за наличие все пак на важен родов определител на поезията. Но, както посочих и в началото, в поезията от първата половина на века тропите се явяват в качеството на шаблони, на външно използвани художествени микроструктури. Те не служат за изразяване на оригинално, лично художествено виждане, за естетическа реализация на лични творчески инвенции. Като прибавим към това 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.

*

Ако приемем като изключения Раковски (със съзнателно архаизирания негов поетичен език) и Жинзифов и К. Миладинов (с диалектическия език на тяхната поезия), през 50-те г., главно чрез творчеството на Славейков, въпросът за превръщането на живия говорим език в литературен е вече решен. В предшестващия период симптоми в това отношение не липсват. Още през 30-те г. се появяват някои стихотворения на говорим език („О, сине мой“ от Михаил Попович, стихотворението на Н. Рилски за хатишерифа), а в редица други все по-често се долавят разговорни интонации. През 40-те години тази тенденция се засилва, подета от К. Огнянович, П. Протич и др., за да се затвърди по-трайно в поезията на Н. Геров. Н. Геров е първият възрожденски поет, който прави по-успешен опит за излизане от познатия ни външен, механически подход към елементите на стихотворната поетика. Той прави и първите по-успешни стъпки (със „Стоян и Рада“) за превръщане на фолклорната поетика в естетическо средство за изразяване на лични чувства и поетически настроения.

Няколко неща отличават Геров от цялата поезия до първата половина на века, макар хронологически той самият да попада в този период, защото пише стихотворенията и поемата си през 40-те години. На първо място това е творчески осъзнатото отношение към живия, говорим език като основа за изграждане на литературен език. За него вече написването на стихотворение на този език не е случайно, а израз на определена естетическа концепция, която по-нататък ще бъде защитена и наложена от Славейков. Но само това все пак не е достатъчно, за да се прецени направеното от Геров, защото написаните през предхождащото десетилетие стихотворения на говорим език доказват, че само този фактор не е достатъчен, за да се роди поезия. Новото при Геров е и наличието на поетическа интензивност, макар и неособено силна. Както посочи Г. Гачев,¹ Геров е първият наш поет, който 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 естетически-концептивна функционалност. Т. е. започва про-

¹ Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы, с. 262—296.

цесът на насищане на формата със съдържание, появяват се първите признаци на ония трансформации, които ще намерят по-завършен израз в Славейковата поезия.

През 50-те години с развитието на периодичния печат и образованието процъфтява т. нар. даскалска поезия, между чиито най-активни създатели са някои от познатите ни вече автори — Ст. Изворски, Кр. Пишурка и др. Тази поезия обаче остава на познатото ни вече естетическо равнище дори и през следващите две десетилетия и се превръща в странично, несъществено явление, съпътстващо литературното ни развитие, но без значение за неговия характер. Затова от тук нататък я игнорирам. В аспекта, който тук ни интересува — развитието, изграждането на микроструктурата на възрожденската ни поезия през следващите десетилетия, — представително е предимно творчеството на Славейков, Чинтулов и Ботев.

*

Първата задача, която стои пред Славейков, е преодоляването на познатия ни вече „шаблонен“ етап на поетиката, в който, както видяхме, преобладава религиозната символика. В редица отношения той започва от едно естетическо равнище, типологически близко до стадия, в който се намира поетиката на първите стихотворци. Но своя поетически „канон“ в началото на творческия си път Славейков взима не от религиозната, не толкова и от фолклорната поетика, а от поетиката на изобилната любовна поезия, която той превежда главно от гръцки. След като категорично разреши въпроса за литературния език, той трябваше подобно на първите стихотворци да мине през една нова „школа“ от шаблони, но той не остана като тях в нейните граници, а само я използва като необходим етап.

Макар и явлението да е типологически сродно, разликата в естетическата значимост на „канона“ на поетиката на първите стихотворци и на Славейковата любовна поезия е извънредно голяма. В разсъдъчната поезия на първите стихотворци 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. Ето по-характерни техни представители.

Метафори: „Сърце тъжно и мълчи“, „твойта сетнята целувка ош в устата ми гори“, „с черните очички, с белите ръчички зле ма устрели“, „че за твойто лице ден и нош горя“, „В тази страст любовна със стрела отровна люто съм ранен. Виж ме колко съхна, скоро ще издъхна младичък, зелен“; *Епитети:* „сладко“ („сладка душо“, „сладки думи“); „горчиво“ („горчиви сълзи“, „сърца подгорчени“); „меланхолно“ („меланхолна, скръбна светлина“); „златно“ („душа златна“); „тъжно“ („зари тъжовни“, „сърце тъжно“); „райско“ („райско живенъе“, „райско наслажденье“); „ясно“ („сърце ясно“); „нежно“ („нежний славей“, „нежна красота“) и мн. др. *Сравнения:* „как цвят ще клюмна“, „грей хубавица кат о зорница“ „поглед и очи — слънчови лучи. Устна и страни — божур алени“, „а ти самичка, като кукувица“, „за теб въздишам кат птица, за тебе плача кат славей“ и др.

Примерите са подбрани така, че да дадат представа за по-важните типове шаблони-тропи. Метафорите, както се вижда, са свързани най-често с представата за „горене“, „раняване“, „морене“ и т. н. от любов, ревност, сърдечна мъка. Епитетите са с определено сладникаво, прекалено „чувствително“ звучене. Сравненията се изграждат почти във всички случаи 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 може да застраши поезията от идейно обедняване. Такава 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. Като имаме пред вид, че тези три естетически фактора изграждат и развиват поетическото художествено съзнание на една надарена творческа индивидуалност, можем да си обясним и сравнително бързото естетическо израстване на поезията ни през 50-те и 60-те г. Отпадането на един от тези три фактора (любовно-сентименталния канон) и появата на една гениална поетическа дарба през следващото десетилетие пък ще ни помогнат да си обясним раждането на Ботевата поезия.

И така на смяна на изградения върху сухата разсъдъчност канон идва — може би като закономерна реакция — втори, който донася тържеството на емоцията, дори нещо повече — на прекалената, на „сентименталистичната“ чувствителност. Не трябва да се забравя обаче, че това противопоставяне може да подведе — да ни накара да забравим, че и във втория случай ние имаме работа все пак с *канон*, а това вече означава и предполага известна *нормативност* в прилагането му. Тази нормативност (съобразяването с характера на основните му естетически компоненти) независимо от подчертано емоционалния, дори крайно „сентименталистическия“ характер на поетиката му означава и известна — може да е дори и неосъзната от самия творец — рационалност в прилагането му. Поетът е заел елементите на тази поетика от една чужда естетическа система и ги прилага в своята — това е достатъчно, за да ни насочи към рационалната в известен смисъл природа на самия процес. Но този „рационален“ момент в отношението на Славейков към заетия канон идва само като известен „коректив“ към сентименталния характер на поетиката на този канон, без да се отрази по принцип на същността ѝ. Може би тъкмо в този свой концептивно-естетически „слой“ — степента на осъзнаване на прилагането му — канонът влиза в най-същностния си контакт с фолклорното съзнание и с оная степен на поетическо художествено съзнание, която носят чуждите влияния.

Способността за творчески-концептивно осъзнаване на естетическата нормативност, заложена в тези три фактора, е онова ново, което донесе Славейковата поетическа индивидуалност наред със задължителната способност за лично творческо виждане, т. е. — поетически талант. Каква е ролята поотделно на тези три фактора, нас тук не ни интересува особено. Моята задача е да изследвам същността на микроструктурата, която, след като преминава през етапите на двата канона, се превръща (в същност — отчасти успоредно с преминаването през втория) в естетически пълноценен компонент на поетиката на възрожденската поезия.

*

Проблемът има два главни аспекта: изграждането на поетическата лексика и откриването на вътрешната многоизмерност на думата-образ.

Поетическата лексика на ранната възрожденска поезия има, както видяхме, предимно библейски характер, заема се главно от религиозната книжнина. Постепенно в нея нахлуват елементи от фолклорната образна лексика, много думи и понятия с гражданско-политически характер, абстрактни думи, нахлува сентименталната лексика на любовно-сентименталния канон, засилва се притокът на думи и форми от живата, говорима реч. През периода, интересуваш ни тук — 60-те и 70-те г. — 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-голямото избистряне на идейния патос в посока на противопоставянето „робство — свобода“ определя и пътя на изграждане на поетическата лексика. В чуждия или наш литературен опит, в историческата или библейска терминология и образност, във фолклорния свят започват да се търсят и заемат предимно такива думи, които носят гражданско-политически, борчески заряд. В духа на все по-засилващата се и ставаща все по-организирана борба за освобождение от робството тези думи 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 процеса на 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 — религиозния и любовно-сантименталния, след като прие за своя основа живия говорим език, след като влезна в плодотворен контакт с руската литература и осъзна естетическата стойност на фолклора, българското поетическо художествено съзнание се изправи през 60-те години 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 този определител става чрез концептивно-творческото осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата и на специфичната за поезията обобщеност, „митологичност“ на изразните средства, в резултат на което се достига и до овладяване на сетивно-експресивната функция на словото.

Творчески-концептивното осъзнаване на отношението между външния и вътрешния образ на думата е основният, най-съществен 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. На първите стихотворци този принцип им е известен не само от поезията (предимно черковна), до която са имали достъп, но и от цялото им религиозно образование и възпитание, защото алегорията, метафората са основен похват на библейската символика. Но, както се посочи, тук всичко се свежда до рамките на един канон, до заети наготово тропи. Естетико-концептивното отношение към поетиката е пасивно. Творчески-активно се избира само темата, а за стихотворната ѝ интерпретация се взимат наготово вече изработени и широко употребявани изразни средства. Но трафаретно-метафорическото поетическо мислене, макар по принцип да ограничава и сковва естетическото развитие, в случая поради ролята си на начален тласък изиграва в известен смисъл положителна роля. То дава на поезията — поне формално — основния ѝ принцип: разчитането на образния подтекст.

Любовно-сентименталният канон, както видяхме, не променя по принцип пасивно-творческото отношение към поетиката, но довежда до редица важни промени: освен че се използва 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-сентименталния канон и близостта ѝ до някои елементи на фолклорната поетика подсказват по аналогия и улесняват създаването на нови метафори, епитети, сравнения. Така любовно-сентименталният канон играва в известен смисъл роля на преходен етап към изграждане на активно творчески-концептивно отношение към поетиката. Интересно е при това, че Славейков не го напуска окончателно и през 60-те, и през 70-те години, когато създава най-хубавите си стихотворения. Надраснал неговата поетика, той понякога се връща към нея и пише любовно-сентиментални песни.

Анализът на поетиката на 60-те и 70-те г. ще ни покаже 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. Използват се някои от най-разпространените, получили широка „гражданственост“ в културната лексика символи, като засяване на нивата (човешката душа) със семената (на свободата, просветата), вълците и стадото и др. (Л. Каравелов, Хр. Ботев, Р. Жинзифов). Използват се някои композиционни и стилистични похвати, като молитвата (Ботев, Славейков), химнът. („Песен на паричката ми“ е изградена пародийно изцяло в стила на химничната религиозна поезия.) Прави впечатление, че до библейски тип образност се прибъгва или в сатирични произведения, или тогава, когато тази образност се изгражда чрез представи от предметния, реалния и при това много близък до човека свят (засяването на нивата, вълците и стадото и др.). В хумористично-сатиричен план се употребяват предимно епитети: блажен, свещен, правий, православни и др., като в тях се влага съдържание, точно обратно на онова, което те носят в библейското си семантично „битие“. Така от изобразително средство (както е в религиозния канон), сега библейските образи се превръщат в тропи с подчертано експресивна функция. Те трябва да помогнат на поета да изрази нещо чрез тях. Най-често това е саркастичното му отношение към общественно-политическите порядки или към самата религия. Едва ли Ботев би могъл да изрази по-силно отрицанието си на реакционната роля на религията, както е направил това чрез формата на един типично религиозен жанр („Моята молитва“). И той, и Славейков, и Каравелов прибъгват до религиозна образност почти винаги, когато искат да отправят сатиричното си жило срещу черквата. Така се извършва едно „взривяване отвътре“ на библейската образност, заменяне на традиционната, „ортодоксалната“ ѝ естетическа функция с гротескова.

Подобна е връзката и с любовно-сентименталния канон. Формално погледнато, в стихотворенията на Славейков, Ботев, Каравелов и др. се откриват немалко образи от неговия реквизит: страдащо, изгарящо, ранено или мъртво сърце, душевни рани, душевен пламък, сърдечен огън, „безумна страст“, повяхваща младост, дълбока сърдечна скръб, широка употреба на епитета „сладко“ и съще-

ствителното „душа“ и т. н. Но в тази символика се влага съвсем различно идейно съдържание, коренно противоположен образен подтекст. Любовният адресат е вече не любимият или 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-сентименталния канон. Стихотворението „До моето първо либе“ е един своеобразен естетически манифест на това преосмисляне — пряко на любовната тема, а косвено — и на някои елементи от поетиката на любовно-сентименталния канон. Новото съдържание използва отчасти старата форма, но я подчинява на себе си и по този начин се получава и качествено нова образност. Извадена от затворения кръг на канона, тази стара форма се превръща в потенциално неограничена възможност за художествена реализация на субективно-творческо виждане.

Извънредно важно място в образната система на поезията от 60-те и 70-те г. заемат представи и понятия от социален, гражданско-политически характер. Политизирането на духовната атмосфера, все по-голямото проникване на революционно-демократичната идеология налагат силен отпечатък върху спецификата на тази система. Изследването на основния сюжетен модел показва, че в тематично отношение поезията върви към все по-очертаното противопоставяне „робство — свобода“. 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. Те се превръщат в обобщени образни понятия, носещи характерните черти на т. нар. „поетичен мит“. Ако в юнашките песни се разказва за роби в синджири, то сега тези думи изгубват прякото, лингвистичното си 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 представители от най-близкия битов, предметен свят на българина. Ботев свързва символа на робството с люлката, хомота и др. близки представи, съзнавайки, че така ще го направи по-достъпен и по-силно въздействащ. При това в символиката на робството се влага идеята не само за физическо, но и за духовно робство. Повече робство на духа, нравствена заслепеност има пред вид Ботев в изповедта си „До моето първо либе“ и Славейков в „Жестокостта ми се сломи“. В редки случаи символът на робството надраства конкретната национална детерминираност и прераства в обобщен образ на насието върху човешката свобода въобще, на унижението на човешката личност. Такъв символ създава Ботев в „Моята молитва“ и „Борба“.

С идеята за робството се свързват чувства на скръб, мъка, резигнация, психологическа 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 (Ботев, Каравелов, Славейков, Жинзифов).

Често родината се персонифицира в образа на страдаща майка. Този символ, дошъл в нашата възрожденска литература още в началото на века от сръбски, гръцки и украински образци и заемал важно място в диалозите и стихотворенията на Н. Бозвели, сега намира много широко разпространение. Използват го почти всички поети от 60-те и 70-те г. — Ботев, Славейков, Каравелов, Жинзифов и др. и това не е случайно. Намесват се различни фактори — и естетически, и психологически. От една страна, няма по-подходящ образ за сравнение или персонифи-

фикация на родината от този на българската майка — мъченица и героиня. От друга страна, за прокудените от роден кът емигранти мъката по родината се слива естествено с мъката по забравената майчина ласка. Понятието „майка“ все повече се насища и със смисъла на понятието „родина“ и обратно. Лингвистичните и образните значения на тези две понятия проникват едно в друго, разменят си смислова натовареност, взаимно се обогатяват на оттенъци, откриват взаимната си семантична поливалентност.

Твърде често символиката на робството се изгражда чрез принципа на прякото или косвено противопоставяне на идеята за доброто и за злото. При пряко съпоставяне участвуват — направо или метафорично назовани — и двете съставки на идейната опозиция „добро — зло“. Ботев ги назовава със същите тези думи: „добро ли, зло ли насреща иде“, „Добро ли сме, зло ли правили.“

По-често обаче тези абстрактни понятия са превърнати в образи, построени на принципа на контраста. Едната част на антитезното съждение-образ трябва да отрече другата, а в подтекста е скрита и присъдата на поета над виновната за това действителност. Косвеното съпоставяне на идеята за доброто и злото става чрез елиминиране на единия елемент (доброто) и насищане с художествен подтекст на другия. 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. Тази идея се преплита често с библейския символ за надвисналия над непросветените духовен мрак. В духа на популярните тогава сред нашите поети люлчини песни на Лермонтов и Некрасов Славейков пише сатиричното стихотворение „Залюляване“, в което изцяло пародира идеята на тези песни. Този символ, срещащ се и в редица стихотворения на Ботев, Чинтулов, Каравелов, Жинзифов и др., е използван още от нашите първи стихотворци, но едва Чинтулов го превърна в пълноценен естетико-концептивен елемент. При това в двата стиха „Стани, стани, юнак балкански, от сън дълбок се събуди“ той придаде на този образ повече оптимистично значение, свърза го не толкова с идеята за робството, колкото със символиката на другия идеен център на основния сюжетен модел — свободата. Свързан по-късно (през 60-те и 70-те г.) в по-голяма степен със символиката на робството, този образ остава в естетико-тематична комуникация, макар и косвена, и с идеята за свободата. Символизирайки робството, той подсказва необходимостта от отхвърлянето му.

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 използването 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 по-ново идейно-естетическо звучене. Още първият опит да се използва образът на „юнака“ се разграничава рязко от фолклорния тип мислене. В „Стани, стани, юнак балкански“ Чинтулов превръща този образ 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 неговата пълна абстракция, превръща го в поетически „мит“.¹ „Балканският юнак“ е сборно, обобщено понятие, разчитащо вече на едно по-развито художествено съзнание. Фолклорът изобразява този юнак, а поезията изразява чрез неговия символ идеите си. В по-

¹ Вж. Д. Леков. Чинтулов и народното творчество. — Лит. мисъл, 1973, кн. 3.

сока към постигане на по-голяма експресивност е и смисълът на превръщането на фолклорните епитети „юнашки“ и „хайдушки“ в художествена микроструктура, в компонент на индивидуално творчески-концептивно отношение. В народното творчество те имат в много голяма степен изобразителен характер и там надделява граматично-сисловата им функция на притежателни определения. Художественото съзнание като нова, по-висока естетическа степен се отнася към света на фолклора като към една съкровищница от символи, като към една плодотворна потенциална възможност за създаване на образи. С други думи казано, това съзнание митологизира света на фолклора. Юнакът или хайдутинът в поезията на 60-те и 70-те г. не е юнакът или хайдутинът от фолклора. Фолклорният юнак и хайдутин и целият техен „юнашки“ и „хайдушки“ свят за поезията на Ботев е 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: „моята песен юнашка“, „о, тогаз, майко юнашка“, „да чуй то сърце юнашко“, „Балканът пее хайдушка песен“ и т. н. В същия „метафоричен“ естетически смисъл използват тези символи и Славейков, Каравелов, Стамболов. Това е един от най-важните принципи на връзката на поетическото съзнание с фолклорното.

Но в символиката на идеята за свободата взимат участие далеч не само фолклорни представи. Извънредно важно място заемат тук 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 — това са, най-общо казано, идейните координати на образната система. Но поетите на 60-те и 70-те г. — и това намира най-завършен израз у Ботев — изграждат тази подчертано абстрактна символика чрез една най-често понятна, достъпна поетическа лексика. Например образът на „бурята“ като символ на борбата. В най-голяма степен обобщен и абстрактен, той е изграден в „До моето първо либе“ от съвсем конкретни, предметни представи. В „Къде си, вярна ти, любов народна“ Чинтулов изгражда един абстрактен, обобщен образ на патриотичното чувство, използвайки близки до съзнанието на българина понятия. И тук, както във „Вятър ечи, Балкан стене“ и „Стани, стани, юнак балкански“ срещаме характерния за Чинтуловата поезия художествен принцип на непрекъснато преливане на конкретните и абстрактните образни измерения. Обобщените символи „любов народна“, „искра любовродна“, „любов гореща“, „буен огън“ носят основния идеен патос на творбата, но не изчерпват възможностите ѝ за образна експресия. На всеки от тези символи е потърсено и по-„конкретно“ съответствие: „да тръгнат по гората“, „противу турци да стоим насреща“, „голямо, мало, ставай, оръжие запасвай“. Израз на тази „конкретизация“ на поетическата идея са и почти изцяло следващите няколко строфи.

Но Чинтулов е още далеч от умението на Ботев да изгражда естетически хомогенна абстрактна символика посредством конкретни и предметни представи. Докато в поетиката на Ботев това е единен процес и връзката между конкретните и абстрактните измерения на образа е органична и неразкъсваема, иманентна, то при Чинтулов тази връзка е в известен смисъл все още външна, констативна. Обикнатите от него абстрактни символи („лева наш балкански“, „бащина земя“, „отечество и слава“, „свобода и държава“, „волността“ и др.) са изградени в крупен план и сам за себе си всеки от тях остава обособен като образ. Връзките им с „конкретния“ образен слой са чести, но в голяма степен външни. Взаимното преливане на абстрактни и конкретни образни внушения се извършва най-често не в рамките на един и същи образ (както е при Ботев), а между отделните образи в границите на цялата творба.

Процесът на навлизане на абстрактна лексика в поетиката на 60-те и 70-те г., катализиран от все по-близкия контакт с руската поезия, 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-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. Славейков съчетава често подчертано книжовни с простонародни думи: съществителното „благородство“ с прилагателното „голо“, „лира“ с „нямата“, „участ“ с „по-отрадна“, „чувство“ с „по-знойно“. В друг тип образи и епитетът, и съществителното са взети от кръга на простонародната, говорима реч: „бедни сиромаси“, „мали мои братя“, „сърце топло“, „душа страдна“, „млади сили“, „желни песни“. Ботев постига по-голяма стилистична хомогенност. Предпочита да изгражда образа с думи от еднороден стилорядък, от кръга или само на абстрактната, или само на предметната, по-близка до простонародната, говорима реч (най-често във фолклорен дух). От една страна, в поезията му срещаме „мечти мрачни“, „мисли бурни“, „мъртъв свят коварен“, „глас искрен благороден“, „душа няма“, „плач народен“, „дух свободен“, „свещена глупост“, а, от друга — „жално пела“, „дълбоки рани“, „сърце младо“, „люти рани“, „думи отровни“, „стари времена“, „либе хубаво“, „сила мъжка“, „вярна дружина“, „юнашка птица“ и др.

И двамата поети обаче изграждат метафората по еднотипен начин — участващите в микроструктурата думи от различни лексикални слоеве се обединяват композиционно в логическа цялост от глагол, зает почти без изключение от говоримата, жива народна реч. Това е един интересен и твърде показателен факт в периода на изграждането на индивидуално-творческо, художествено-концептивно отношение към поетиката. Този начин на изграждане на образа внася и субективно-творчески, и национално-мирогледен момент в художественото мислене. Колкото и да е абстрактна, нова и необичайна, използваната 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. Ето как една съвсем обикновена „земеделска“ представа е подсказала на Славейков образ: „От земята никнат за нас скърби, нужди.“ Близки, понятни, често и с фолклорен стилистичен оттенък са глаголите винаги в неговите метафори. В още по-голяма степен това се отнася и за Ботевата поезия.

*

Както се вижда, в поетиката на поезията от 60-те и 70-те г. има много общи, 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. Близостта се обуславя от духа на времето и от общите закони на развитие на възрожденската ни поезия (в лицето на най-талантливите ѝ представители). По-важно е, че поезията достига най-сетне до онзи момент, в който се осъзнава основният естетически принцип: откриване и творчески-концептивно използване на вътрешната многоизмерност на думата-образ, реализиране на нейната сетивно-експресивна функция, като израз на най-зрялата степен, до която достига развитието на микроструктурата през Възраждането.

ЗА ЕЗИКА НА КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Бистра Ганчева

Езикът на Константин Константинов винаги е бил предмет на възхищение. Всяка случайно отворена страница може да даде действителни основания за това. Писателят подхожда към словото и с благоговението на патриот, за когото езикът е „най-истинска и безсмъртна родина“¹, и с вдъхновението на талант, и с прилежанието на усърден труженик.

„Думата трябва да се уважава: тя е едновременно сечиво и самото изкуство“ (разр. а.)² Тази мисъл на Константинов много ясно очертава основната насока на неговите езикови художествени търсения. И на постиженията му. И най-противоречивите оценки за този писател са единодушни в едно — Константин Константинов е един от най-добрите стилисти в българската литература.

Но тъкмо това твърдение, което обединява ценителите на писателя, казва много малко за самия него. То не говори за индивидуалните, отличителни особености на неговия език.

А и „добър стилист“ не означава само „майстор на езика“. Езиковата прецизност е присъща (в различна степен) на огромно мнозинство от българските писатели. Не само тя и не главно тя отличава Константинов. В неговия език има нещо много по-значително от съзнателно търсена изрядност, от верен усет. Въпреки че са задължителни за всеки художник, те не създават художника. Езиковата точност, дори езиковото богатство все още нито правят, нито доказват литературното дарование. Майсторството на Константин Константинов трябва да се търси другаде.

Още първата страница от спомените му „Път през годините“ предлага и ярка проява на неговото словотворчество. Сред многото неща, които в паметта се свързват с родния край, писателят споменава и „острия и сух дъх на мащерка, лъхнал неочаквано от напечените хълмове на Пелопонез, който изведнъж възправа пред очите ти голите ридове на Балкана, дето същият мирис лее своята носталгична отрова“. Думата „отрова“, асоциираща с дъха на Балкана, служи да се изрази един от спомените за детството, известни — и от живота, и от литературата — като неуязвимо прекрасни за повечето хора. От отровата остава само привкусът на горчицина, характерен за носталгията, но това не само не унищожава, а още повече подсилва красотата на спомена. Прекият смисъл на думата служи да се внуши представа с точно противоположно емоционално значение.

¹ К. Константинов. Върхове. С., 1967. с. 7.

² К. Константинов. Бележки за днешната ни художествена проза. — Литературен фронт, бр. 6, 1954.

Но за да убеди читателя в новороденото словно съдържание, Константинов има нужда от всичко, което е казал преди това за носталгичния спомен. Без „лазурно-матовото сияние на Сините камъни“, без „кипналата екзотика на дълбоките дворове“, без „приглушения мълвеж на щурците“ не би се получило това плътно смислово-емоционално обкръжение, което да въздействува върху съдържанието на „отрова“. За да преосмисли само една дума, Константинов има нужда от контекст от половин страница.

Контекстът може да разшири рамките си почти до границите на произведението. В „Пътюм“ само след като е почувствувал настроението на цялата творба, читателят може да приеме езиковата находка в пасажа: „Коя бе тя? Познала ли бе и тя неизвестния, или тъжеше за някого, или гореше от неясен копнеж в тоя син час на априлския ден? Не е ли все едно?¹ (разр. м., Б. Г.). „Син час“ носи не по-малка словна изненада от „отрова“. „Час“ се свързва чрез „син“ с времето повече в смисъл на „пейзаж“, отколкото на „трайност“. А „син“ асоциира с „медальона от син емайл“, на който Венеция е уподобена, със „синкавите прозирни завеси“, които се спускат от небето, с цялата картина на града, възпроизведена преди това в пътеписа. Колкото и да са нови, оригинални сами по себе си, езиковите новости са и свързани помежду си, отекват една в друга. Сякаш произведението им сторва място, което без тях би останало празно.

Силата на Константинов като художник не се състои само в това да създаде една езикова новост и да я „постави“ в текста си. Неговото словотворческо изкуство се състои и в друго — той прави находката необходима съставка на речта. По самата си природа тази реч подготвя, дори предизвиква словните открития.

Това личи най-добре там, където те особено зачестяват. Ето такъв случай от пътеписа „Банско“: „Нощем, докато далеч на североизток повисне жълтият нащърбен месец, всичко наоколо се превръща в някакъв героичен сън. . . Тогава Пирин поглъща полето, света и пространството, за да се възправи единствен господар на вселената. . . От Предела до Еласица и от Юндола до Осоговските планини той изпълва със себе си въздуха, живота и времето на тоя кът от земята ни. Той е подчинил всичко — всяка сграда, всяка билка, всяка песен — тоя побратим на Балкана, хайдушкият Пирин. Че в преходността на земните дни той едничък остава безсмъртен и горд, жив символ на спомена и вярата в племето, неуязвим като вечността.“² Тропите заемат широка територия, преминават от едно изречение в друго. Одухотворяването се подчертава в „побратим“, за да се потвърди най-категорично в „безсмъртен и горд“, „жив“ символ. Безсмъртието на природата и участието на Пирин в историческото битие на народа ни — това е животът на планината, видян, почувствуван и художествено предаден от автора. Одухотворяването има за основа обобщаващата мисъл на твореца. Видял природата като живо същество, той докрай говори за нея като за „жива“. Всеки следващ троп поддържа създадената представа. Словесните находки се крепят една друга, налице е не струпване, а връзка между тях, не множество, а последователност.

Понякога одухотворяването обхваща цялото произведение — тогава най-добре проличава взаимната обусловеност между езиковите находки. Такъв пример предлага „Отвъд времето“.

Първите страници от това пътеписно есе са някак „подготвителни“ — незначителни подробности от пътуването, сведения за Шартр, снизходителни бележки за туристическите обекти. „Но уличката внезапно се чупи и разтваря

¹ К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи. С., 1968. с. 352.

² Пак там, с. 309.

в огромен площад. И сред него някаква необикновена, невероятна грамада, пред която спираме унищожени: катедралата.¹ Истинският разказ започва едва сега. „В този миг става нещо фантазмагорично“ — всичко освен небето изчезва, катедралата изпълва целия хоризонт, статуите и фигурите по нея се раздвижват. Използувана е цяла поредица от глаголи, чрез които се „оживяват“ фигурите — „те вървяха“, „слизаха безшумно и бавно“, „пред нас... шествуваше... тоя народ“. Цялата картина е изградена върху това одухотворяване. То привършва със самото произведение — едва накрая фигурите „се прибират“ по местата си и сградата придобива реалните си очертания. Следва да се говори не за множество натрупани одухотворявания, а за едно одухотворяване, разгърнало се в цялото произведение. И тук като в „Банско“ то е израз на особения живот, който авторът съзира в художествения шедьовър. Одухотворяването у Константинов — това е одухотворяващият авторски поглед, който придава живот на наблюдаваните явления.

Това обяснява и системността на отделните езикови находки — те се „поддържат“ и „просветват“ една в друга, но не възникват „в помощ“ една на друга — общата причина за тяхното възникване е авторското виждане.

Разбира се, не всички словесни открития се разгъват така широко в Константиновите произведения като одухотворяването в „Отвъд времето“ или „имат нужда“ от цялото произведение като „син час“. Някои от тях изпъкват единствено със самостоятелната си оригиналност. Но и те са не по-малко „обърнати навътре“ — към духовния свят на твореца.

Още епитетите могат да покажат това. В цитирания израз „необикновена, невероятна грамада, пред която спираме унищожени“, „необикновена“ се отнася пряко за „грамада“, а „невероятна“, макар да се подчинява граматически на същата дума, в същност се отнася за възприемащия, за затруднението му да обхване видяното, да го осмисли. „Невероятното“, т. е. това, което „не се допуска, че може да съществува“, е изправено пред наблюдателя и е толкова реално, че го „унищожават“. Лексикално „опроверган“, епитетът в същност е преосмислен — той „се извърща“ от обекта на наблюдение към наблюдателя.

Подобни примери могат да се посочат в изобилие от всяко произведение на Константинов. Неговият есенен пейзаж е „уморен“, тишината — „безпределна, лъчезарна, прозрачна“ или „светла и безначална“, зеленината — „буйна, чувствена и остра“, красотата на планината — „безстрастна, чужда и безсмъртна“, плясъкът на морето — „равен, безучастен, памтивекоевен“. Видяното се представя в неразривна връзка с виждането, асоциациите отвеждат към мисловността на възприемащия.

Такива са и много Константинови сравнения. Венецианската вечер е „нежна като усмивка“, ароматът на цигара прониква „като умора“, песента се носи „като съвсем интимна и пееща милувка“, мирисът на липите е като „дълбока, вълнуваща тръпка“.

Много характерни са финалите на „Пепел“ и „Една нощ“:

„Белият път се точеше безкрай и над него, над бягащата кола, над цялата земя висеше едно огромно и празно небе.“

„Небето беше ниско, безслънчево и студено и над този бездушен пейзаж бавно слизаше един мъртвороден ден.“

С мъртвородения ден в „Пепел“ започва сивото, безрадостно съществуване на героинята — без перспектива, без истински живот. Читателят вече знае това и възприема епитета като обобщение, с което не може да не се съгласи. А в „Една нощ“ „празно небе“ изразява не „празнотата“ на небето, а действителната, станала ясна за читателя опустошеност на главния герой. Подчинено граматично

¹ К. Константинов. Празници. С., 1968. с. 40.

чески на „небе“, прилагателното не казва нищо за самото небе. То разкрива душевния свят на героя.

Понякога Константинов намира и странични пътища да изрази по-категорично отношението си чрез епитета: „Пред училището се издигаше старата историческа круша, на която са били бесени най-личните момци-бунтовници на Сливен и която бе отсечена по-късно за някакво варварско благоустройство.“¹ За тази историческа круша той пише три пъти — в един разказ („Любов“), в един пътепис („Сливен“ — от сборника „Нашата земя хубава!“) и в „Път през годините“. В разказа „поверява“ възмущението си на героинята, която произнася цял монолог, в пътеписа си посвещава на отсеченото дърво една носталгична фраза, а в спомените е „събрал“ в единствен епитет цялата си болка, непреболяла половин век. Епитетът се съчетава оригинално с определяемостта си. Исторически то навежда на мисълта за разрушение и с това още по-категорично отрича представата за „благоустройство“. Двете думи „се борят“ помежду си. Освен пряко изразената преценка читателят усеща и вещата ръка на художника, който извлича дори утаени пластове от съдържанието на думата, за да я направи по-богата по смисъл и по-активна по въздействие.

Тази езикова находка е оригинална и сама по себе си тя би направила впечатление и извън контекста си. Но вътре в него попада на мястото си, защото е точен и изчерпващ израз на авторовото възмущение от извършеното някога кощунство. Този епитет като всички цитирани досега е „двупосочен“ — той характеризира колкото извършеното деяние, толкова и автора, който го оценява.

Предпочитанията на Константинов могат да се разкрият дори „количествено“. Когато описва нагледно, той обикновено се задоволява с един епитет, а когато изразява отношението си, може да приложи три, четири, дори пет епитета към една дума, да ги придружи с по-разгърнато сравнение. Наслагването им не се чувства като претоварване, а като нюансиране, като задълбочаване и пълен израз на чувството. Множеството тропи или фигури, поставени на едно място, имат задача да обхванат всичко, което авторът вижда и оценява в едно явление. Затова изобилието почти никога не преминава в излишество.

Константинов, по негово собствено признание, е „пресявал“ много.² Той изхвърля не само излишните, а и непълноценните думи. Не пощадява дори предлози и съюзи, ако може без тях: „Обител — не пустиня; „Той трябваше да бърза — нему. . . бе отреден твърде къс жизнен път“; „още отдалеч кръглият циферблат предупреждава: време е!“ . Константинов по начало не търпи „олекнали“ елементи в речта си.

Затова този толкова емоционален писател си служи така рядко с междуметията. Те нямат самостоятелно лексикално съдържание, затова и емоционалната им експресивност той предпочита да разтвори в синтактичната цялост, отколкото да я концентрира в една дума, която няма други функции.

Литературната наука вече е отбелязала, че „Константинов може да бъде лаконичен, пестелив в израза си, но това е лаконичност по отношение на украсата и риториката, а не пестеливост на багрите и нюансите“³. А нюансите са най-вече в отношението към нещата, в личното съдържание, което авторът влага в имената им.

Тук-там писателят е оставил и писмени свидетелства, как стига до необходимата дума. Такива са разгърнатите определения като „онова безсмъртно

¹ К. Константинов. Път през годините. С., 1966, с. 13.

² Л. Парпулова. С. Янев. Диалози с творци на българската култура. Константин Константинов. — Студентска трибуна, бр. 14 (554), 26 дек. 1967.

³ П. Динев. За Константин Константинов. Историческа съдба и съвременност. С., 1972. с. 286.

нещо, без което няма живот и което се нарича със страшната и сладка дума — свобода“; тези загадъчни съществування, които са в същност онова, за което бе слушала да казват: народ“; „оная сложна мистерия, която се нарича живот“; „неговото име е едно единствено, което дори не е име, а символ и съдба: Апостолът“ (разр. а.). Или обратно: „Обител — ето най-вярната дума на този зелен лабиринт, извисен над земята, с неговите синкаво-мъгляви дебри, с далечните чуки, . . . обител — този църковен дом, изумителен като постройка и като белег на това, което го е сътворило някога — с неговите параклиси и скитове вдън скалите. . . със сумрачните калугерски фигури привечер по пейките, над които се изписва в този миг тънкият сребърен месец.“¹ Независимо дали мисълта се движи от понятието към съдържанието или обратно, читателят има пред себе си установяващия се, а не установения смисъл, процеса, а не резултата от търсенето. Такива разширени определения Константинов дава на думи от разряда на „свобода, съвест, дълг, чест, човешчина“ — пределно широки понятия, които, за да направи свои ръководни принципи, той е трябвало да определи за себе си, да вложи в тях неповторим личен смисъл. Дори този смисъл да съвпада изцяло с речниковото значение на думата, Константинов не може да го „вземе“ от речника, а трябва сам да стигне до него.

Такова „придвижване“ към съдържанието на думата, чийто веществен белег са цитираните определения, има и друга причина. В цялото си творчество Константинов се занимава с „чисти часове“ в един живот, с велики личности, с високи „върхове“ в националната ни история. Възхищението ни пред тях според Константинов показва само едно — доколко сме дорасли да ги възприемем, в каква степен сме ги усвоили. Думите, с които той ги характеризира, са за него личното постижение на великите неща, мярката, в която те са осъзнати. Те са духовно откровение за писателя — затова са и езиково откритие.

В пътеписа „Отвъд времето“ раздвижените фигури по катедралата Константинов нарича „нещо фантасмагорично“, „грандиозна мистерия“. В същото време той решително заявява, че „живият живот бе тъкмо това необикновено народонаселение, сътворено от нечия гениална фантазия“, че „истинската действителност е този ведър тринадесети век, в който присъствуваме сега и ние“. Нещо повече — в тази толкова условна картина той нито веднъж не употребява уговорки от рода на „сякаш“, „като че ли“, „изглежда“. Това би значило да покаже нейната „недействителност“, а тъкмо това той се стреми да избегне. Желанието му е да изтъкне, че „фантасмагоричното“ е в същност най-реално. Причината за това е огромната стойност на художествения шедьовър. В сравнение с нея околният свят е толкова беден, че прилича на „лоша измислица“. Катедралата е „жив свят“, който не подлежи на преценка, а сам определя мярката за нещата от висотата на собствената си мярка. Следователно одухотворяването, което се разгръща в целия пътепис, изразява не само авторското зрение към нещата. То показва цялостното авторско светоотношение.

Целта на Константинов е да потопи и читателя в този „жив свят“, да го направи негов, както го е направил свой. И той е успял — само при такава „заселване“ може да се приеме странното оживяване на фигурите по катедралата. Оказва се, че „в същия миг“ читателят също е откъснат от реалната действителност и е отнесен в света на голямото изкуство, на „безплътната духовност“, на неуязвими от времето ценности. Това е и личният свят на автора — светът на творческите блянове, на съкровенията стремления, на спомените и съзерцанието. За тази „друга действителност“ Константинов говори в почти всяко свое небелетристично произведение. Тя получава различни имена — „държавата на всички човешки изкуства“, „една действителност безплътна и най-

¹ К. Константинов. Празници, с. 10—11.

истинска“, „единственото вярно убежище на клетото човешко сърце — безсмъртната човешка поезия“.

Когато наблюдава, припомня или размисля над някое непреходно явление — природа, художествен паметник, велико събитие, безсмъртна личност, — Константинов извлича ценностното му съдържание, откъсва го от всичко тленно и по този начин художествено го усвоява. Образът, който той създава от него, е и истински, дори „най-истински“, защото включва в себе си реално, при това непреходно съдържание; но той е и условен, дори въображаем, защото като всяко абстрактно извлечение не може да намери покритие в живота.

Затова и светът, „съставен“ от духовните образи на Константинов, е друг свят — дори да се съгласим с автора, че е по-действителен от действителния, трябва да приемем, че той не е действителният. Това е създаден от автора, личен творчески свят, към който той притегля своя читател. В този свят нещата имат друг облик, други съотношения, друга тежест — това се отразява и върху названията, които авторът ще им даде, върху словата, с които ще си служи, когато говори за тях.

Така могат да се обяснят някои специфични, постоянно повтарящи се лексикални преобразования на Константинов.

Той често казва „въображаем“ в смисъл на „най-истински“. За него старият Пловдив е „един невероятен свят, който всъщност е действителност“¹; клетото човешко съзнание. . . „приемаше всички невероятности, но като някаква абстрактна действителност“²; Левски е „сътворен от някакво гигантско въображение, в него действителността приема образа на измислица“³; подвигът на Паисий е толкова величав, че „безсилен да го приеме, нашият ум се спасява, като го прави фантастика“⁴. В тези и много подобни на тях случаи лексикалната промяна не е продиктувана от стремеж към езикова оригиналност. В Константиновия свят реално и фантастично наистина са в сложни, променливи отношения, могат да се противопоставят, да „воюват“ помежду си, дори да сменят местата си. В основата на тези странни отношения лежи непроменното авторово убеждение — великите неща са като създадени от творческа фантазия — т. е. техните образи се включват в авторовия „друг свят“, но тъкмо с принадлежността си към този свят те вече показват, че са „по-истински от истинските“. Лексикалното преосмисляне на „въображаем“ и „действителен“, „вероятен“ и „невероятен“ в същност е израз на едно голямо разместване, което Константинов прави въз основа на нравствената си преценка.

Същото разместване е между материалното и духовното. Както реалните неща са „невероятни“, така и физически осезаемите могат да станат „безплътни“ — дори ако са случки и хора: „В огромния парк на Валенщайновия замък. . . две фигури, обезплътени от красота, се преобразуваха всеки миг в музика, ритъм и нежност чрез безсмъртното човешко слово.“⁵ Фигурите са толкова красиви, че се обезплътяват — т. е. безплътността е крайната степен на красотата. „Обезплътени“ се свързва с цяла поредица епитети — „безплътни“, „невесоми“, „сънна“, „прозирни“, „лъчезарна“, — които Константинов така често употребява и които издават „физическата“ принадлежност на определяемите си към света на духовното.

Обратно, невестествените неща могат да се „овеществяват“. Ето например как Константинов употребява епитета „гъст“ и производните от него думи:

¹ К. Константинов. Път през годините. С., 1966. с. 566.

² К. Константинов. Празници, с. 72.

³ К. Константинов. Върхове, с. 29.

⁴ Пак там, с. 18.

⁵ К. Константинов. Празници, с. 53.

„Гъста тегота се спускаше от потона“; „едно гъсто синьо небе... виси над безпределната равнина“; „веднага зазвуча оня топъл, гъст, бавен глас“; „някаква предвечна горест, която се сгъстява до безнадеждност“; „ароматът на липите сякаш по се сгъсти“. Това са само няколко случая на особената осезаемост, която нещата придобиват в света на духовното. В този свят и мисълта може да „тежи“, и денят може да натежнява „от значителност, от смисъл и красота“, и нощта може да е „препълнена с мъчително щастие“; дори мълчанието може да е „тежко от някаква сгъстена, предвечна мисъл“. Или особеното насищане на атмосферата: „отвореният прозорец пиеше умиращото слънце“; „нощта беше като огромна безшумна река, която тече в небесното пространство“. Нематериалните неща приемат веществени признаци, материалните се освобождават от тях. Целта е една — съдържанието да се извлече от тленната си обвивка, но само да придобие своя плътност — не само да се осмисли и да се почувствува, но и да се усети.

Употребата на понятия за пространство и време дава на Константинов възможности за не по-малки словесни своеобразия. При него времето може да „отстъпва“, да „изпусне цяло столетие“; „времето е надникнало за миг тука и пленено от тая памтивековна красота, върнало се е назад, за да мине само по главната улица“¹; „О, тия готически катедрали... Вековете спират, победени, пред техните посивели стени... А петлото над кръста неспирно се върти на своя единствен крак — над света и над времето — и пее своята мъдра песен“²; в музиката на испанския език „се връщаха толкова отшумели векове“³. Мисълта, на която посочените фрази служат като „материална обвивка“ (Маркс), е тревожната авторова мисъл за могъществото на времето. Тя може да дава живот на цяло произведение, но тук се ограничава с по едно изречение и дори словосъчетание. Неизменна в същината си, тя се оформя винаги нова в новосъздадената връзка между думите.

„Часове ли бяха минали или години? Или един миг? Столетията се бяха стопили в една сънна действителност, дето нямаше никаква мярка за време.“ Към тази „сънна действителност“ спадат всички „безплътни“ и „невероятни“ Константинови видения. Поради голямата си стойност те са „извън времето и пространството“.

Това не значи, че са и извън живота. Великите хора са „пратеници от бъдеще време“, произведенията на изкуството са „запътени към утрешния ден“. Действителността „извън времето“ е в същност отправена към бъдещето. Тя е вечният еталон по пътя към „едно по-съвършено човечество“. За подобна концепция, която ясно сочи Константинов като последовател на Пенчо Славейков, може да се каже всичко, което досега е казано за неговия учител⁴ — тя може да бъде обвинена в неопределеност и абстрактност, но има необходимите качества, за да бъде приета и от нашето време — истинност и перспектива.

*

Един от най-постоянните стремежи на Константинов е да даде точни имена на образите, населяващи неговия свят. Езиковите новости, които създава, изпълняват тъкмо тази задача. Словото на Константинов е точен еквивалент на духов-

¹ К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи, с. 298.

² Пак там, с. 356.

³ К. Константинов. Празници. С., 1969. с. 68.

⁴ Ст. Каролев. Индивидуализмът на Пенчо Славейков. — В: Българската литературна критика за Пенчо Славейков. С., 1974. с. 282; Ст. Каролев. Естетическият спор Славейков — Вазов. — Литературна мисъл, 1974, кн. 5; П. Зарев. Личност и творческо светоотношение. — В: 100 години Пенчо Славейков, С., 1966. с. 19; М. Цанева. Поет на изстраданата жизнерадост. — В: 100 години П. Славейков, с. 54.

сън на тоя провинциален град странно звучи гласът на параходна сирена, който се носи откъм кея.¹

Целта на художника е много ясна — да покаже Руан като „паметник, като „жива реликва“. Изображението подготвя и обосновава употребата на тези думи — със старинния облик на града, с атмосферата на неподвижност и особена историческа „заседналост“. То води до тях и се включва в съдържанието им.

Толкова по-странно е на пръв поглед, че тъкмо в това описание Константинов е употребил толкова глаголи — би следвало да се очаква, че с тяхната динамика и действеност те биха внесли дисхармония в статичната картина. Но това не се получава — Константинов е могъл да преодолее опасността от ненужно раздвижване.

В същност нито един от изброените глаголи не показва „движение“ на предмета, за който се отнася. Те са употребени преносно. В „догонващите се“ звуци, в „смеещия се“ фаянс, в „избухналите“ багри на цветята има много динамика, но това е динамиката на авторската мисъл, на асоциациите, а не на описаните предмети, които остават неподвижни. Във всеки глагол просветва окото на твореца, който може да накара дори катедралата „да влезе“ в прозореца и да „опъне“ стрелите си към слънцето. Преносната употреба на глаголите отслабва предикативността им и функционално ги доближава до епитетите и сравненията. Така Константинов получава възможност да ги включи в една статична картина, която напълно заслужава направеното от него сравнение с „ленив сън“. Описанието „се справя“ с онези страни от съдържанието на думите, които не са необходими за изразената от него мисъл. Под „налягането“ на цялото всяко слово се обръща „с лице“ към тази мисъл, „задгърбвайки“ излишните елементи в себе си.

Така господството на фразата над думата, на пасажа над фразата — това е приоритетът на мисълта над израза. Константинов си служи с думите така, че предизвиква в тях функционални промени, необходими за художествената цел. От друга страна, с тези промени той разкрива в словото неподозирани смислови отсенки, обогатява възможностите му да се изяви и самостоятелно. Думата е за писателя наистина „и сечиво, и самото изкуство“ — той я прави инструмент за изпълнение на сложни задачи, а с това и самият инструмент придобива повече блясък.

*

Личното съдържание, което писателят влага в словото, се подчертава и от синтактичното своеобразие на неговата фраза.

Константинов има постоянното желание да набляга едва ли не върху всяка дума и затова често накъсва плавното течение на речта: „Той си почиваше поприведен, облегнат на бастуна си, с панамата и сакото. . . А малко пред него, спряла, за да го почака, полуобърнатата, тя, в тъмно облекло, с широка тъмна шапка, стройна, хубава, с мека, смътна усмивка, като жена от някое платно на Ренесанса. И тоя ден изведнъж се изпълни със светлина.“² Във второто изречение — не особено дълго, при това просто и дори безглаголно, Константинов поставя 11 запетаи. Изглежда, че и глаголът е изпуснат със същата цел — авторът не би могъл да обособи подлога и сказуемото. Пък и наличието на главни и второстепенни части би внесло синтактично неравенство, а целта е всяка дума да се направи еднакво пълноценен носител на емоционалното

¹ К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи, с. 358.

² К. Константинов. Път през годините. С., 1966. с. 169.

съдържание. Затова Константинов прибегва до синтактично преустройство, което да изравни или поне да намали разликата в относителното тегло на думите.

Обособяването има и други последици. С паузите „фонът“ около думата се разширява и така допълнително се набляга върху значението ѝ. В рамките на синтактичната цялост тя си очертава отделен терен, създава се максималната възможност да излезе напред, без да отслабнат връзките ѝ с цялото, на което тя принадлежи.

Раздвиженият ритъм по-ясно изразява и чувството на автора. Неговият глас стига „до самото ухо“ на читателя — накъсан, развълнуван. Затова и следващото изречение започва със съединителен съюз „и“. То продължава вълнението с разликата, че пряко го назовава.

За да подчертае обособеността, Константинов прибегва дори до помощта на пунктуацията — често заменя запетаята с тире. Самостоятелността на думата се подчертава и с графически средства: „После гората ни поема — нагоре и все по-навътре — най-голямата и най-хубава гора — Доспатските Родопи.“ Всички второстепенни части са обособени. Те са и разместени, а приложенията дори са разделени от определяемите си. Но това не внася нестройност. Напротив, при друг словоред някои от тях биха избледнели. А авторът се стреми никоя да не се изгуби в сянката на другите. Като разклаща ритъма на фразата, той осигурява пълен капацитет на въздействие на всяка нейна съставка.

Последна степен на обособяване предлагат случаите, когато обособената част образува самостоятелна синтактична единица: „Една слънчева мартенска сутрин. Спусната от небето като подарък.“¹ Второто изречение не е нищо друго освен обособена част, придобила пълна самостоятелност. За да я изравни с главната, авторът разделя изречението на две. Използувано е най-тежкото ударение, което може да се постави по синтактически път.

Целта навсякъде е една и съща. Обособяването в разнообразните си форми дава възможност на автора да разпредели синтактичните акценти, да степенува вниманието си върху думите, да вложи в тях онази тежест, която сам желае. Те подчертават предпочитанията му, правят ги по-ясни и категорични. Личното начало тук се усеща не като присъствие, а като творческа воля, която „отнема“ от думата и ѝ „дава“ — и като смисъл, и като роля в изречението — толкова, колкото е необходимо за художествената идея.

Разбира се, всичко това става в рамките на обективните възможности, които българският език предлага. Константинов не се ограничава с общоприетото в езиковите форми, но се съобразява с позволеното — като позволеното за него не са правилата на нормативната граматика, а живите тенденции на езика, които той владее из основи.

Властната воля на словотвореца служи на авторската мисъл и се подчинява и на езиковите закономерности. Единствено тях тя признава над себе си. Не е и нужно да ги прехвърля — майсторството на Константинов се състои в това, че осъзнава безкрайните възможности на езика и се проявява вътре в тях.

„В тоя горещ летен ден, когато из гъсто синьото небе изплуват бели облаци, . . . всичко тук, тия ливади с хиляди нацъфтели цветя — сини, жълти, бели, морави, — ококорени между високите полюшнати треви; целият видим и невидим свят на хвърчащи, пълзящи животинчета; сивите колони на буките, едва-едва поскърцаващи от ветреца, разстлали своята слънчева дантела по пътеката, звънците на едрите кафяви крави, които пасат между клека по върховете; разпенените потоци по урвите; и това странно птиче, което се обажда като

¹ К. Константинов. Празници, с. 38.

човешки глас иззад пещерата на свети Ивана — всичко това диша, блести, цвърти, звънти, блика от неудържим земен благословен живот.“¹

В тази дълга фраза Константинов е „събрал“ подлозите на една страна, а сказуемите — на друга. И с това е постигнал много по-богат смисъл и по-голяма ритмическа динамика, отколкото ако всеки глагол беше отишъл при „своя“ подлог. Поредицата глаголи при цялото си разнообразие следва много ясна линия — с възторженото им изреждане и със смисловото им степенуване авторът внушава диханието на самата природа, силата на живота, радостното упоение от дотсега с естествената красота. От всички глаголи най-силно е наблегнато на последния — само той има пояснения и по право приема ударението върху себе си. И тъкмо неговото допълнение е думата „живот“. С тази дума кръгът се затваря, цялото се оформя. То подчертава идеята за живота в лексикалното съдържание на всяка от съставлящите го думи.

Подлозите пък, събрани в началото, имат същата задача, макар и с подруга отсянка. С подробното им изреждане авторът убеждава, че, всичко това... блика от живот“. Неговият поглед обхваща всяка подробност и възприема вечното възраждане на цялата природа, за да го свърже — още в следващото изречение — с духовния живот на българския народ. Това още повече увеличава смисловата тежест на фразата, прибавя към съставките ѝ нещо от богатството и жизнеността на цялото. Благодарение на синтактичната конструкция Константинов е могъл да извлече от лексикалните единици повече от това, което те съдържат на пръв поглед.

С такава конструкция се повишава и ролята на интонацията. Раздвиженият ритъм и тук засилва „слуховото“ впечатление и приближава авторския глас до читателя. Мисълта в такова изречение не се съобщава — тя се споделя. Емоционалното въздействие става по-интензивно.

„Тая сивочервеникава изгоряла земя, това леко замъглено лазурно небе, тия люспести, леко плакнещи се вълни, които всеки миг менят отсенките си, от млечносинкаво, до тъмноиндигово, тия наредени една зад друга, в планове, пет-шест-седем планини, както са в древните икони, тая светла прозрачна тишина, в която всяка човешка реч е ненужна, потопила цялата твърд и вода — какво беше в същност всичко това, живот ли или една действителност отвъд живота, в която човек се чувства — най-сетне! — в своята истинска родина?“² Фразата е построена така, че да „доведе“ авторското вълнение в пълната му сила до читателя. Показателните местоимения, които започва всеки еднороден подлог, са като леки възклицания. Те „показват“ не подробности от пейзажа, а авторовото чувство. Надига се голяма емоционална вълна, на чийто гребен възторжено се задава въпросът — „какво беше... това?“ Синтактичното устройство е „поело задачата“ да изрази авторовата развъълнуваност — тя „бликва“ във въпроса, след като появата ѝ е подготвена.

Само една страница след това, във фраза със съвсем същата конструкция, по повод други впечатления, авторът задава подобен въпрос: „Не беше ли всичко това миражно отражение на един незалязващ ден от сътворението?“ Константинов си служи с такъв тип фраза, когато изразява съкровена мисъл. Той разчита на такава фраза и съумява да изрази много от себе си чрез нея.

„Като че всичко, в което нацията бе изразила себе си живописно — поетичният свят на Никола Петров, цялото дело на Владимир Димитров-Майстора, кратковременното ярко, макар и нестройно творчество на Борис Коцев, сънно-иконните видения на Цанко Лавренов — всичко това е само предчувствие за тая стихия, която иде, носеща нечовешко въображение, неподози-

¹ К. Константинов. Празници, с. 12—13.

² К. Константинов. Път през годините, с. 616.

рани тонове и гами, изумителна композиция, непредвидимо и сякаш изключващо само себе си разнообразие — стихия, отприщана от този еднорък чудотворец, стиснал в своя автопортрет тънкото бастунче между нозете си, с бръсната глава и бледо лице, досъщ безплътен, като „посветените“ в Индия, с тоя далечен поглед, който вижда неща, завинаги отказани нам.“¹

Цялата преценка, която Константинов прави на изкуството на Златю Бояджиев, се съдържа в тази фраза в пълнота. Благодарение на големия езиков обем мисълта прави широки странични завой, обхваща богат жизнен материал. Преди да я доведе до завършъка, авторът я превежда през обширно поле. Вътре в нея той е създал смислова организация, носеща въпрос и отговор, напрежение и някакво разрешение. Сложната клонеста мисъл едва се „побира“ в изречението — не само изпълва, а и „изпъва“ езиковата си форма. Оказва се, че големият обем е необходим за още по-голямо съдържание.

Подобни наблюдения могат да се направят над много синтактично усложнени конструкции в Константиновото творчество. Изводът се повтаря — дългата фраза в произведенията на този писател се явява в момент на силно вълнение, възторжено съзерцание или на дълбок размисъл. Дори да се подозира френско влияние в нея, това не намалява оригиналността ѝ — вътре в езиковата система на Константинов тя е художествено функционална. Тя издържа мисловната тежест, без да се претоварва и побира емоционалното пълноводие, без да го разлива; остава стройна въпреки самостоятелността на „участъците си“.

Но и дългата фраза невинаги се оказва способна да побере всички притоци на авторовата мисъл. Тогава Константинов прибегва до по-разширени конструкции:

„Една фигура — снажна, масивна, изляна от метал и в същото време надарена с такава гъвкавост и пъргавина, каквато имат само жонгльорите. Лице на някогашен грансенъор, мургаво-матово, със сериозни, умни очи. Един кадифен баритон, който знае да модулира от най-доверителен шепот до гръмотевичен тътен, разтърсващ зрителната зала, един съвършен изговор, дето думите почти се материализират и с онова очарователно негово „р-р-р“, което не се забравя, докато човек е жив. Това са чертите на неговия външен образ, привличащ неотразимо всички, които имаха радостта да го виждат.“² Целият пасаж в същност е разширен вариант на разгледаните по-горе фрази от типа на „всичко това. . . блика от живот“. Но тук всяка еднородна част е обрасла прекалено много със свои пояснения. Фразата се е разделила на повече изречения, но връзката между тях е по-силна, отколкото между обикновени съседни синтактични конструкции. Началото, общо за всички (една фигура, един глас, един изговор), и обобщението „всичко това“ подчертават изреждането, показва ги като части. Творецът разполага със синтактичния материал — така и присъствието му се усеща по-ясно.

Има и случаи, когато отделните изречения спокойно биха могли да се включат в една фраза и въпреки това Константинов ги е отделил: „Лазур и злато: гигантски медальон от син емайл във филигранна рамка. Надлъж по кея грамадни купчини портокали като наниз по шията на морето. И тая ослепителна завеса на слънцето, като розова усмивка на мозайката. И това пърхане на хиляди криле и потайният мълвеж на гълъбите от площада. И тоя мирис на лагуната, тръпчив и сладен, като хапеща целувка.“³ Само една глаголна форма би могла да преустрои целия пасаж в една фраза — тя не би била по-дълга от много

¹ К. Константинов. Празници, с. 85.

² К. Константинов. Път през годините. С., 1966, с. 544.

³ К. Константинов. Избрани разкази. . . с. 350.

други Константинови фрази. Не е само обемът, който е накарал писателя да избере такава синтактична форма.

Съществена особеност на именните изречения е, че назовават предметите и изтъкват „предимно съществуването на предмети или на техните признаци“¹. Различните имена, които им се дават (номинативни, називни, екзистенциални, битийни), наблягат все върху тази тяхна особеност. Те заковават впечатлението върху една даденост, която в момента не променя същината си.

Константин Константинов употребява именни изречения предимно в момент на съзерцание. А съзерцанието му, както многократно бе изтъквано, се свързва с представите за вечност. Той се стреми да подчертае тъкмо съществуването на непреходните неща, да изтъкне тяхната непроменност. С липсата на глаголно време именните изречения му помагат да ги обрисова „извън времето“. Затова и те като разгърнатите тропи се появяват по-често в пътеписите и зачестяват — заедно с разрастването на пътеписните тенденции — в разказите и есетата, дори в спомените (предимно втората част от „Път през годините“, където Константинов възкресява спомена за много свои пътувания из България и в чужбина).

(Понякога Константинов използва и странични средства да подсили именния характер на изречението — например частицата „ето“. Тази частица той използва, когато възкресява някогашни неща. Така започва разказът му за Сливен: „Ето го, заграден на запад и север от високи рътлини. . . той е застанал на границата между Стара планина и равнината. . . Той се е прострял без мярка, с тия високи дворища, с много празни места по кръстопътищата. . .“² Това не е днешният град, „днес всичко там е вече друго“, но някогашният Сливен е „най-истинският, поне за ония дни“. Такъв живее той в паметта на автора и по страниците на произведението, такъв оживява и в представите на читателя. С показателната частица „ето“ и със сегашното време авторът си служи като с доближаваща камера — довежда тогавашния Сливен до настоящето. Стремешът да се внуши трайният спомен се отпечатва и в граматическото време.)

Константинов далеч не е единственият автор, който намалява употребата на глаголи в описанията. Жанровата „разпределеност“ на частите на речта е много по-общо явление, с устойчиви особености, станали предмет и на езиковедски изследвания.³ Но това не значи, че Константинов „се подчинява“ на тенденцията. Той само я потвърждава, защото има свои основания да намали броя на глаголите. От своя страна тази езикова особеност на художествената проза показва своята устойчивост тъкмо защото непреднамерено се подкрепя от индивидуалните цели на различните художници.

*

Така и чрез пряко употребените думи, и чрез словесните новости, и чрез синтактичните своеобразия Константинов преследва една неизменна цел — да даде свои названия на нещата, — а заедно с това и своята преценка, отношение. Езикът е за него едно от средствата да изяви себе си — наред със сюжета, композицията, персонажа, жанровите особености, тематичните предпочитания, духовните стремления.

Личното съдържание, което Константинов влага в словото, не е признак на субективизъм — то е усвояване на обективното съдържание на явленията. Названията, дадени от автора, показват степента, в която той се е придвижил

¹ К. Попов. Съвременен български език. Синтаксис. С., 1974. с. 84.

² К. Константинов. Път през годините, с. 12—13.

³ Р. Мутафчиев. Статистически наблюдения върху стила на българската мемоарна литература от последното десетилетие на миналия век. — Изв. ИБЕ, кн. XIV, с. 54—56.

към това съдържание. Константиновите слова са мярката на самия автор по отношение на безкрайната същност на нещата.

За да постигне такава голяма художествена задача, Константинов се е въоръжил с цялото си огромно познание за езика, с любовта си към него, с фината си техника, с творческия си опит и с опита на онези, от които се е учил. Неговите названия са много разнообразни: по обем те се движат от отделната дума до дългата фраза или поредица от фрази; могат да бъдат поетично обагрени или неутрални; да са всеобщоупотребими или неочаквано оригинални. Условието, без което не може, е единствено — те трябва да изчерпват всичко, което авторът вижда или преценява в явлението. „Вълшебството“ на Константиновия език се дължи не на това, че е „украсен“, а на това, че е художествено пълноценен.

В този смисъл фигурите и тропите са точно толкова необходими на писателя, колкото са и всички останали думи. Той си служи не с онова, което е оригинално само по себе си, а с онова, което ще му послужи най-добре. Ето защо словните новости — лексикални, стилистични, синтактични — не са „поставени“ в Константиновата реч, а сякаш „никнат“ из нея. Не са „дошли отвън“ помощни средства, а идат от собствения езиков арсенал на писателя. Те обогатяват с красотата си българския език, но сами я дължат на Константиновия език.

Думата в Константиновото творчество определя значението си от по-голямата цялост, в която е включена — израз, фраза, дори цяло произведение. Някоя от тези цялости не се „свежда“ до думата, не ѝ се подчинява — но тъкмо защото я въвлича в себе си с оглед собственото си оформяне, с оглед авторовата мисъл и чувство, тя служи и за нейна хранителна среда. Понякога смисловият натиск, който упражнява върху отделното слово, е толкова голям, че променя значението му изцяло. Но и когато го потвърждава, го създава отново.

Оттук и тази характерна особеност на езика на Константинов, посочена от Николай Лилиев: „Във всяка дума се чувствува утвърденият писател, за когото тя е добила своето истинско, дълбоко значение, и не би могла да бъде заменена с никоя друга.“¹ Езиковите търсения на Константинов следват именно тази насока — да се намери думата, която не може да се замести „с никоя друга“. В такъв случай самата дума разкрива своята изначална сила. Художественото откривателство на Константинов е отново да сътвори значението на словото.

Налага се съпоставката с други белетристи. Иван Вазов наред с всички свои неизмерими творчески заслуги разшири в недостигнати и до днес размери обемното богатство на езика ни. Той въведе — от народните говори или измислени — скъпоценни слова, които и сега се употребяват. Тази традиция, наследена от Възраждането, продължават и наши съвременници. Константинов не върви по този път. Той рядко пуска в обръщение нови думи, служи си със създаденото вече богатство на езика. (В това отношение е даже уязвим. Думи като „променада“, „сюгжестия“, „комерсант“, „динета“, които взема от френски, се усещат като натрапени чуждици и надали ще се употребяват често в езика ни.) Главното при Константинов е, че при него думите зазвучават с цялата си изконна сила, сякаш незасегнати от дългата си употреба. Както героите и случките в Константиновите разкази изглеждат нови, въпреки че подобни на тях срещаме всеки ден, така и думите стигат до читателя в своя изначален и все пак новооткрит смисъл. Всяко слово преминава същите „подземни реки“ в съзнанието на писателя, през които минават и образите му. То е едноклетъчна художествена находка, в която пулсира животът на цялото произведение.

¹ Н. Лилиев. Константин Константинов. Приказки за тебе. С., 1972. с. 5.

ЕХОТО НА БЪЛГАРСКАТА ЕПОПЕЯ ОТ 1876 Г. В СЛОВАШКО

Словашкият печат от 1876 г. тълкува Априлското въстание като върховна акция на българския народ за национално освобождение. В статии, коментарии, политически бележки пред словашкия читател се разкриват радикални прояви и факти на българското освободително движение.

И колкото парадоксално да звучи, обективно словашката консервативна интелигенция агитира идеите на българските републиканци и революционни демократи. Този „парадокс“ потвърждават между другото и буквалните преводи на прокламациите към българския народ на БРЦК и тяхното разпространение.

Масовото, всенародно българско въстание е очаквано с нетърпение в Словакия. Но едва през май 1876 г. е било известно на политическия орган на словашкото национално движение през 70-те години в „Народне новини“ по телеграфа от Букурещ, че „турците са се сблъскали вече с български въстаници в Габрово“; че „недалеко от Дряновския манастир се е разиграла решителна битка“ и че „въстанието се разширява из цяла България“. „Народне новини“ информира своите читатели и за много други въстанически прояви в Калофер, Търново, Казанлък, за небивалия революционен подем в България. Но, общо взето, съобщенията за самия ход на въстанието са едностранчиви, лишени от конкретен материал и непосредствено възприети впечатления. Недостатъкът от преки кореспонденции е компенсиран от редица теоретико-политически статии, които мотивират борбата на българските въстаници за свобода или водят полемика с официалната австроунгарска преса. А словашкото хумористично списание „Черно-княжник“ адресира не един стихотворен памфлет до турските паши, бейове и аги и техните приятели от Запад.

През 1876 г. в словашките ежедневници отново откликват подвизите на българските въоръжени чети от края на 60-те и началото на 70-те години; възкръсват образите на легендарните воеводи Панайот Хитов и Филип Тотьо, Хаджи Димитър и Стефан Караджа. Публицистичните статии с ретроспективна историческа тематика сочат ония сили на българския народ, които вдигат факела на освободителната борба и които ще изведат тази борба до победен край — това са жестоко експлоатираните селски маси в поробена България.

За тия народни сили, герои-борци разказва в „Народне новини“ през 1876 г. и един словашки очевидец на Ботевата чета на парахода „Радецки“:

„Пътувахме в добро и весело настроение. Пътници имаше доста и техният брой непрекъснато се увеличаваше. Още в самото начало ми направи впечатление, че от най-незначителните румънски станции на парахода се качваха най-много пътници и все мъже, чиято външност криеше нещо особено. Почти всички бяха снажни, пъргави момци или мъже, както се казва, в най-добрата си възраст. От очите им бликаше необичаен пламък, всичко в тях издаваше мъжество и сърцатост. Правеше впечатление и тежкия им и голям багаж. Всички тия мъже разговаряха помежду си, сякаш си бяха съвсем чужди; но аз имах чувството, че те са една силна дружина от 200—300 души. Така ние приближавахме към градчето Оршова. Да беше гръм паднал между нас, не бихме били толкова поразени, както от туй, което се разигра в един миг пред очите ни. Подозрителните пътници светкавично хвърлиха горните си наметала и застанаха пред нас във въстанически униформи. Отвориха капациите на сандъците, които мъкнеха със себе си, и извадиха

от тях напълно ново и запазено оръжие и ето ги до зъби въоръжени. Всичко това бе сторено само за миг. После обсадиха капитана, машиниста и другия персонал и ги принудиха да спрат кораба на отсрещния бряг, където се виждаше турска стража. Част от смелите български доброволци, защото това бяха именно те, слязоха от кораба и съсякоха със саби турския пост; останалите бляха на кораба да не отплува. След кървавата разправа българските юнаци се върнаха и корабът продължи своя път.

Недалеч от Ломпаланка отново заставиха капитана да спре парахода. Всички слязоха на брега. Под бодро развения славянски триколюр храбрите юнаци закрачиха по избрания от тях път.

На кораба останаха само празните им сандъци и кувари, които в Оршова бяха прехвърлени на парахода „Карл Людвиг“, за да бъдат изпратени във Виена, така се говореше.

Това беше наистина смел и оригинален подвиг и всичко беше много умело изпълнено. А когато човек гледаше тия най-различни по големина и форма сандъци и кувари, не можеше да не се усмихне. Между тях имаше обикновени кувари, по-големи и по-малки сандъци, такива, каквито момите във Влашко получават за своята зестра. Капаците на тия сандъци бяха изрисувани, а някои налепен с ликовете на различни светии. В опразнените сандъци и кувари нямаше нищо друго освен тук-там останали в сламата патрони. За всички нас, които пътувахме в кораба, ще остане вечно жив в паметта ни тоя смел български подвиг. . .“

Широко се коментира потушаването на Априлското въстание, защото ехото донася както в Словакия, така и в редица европейски страни най-вече неговия мъченически стон. Но откликът не е само вопъл на потресена съвест, не е примирено съчувствие към многобройните жертви, а протест и твърдо изразена вяра, че „българското въстание тепърва навлиза в своя разгар“. И не се касае тук до неосведоменост, а до определено убеждение, че такова въстание не може да бъде поразено.

Словашките вестници и списания от 1876 г. са просто хроника на събитията в България, на отзвук им в славянските страни и сред демократичната общественост. В „Народне новини“ информира читателите си за всенародните демонстрации на солидарност с братския български народ в Русия, където „широките народни маси участвуват по-спонтанно от интелигенцията“. От чешкия в. „Народни листи“ е препечатана обширна информация за турските зверства в Батак и Клисуря. Подбират се и се публикуват от много западноевропейски вестници и списания с традиционна туркофилска ориентация в защита на България — за по-голям политически ефект. „Народне новини“ препечатва материали от английските вестници „Дейли нюз“ и „Таймс“, в които пряко или по косвен път се разобличава Турция; рецензира също така и брошурата „Турските злодеяния в България“ от английския демократ и приятел на българския народ У. Гладстон. Заедно с това словашкият печат разголва и западната империалистическа политика на Балканите.

По такъв начин словашката интелигенция изявява нови, демократични, напредничави политически възгледи в своята идеология. И тия възгледи се задълбочават, изострят се политически в непрекъснатата полемика с официалната политика на Виена и Будапеща. Според „Народне новини“ само там „турците се радват на симпатии“.

Богат чуждестранен публицистичен материал е залегнал в статиите: „Разследване на турските жестокости“ във в. „Народне новини“ — за „коварните замисли на Високата порта да прикрие туй, което е извършила в България“; или пък „Турското зелено знаме на пророка“ (от Ян Кутлик) с мото от публикуваните в словашкия печат изявления на Виктор Юго: „В този момент е избиван цял един народ — къде? В Европа. Има ли свидетели на това престъпление? Има един свидетел — целият свят. . .!“

Ехото на българската епопея не замира в печата. Известията за борбите и страданията на българите достигат до съзнанието на широките словашки слоеве и утвърждават нашия народ като борец и мъченик за свободата. В редакцията на словашките вестници и списания се получават много писма от села и градове, които призовават войната за по-скорошно освобождение на българския народ. И „никой не се бои от такава една война с изключение на няколко тукашни архибашибозуци“ — се пише в писмо от Кисуцка област. Едва ли някой по това време е могъл да повярва на клеветите за „българските жестокости“ на банско-бистрицкия правителствен в. „Сворност“, издаван на словашки език.

Словашкият народ отправя своя поглед към поробения славянски Юг и събитията на Балканите пленяват мислите, стряскат, събуждат и мобилизират за борба срещу тежкото австро-унгарско икономическо, социално и културно робство, а симпатиите повече от друг път тясно се свързват с националнополитически цели — във връзка с балканските славяни да се привлече интересът на европейските страни и към националния въпрос в Австро-Унгария.

Но за победния край на словашките освободителни усилия е било необходимо да се задълбочи и социалното съдържание на националното движение. Словашката буржоазна интелигенция — водачът на националните борби — съвсем недооценява този момент от своята идеология.

ЛИТЕРАТУРА

- Národné poviny, бр. 6, 1876. Вж. „Българи на парахода „Радецки“, пише словашки очевидец.
N. N., бр. 66, 1876. Вж. материалите за прехода на Ботевата чета през Дунав; вж. също в
Č-k, бр. 6, 1876.
N. N., бр. 62, 1876. Вж. „Прокламация на Българския централен революционен комитет. . .“
N. N., бр. 59, 1876. Вж. статията „Да не слагаме оръжие. . .“
N. N., бр. 60, 1876. Вж. уводната статия „Въстанието в България. . .“; бр. 102, вж. рубриката
„Преглед на списанията“; бр. 117, също.
N. N., бр. 65, 1876. Вж. „Политически преглед“; бр. 83, също; и статията „За турските зверства
в България“ (според вестник „Таймс“); бр. 112, вж. „Преглед на списанията“; бр. 114,
вж. „Турските реформи“, „В Батак, Клисуре. . .“; бр. 94, вж. „Кабинетът на Дизраели
и събитията в Батак“; бр. 107, 113, 147, вж. „Преглед на списанията“, коментари
за брошурата на У. Гладстон „Злодеянията в България и Източният въпрос“,
статии „Турските жестокости“, по английски материали), „Сериозни гласове в
защита на християните в Турция“; бр. 129, вж. статията „Случки из живота в градчето
Клисуре“.
Černokňazník, бр. 5, 6, 7, 34, 41, 50, 1876. Вж. памфлети срещу турците.
Sp. Zora, 1876, кн. 7, 8, 11. Вж. статиите на С. Захей срещу турските жестокости в България
N. N., бр. 142, 144, 1876. Вж. в рубриката „Писма. . .“
Sp. Ogor, 1877, кн. 7. Вж. А. Ф. Тимко „На Балкана — образ от най-новото въстание на бъл-
гарите“ (очерк).

Георги Вълчев

ИВ ГАНДОН

(по случай една година от смъртта му)

След кратко, но тежко боледуване на 12 януари 1975 г. почина в Париж видният френски писател, председател на Международната асоциация на литературните критици и председател на Синдиката на френските литературни критици Ив Гандон. През 1967 г. Ив¹ Гандон гостува на нашата страна начело на френска писателска делегация. В 1974 г. изд. „Народна култура“ публикува в превод един от последните негови романи „Господин Миракл“.

Динамичен и темпераментен, страстно отдаден на литературата и нейните обществени функции, Ив Гандон бе последователно единодушно избран за председател на Съюза на френските писатели, на френския ПЕН-център, на Националния съвет за литература, който, както казва подпредседателят на Синдиката на литературните критици Роже Жирон, е „нашият малък Парламент“. На тези постове Гандон разви обширна и полезна организационна и творческа дейност, осъществи редица инициативи, между които една от последните, инициативата му да се свика в Париж през 1960 г. една международна среща на литературните критици с участието на 16 страни, в това число СССР и социалистическите страни. Активната роля на Ив Гандон доведе до основаването на Международната асоциация на литературните критици и до няколко международни срещи (в Италия, Испания, СССР) при едно все по-нарастващо участие на литературни критици от различни страни. Заслужено Ив Гандон бе единодушно посочен за председател на но-

вата асоциация. Той прие този пост с голямо въодушевление и му се отдаде с пълно упование в успеха на задачите, които си поставяше новата международна творческа организация. Думите му: „да търсим това, което обединява, а не което разделя“ бяха златно правило за политиката и идеологията на асоциацията, подчертано на първата среща на литературните критици от съветския представител В. Озеров.

Ив Гандон е роден на 3 юни 1899 г. в Блоа, областта Шампан, където двамата му дядовци са били производители на вино. Самият Ив Гандон обичаше да казва не без известно чувство на гордост, че е дал името си на стакан за вино с изобретена от него форма. По собствените му думи писателят е прекарал детството си в сянката на великолепия замък в този „град на кралете“, обитаван от спомените на знаменити личности. Получил солидно образование, Гандон е ученик на именития историк на френския език проф. Фердинанд Брюно, който му е вдъхнал онази гореща обич към матерния език, на който той ще посвети по-късно голям дял от своето многостранно творчество на поет, романист, есеист и критик. 19-годишен, Гандон отива доброволец и участва в последните сражения през войната от 1914—1918. Като начеващ литератор той е известно време секретар на забравения днес Адолф ван Бевер, автор, заедно с Пол Леото, на една прочута двутомна „Антология на френската поезия“. По-късно става съветник и литературен директор на различни издателства (Тремоа, Фламарион, Робер Лафон) и в същото време е критик на редица вестници и списания: „Л'еспри франсе“, „Ла Фаланж“, чийто директор е известният теоретик и критик Жан Рояер, „Илюстрасион“, „Ле нувел литерер“ и др.

Ив Гандон принадлежи към поколението френски писатели, което възмъжава творчески в периода между двете световни войни. Първата му книга „Куклени театри“ излиза през 1922 г., възторжено приветствувана от писателя Пиер Мак-Орлан, член на академията Гонкур. Следват сборките „Герб на меланхолията“ (1936) с предговор от известния поет Леон-Пол Фарг, „Павилион на забравените наслади“, оригинално хрумване на младия поет от остроумни и изящни къси поеми, уж преведени от китайски и приписани на някой си Цин-Пан-Янг, „Молитви през последната нощ“ (1942), стихотворения с мотиви из войната, книга, наградена от „Дома на поезията“.

В прозата Гандон дебютира с роман, който авторът не включва по-късно в списъка на произведенията си. В 1929 г. публикува романа „Малдон“, за който получава наградата „Пиер Корар“. Авторът разказва тук в психологически план историята на един несполучлив брак. Последователно до Втората световна война излизат романите му: „Къща, основана в 1810“ (1933), „Ненужната красавица“ (1935), „Голямото заминаване“ (1939). В периода на позиционната война на Запад през 1941 г. излиза романът му „Последният бял“, една „пророческа книга“ както пише Роже Жирон, в която е описана атомната война.

Най-крупното произведение на Ив Гандон в художествената проза е поредицата от 12 тома под общия наслов „Поляната на дамите“, роман-хроника на френската чувствителност и изящество от XIII в. до нашата съвременност. „Настъпило е може би времето, заявяваше Гандон, да се направи равносметка на това, което е била френската цивилизация, пълна с пламък и грация, и все повече и повече застрашавана, ако ли не и вече мъртва.“ Този многотомен роман-хроника е такава именно равносметка, която учудва с познанието на френския живот, на чиято основа е изградена такава художествена пирамида.

Както в произведенията си, които респектират с внушителния си брой, така също и в разговорите, които при срещи съм имал с този добър наш приятел, запознанството ми с когото датира от близо четири десетилетия — годината на парижкото изложение 1937 — Гандон защитава енергично и неотстъпно традиционните ценности в литературата и в изкуството. Като писател — романист и критик — той стоеше на твърди реалистични позиции, беше решителен противник на нашумелия по едно време „нов роман“ (Роб-Грийе и компания). В критическите си оценки беше безкомпромисен, ясен и правдив, ненавиждаше както прекалената „артистичност на почерка“ у Гонкуровци, така и „хулиганския“ стил (style — canaille), изобретен от Луи-Фердинанд Селин (автор на „Пътуване в края на нощта“, най-известния му роман) и възплащаван от Сартр. Стендал бе писателят, когото Гандон поставяше високо над Балзак, „оплетен в галиматии“. Отблъскваше го като прозаик и Виктор Юго. Съвременниците, които той догонваше в романа, бяха Роже Мартен дю Гар, Нобелов лауреат (1937) и Жорж Дюамел. „Капитан

Лафортюн“ и „Господин Миракл“ са последните публикувани романи на Ив. Гандон. Един нов роман, над който той работеше в началния период на своята неизлечима болест, без установено още окончателно заглавие, щеше да излезе в изданията на Робер Лафонт (издател на по-вечето от произведенията му).

Значително е делото на Ив Гандон като литературен критик и репортажист. Дълги години оперативен критик на различни литературни издания, той следеше с неотслабващ интерес литературната продукция и в същото време усърдно и неуморно публикуваше отделни книги: първата и най-значителната от тях е „Демонът на стила“, излязла в 1938 г., получила голямата награда на критиката за същата година и преиздадена в 1965 г. с нови страници за езика на Албер Камю. В своето надгробно слово за Гандон председателят на Съюза на френските писатели Ив Казò, спирайки се на тази книга, каза между другото: „Значително произведение, една от неговите първи книги носи заглавие, което осветлява с ослепителен лъч неговата творческа личност: Демонът на стила.“ Тук трябва да отнесем оригиналните му критически опити: „Литературни маскаради“, „Критически гравюри“, „Пастиши“, сборник със стилни подражания, една традиция, която има и други свои представители: Луи Мартен-Шофие, Жорж-Арман Масон, Жан-Луи-Кюртис. В 1972 г. Ив Гандон публикува солидно изследване върху езика и стила на осем класически френски писатели: от Паскал до Мадам дю Дефан, озаглавено „За класическия стил“, за което писахме на страниците на „Литературна мисъл“ (кн. 1, с. 148, 1974 г.). Ив Гандон пише с изискана простота и изящество в повествованието, изкуство, което той владее със суверенна вещина, както това наблюдаваме в неговия „Господин Миракл“, роман, в който по думите на Роже Жирон Гандон прилага формулата на „ироничния реализъм“, който той лансира в 1968 г. с една шумна статия-манифест в седмичника „Ле нувел литерер“. За творчеството си като романист Ив Гандон беше отличен с „Наградата за роман“ на Френската академия и с „Голямата литературна награда на град Париж“.

Пътеписите, които ни остави Ив Гандон, съставляват друга глава в библиографичния очерк за неговото творчество. Страстен и неуморен пътешественик, той посети много страни и тия негови пътувания му позволиха да разшири обсега на своите наблюдения над нрави, манталитет, психология, традиции на хора от различен етнически произход. Това му помогна да уплътни разказа си за ония свои герои, които е срещнал през време на пътешествията си в близки и далечни страни и с които ние се срещаме в неговите винаги живо и стегнато написани книги.

С право председателят Ив Казò заяви в заключителните думи на своето прощално слово: „Повален днес, той има с какво да служи още на идните поколения: на тях именно принадлежи, ако са му признателни за неговото дело, да съхранят траен спомен за него. Тези, които го познаваха и ценяха, които го обичаха обаче не ще го забравят. . . Ив Гандон правеше чест на литературата ни в целия свят.“

Николай Дончев

ПОЛША

„РАМИЕТНИК LITERACKI“, 1975, кн. 1, 2

Кн. I на литературоведското списание „Паментник литераци“ помества портрет на Казимеж Вика, литературовед, критик и есеист, професор от Ягелонския университет в Краков, основател на Института за литературни изследвания при ПАН, един от редакторите на „Паментник литераци“, забележителна личност в съвременната полска култура, починал през януари тази година. Със смъртта на Вика полската култура загуби един от най-оригиналните и най-способните си изследователи и творци.

Първият раздел „Студии и статии“ е посветен на проблемите на романа. Студията на Ана Мартушевска е озаглавена „Времето и пространството в съвременния полски роман на зрелия реализъм“. В началото на своето изследване авторката изтъква, че, общо взето, проучванията на проблемите на времето в литературната творба и представеното в нея пространство се правят поотделно. Тя смята обаче, че за да се постигнат по-добри резултати, те трябва да бъдат анализирани паралелно. Същото становище поддържа и Михаил Бахтин, като въвежда за тази цел и понятието „хронотоп“. Това понятие сигнализира за неразделността на времето и пространството в романа от неговото създаване до днес.

В полския роман от времето на позитивизма (период на реализъм в полската литература) съществува и се хвърля на очи промяната на пространствената дистанция и се застъпват различен тип перспективи. Във встъпителните части на позитивистичните романи много често панорамата на представения свят е показана от позицията на предполагаем наблюдател, който се носи сякаш с птичи криле и вижда всичко отгоре. Но постепенно, като че ли в зависимост от промяната в насоката на филмовата камера или на доближаването на разказвача към предмета на разказа настъпва стесняване на образа и ние виждаме от все по-късо разстояние все по-малък отрязък от представения свят, но затова пък много по-подробно. Това доближаване е свързано и със заемането на различни позиции по отношение на героя: наблюдаването му отвън, отвътре, „гледането заедно с него“, „със собствените му очи“ и т. н. Но последният похват — „наблюдаването заедно с героя“ — е все още

доста рядък в полския роман на зрелия реализъм.

Разстоянието във времето в тези романи също не е постоянно. Най-често е голямо, тъй като разказвачът не описва събитията в момента, когато се извършват, а след тяхното завършване. В началото на романа, веднага след общото представяне на картината на изобразявания свят, авторът най-често преминава към представяне на героите. Разказвачът осведомява обикновено в съкратен вид за целия им жизнен път в кондензирано време по отношение на времето на главното действие. По-трайна точка за определяне на дистанция във времето се оказва едва времето, в което се развива действието. Времето на разказа е по-късно, т. е. разказвачът разказва събитията след като те са приключили, при което периодът между събитията и разказа за тях, воден в трето лице, е обикновено неопределен. В позитивистичните романи разказвачът най-често наблюдава своите герои и представения свят „зад гърба им“ или като стои до героя, с което до известна степен ограничава своето знание до пространственото положение и положението във времето на самия герой. Различните гледни точки на разказвача, прецизирани толкова добре, както изтъква авторката, от Борис Успенски (в неговата „Поетика на композицията, структура на художествения текст и типология на композиционната форма“. М., 1970), трябва да бъдат разграничени. Успенски изброява следните: на оценката, на фразеологията, на пространствено-временната характеристика и най-после на психологията. При задачите, които си поставя Мартушевска, тя смята, че е достатъчно да се подчертае, че пространствено-временната гледна точка не се покрива с останалите и че в позитивистичния роман тя постепенно се изменя. В този роман има доста голям брой сигнали, които определят ориентирането във времето и пространството. Често срещаме думите „след това“, „по-късно“, „в това време“, „до него“, „по-горе“ и т. н. Понякога позитивистичният роман въвежда време, което се отнася до автентично историческо време, като се посочват дати или се разказват спомени за събития, известни от историята. Важна роля в този роман играе и извикването на автентичното пространство чрез употреба на географски наименования и описания на конкретни местности. Автентичната топономастика оформя в позитивистичните романи не само своеобразния тип на пространството, но създава функциони-

ращото в него време. Това е сегашно време в най-широкото значение на тази дума. Неговото траене обхваща всички времена, които функционират в литературната творба. То проявява стремеж да обхване както времето на изображения свят, така и времето на разказа, а дори и времето на иманентно съдържащо се в творбата читател. Затова можем да го наречем „сегашно време с дълго траене“ или „съвременност“. По-нататък авторката разглежда проблема за ролята на времето и пространството при създаване образите на героите и в заключение изтъква, че в полския роман на зрелия реализъм функциите на времето и пространството са богати и многообразни.

Същата рубрика ни поднася и студиите „Приказни елементи в семейния роман между двете войни“ от Кристина Яковска. „Творчеството на Хоромански (полски романист от преди последната война, б. м.) и междувоенния психологизъм“ и „Неепическите романи на Тадуеш Конвицки“ (съвременен полски писател — б. м.) от Ян Валц.

В следващия дял „Въпроси на художествения език“ заслужават особено внимание изследванията на Ана Вежбицка „Търсене на традицията. Семантичните идеи на Лайбниц“ и на Мариян Плахецки, който разглежда проблемите на метафората във връзка със светогледа на автора и конструкцията на романа, като илюстрира разсъжденията си с материал, почерпан от полската литература.

Рубриката „Преводи“ в този брой е посветена на проблеми на граматиката на текста. Разгледани са въпроси на генеративната поезика, на анализа на текстовете с помощта на семантични речници, въпроси на текстовата стилистика и граматика и др.

В „Хроника“ се съобщава за състоялата се във Варшава конференция, на която са разгледани проблеми, засягащи структурата на текста и семантиката на езика.

Кн. 2 от същото списание започва със студиите на Чеслав Хернас „Мястото на изследванията на литературния фолклор“. Авторът се опитва да даде по-точна дефиниция на думата „фолк“, тъй като градското население често бива изключвано от това понятие. Терминът „фолклор“, употребен за пръв път от Уилям Томпс (William Thoms) в 1846 г., е бил в онази „митотворческа“ епоха по-скоро опозиция, противопоставяне, отколкото разбиране за фолклора като част от общата култура. Но по-късно благодарение на направените изследвания започва да се очертава друг модел на фолклора, различен от романтичния. Романтиците искали да намерят чисто народното творчество, непримесено от никакви външни влияния. Но скоро това се оказало невъзможно и големият полски учен Оскар Колберг във фундаменталния си труд „Селският народ“ не е могъл да запази селския фолклор без външни заемки и зависимости, свързани с шляхтичко-помещическата и градската цивилизация. Днес е съвсем ясно, че съ-

бираният литературен фолклор на селото представлява в същност едно цяло, съставено от отделни по-дълбоки и по-плитки пластове. Но не всички фолклористи признават правото да се изследват и по-плитките пластове, хронологически по-нови. Според автора фактът, че такива селяни, каквито е търсил фолклористът от XIX в., са все по-малко, съвсем не означава, че селският народ вече не съществува и че не съществуват субкултури, различни от официалния културен образец. И не е необходимо да се търсят тези субкултури само в някакво затънтено село. Те могат да бъдат изследвани и в работническата среда на един пристанищен град като Щетин. Трябва да се признае за правилно мнението, изказано неотдавна на световния конгрес на фолклористите в Хелзинки: „Щом като информаторите не повтарят по-раншните текстове от миналото, трябва да се записва това, което понастоящем те ни предават.“

Първият дял, който съдържа изследвания и статии, ни поднася студията на Анджей Чийенски „Критерии за оценка на мемоарната проза“. Авторът изтъква в началото, че в Полша излизат от печат около 300 мемоарни книги годишно. В Народна Полша бяха уредени около 550 конкурса за дневници и мемоари, което в резултат даде около 275 хиляди мемоари, представени за конкурса. Ето защо въпросът за критериите при оценката на този вид литература е много актуален.

Чийенски изрично подчертава, че мемоарна и художествена литература са понятия, които не се покриват, въпреки че имат много общи черти. Мемоарите са литературен жанр с подчертан исторически характер. Затова те са обект на изследване не само от литературоведи но и от историци, психолози и социолози. Историците ги третират като т. нар. „косвен извор“ и за тях най-важен е критерият на достоверността и богатството на битовите подробности, което отсъства от другите извори. Когато литературоведите пишат за мемоарна литература, те естествено подчертават нейните литературни качества: епическа перспектива, образност на разказа, умение да се създават портретни скици, свежестта на анекдотите, сръчността да се борави с детайлите, богатство на фразеологията и т. н. Особено отношение към мемоарите имат и тези изследователи, които се занимават с проучване на културния живот в дадена епоха.

Към мемоарната литература много често се прилага тематичен критерий. Често се смята, че темата на спомените автоматически решава и въпроса за тяхната стойност, което е напълно погрешно. Също така мемоарите понякога се оценяват с оглед на това, кой е техният автор. И този критерий често е погрешен, защото един голям политик или пълководец може да се окаже много слаб мемоарист. Тези критерии могат да бъдат наречени „външни“, защото не вземат пред вид самия текст. „Вътрешните“ критерии, които се опират на текста, са следните: психологи-

чен, който търси на първо място, как са предадени психическите състояния на автора, критерий на искреността на автора, критерий на литературната стойност. И тук интересен е фактът, че прекалено подробното описание, което в художествената литература често се посочва като недостатък, в мемоарите може да бъде предимство. Освен това добре написани мемоари са тези, които създават най-добра възможност за проникване в интересната личност на техния автор.

В третата студия, поместена в същия дял, „Миналото и сегашното на „поетическото изкуство“ от Гражина Шимчик, е направен интересен преглед на декларации на самите творци за тяхното „Лар поетик“. Прегледът започва от Хораций, съпоставя най-интересните изповеди на „поетическото верую“ на редица европейски поети и стига чак до наши дни.

Рубриката „Преводи“, озаглавена „Между романа и филма“, помества три студии на чуждестранни учени: „Разказът, светът и киното“, „Романът и киното: случаят с Роб-Грийе“ и „Границите на романа и границите на филма“.

„MIESIECZNIK LITERACKI“ 1975., кн. 7

Рубриката „Литература, изкуство, култура“, която винаги съдържа актуални дискусии, този път публикува разговор за сюрреализма, проведен в редакцията на списанието по случай 50-годишнината от появата на „Манифеста“ на вожда на френските сюрреалисти Андре Бретон. Редакцията е поканила за този разговор и двама френски учени — професора от Сорбоната Мишел Декоден и д-р Клод Жан, дошли във Варшава за специална сесия, на която са разгледани въпроси, свързани с това литературно течение.

Редакторката и писателка Ана Буковска подчертава в уводните думи, че сюрреализмът като движение вече принадлежи на миналото, но като литературен и художествен опит е все още жив. Буковска припомня, че Бретон в своя II манифест на сюрреализма е заявил, че за историческа цел на това течение смята „предизвикването на кризата на съзнанието“, освобождението на мисълта и въображението. Това е била впрочем целта на цялото авангардно изкуство. Но мястото на сюрреализма сред другите авангардни течения е било специфично. Буковска помоли събралите се полски и френски учени, участвували в семинара, да се изкажат тъкмо по този въпрос.

Пръв се изказва Войчех Жукровски. Той изтъква, че за една адекватна характеристика на сюрреализма е необходимо да се реши проблемът, дали терминът „сюрреализъм“ може да бъде употребяван в широк смисъл и да означава и тези близки му литературни течения, които например в Полша и Югославия не се появяват като организирано движение. За чешката и хърватската литература този проблем не съществува, защото там са съществу-

ствували литературни групи тъкмо с това наименование и те са поддържали тесни връзки с водачите на френския сюрреализъм. Според Жукровски център на разговора трябва да стане съпоставката на двете противоположни мнения. Критикът и литературовед Анджей Лам смята, че полският авангард независимо от конструктивистичния характер на главното му течение е в същност сюрреалистичен. Здзи-слав Рилко застъпва по-тясно разбиране за сюрреализма, ограничено до Франция и споменатите две славянски страни. Самият Жукровски застъпва последното мнение, като се опира върху собствените си проучвания между другото и на испанския авангард.

Според проф. Декоден излишно се усложнява въпросът, когато се търси сюрреализъм навсякъде, докато манифестът на френската група от Централното бюро за сюрреалистични изследвания, публикуван в края на 1924 г., ясно определя идейната му платформа. Днес смятат и Аполинер за сюрреалист, но това е погрешно.

В отговор на това Лам заявява, че според него не бива да се съди дали един поет е сюрреалист, като се ръководим само от личното съзнание на твореца и идейните му декларации. Според Лам извън прокламираните принципи от самите създатели на сюрреализма трябва да се търсят по-обективни определения. Този термин означава известен тип въображение, което се ръководи от други принципи, различни от емпиричното правдоподобие и приказната символика. Сюрреализмът използва спонтанната символика на подсъзнанието с цел да провокира естетически, етични и социални ефекти. Явления, принадлежащи към така разбираната феноменология на въображението, са имали място и в полския авангард. „Не виждам никакво основание — заявява Лам — да се лишаваме от правото да откриваме например у Виткаци (Станислав Виткевич, б. м.) черти на сюрреалистично въображение само затова, че той не е бил свързан със сюрреалистичното движение.“ Авангардизъм е наименование на известно отношение и становище, сюрреализмът означава тип въображение, който можем да признаем за характерен за ХХ в. и който е авангардно продължение на романтизма.

Според Жукровски 50-годишнината на манифеста на Бретон трябва да бъде сигнал за преоценка на постиженията на сюрреализма. Той смята, че едва сега ще стане напълно ясно, че Елюар е бил най-големият поет на това течение.

Буковска цитира мнението на полския поет Адам Важик, че сюрреализмът се е развил в страни като Франция, където романтизмът не е изчерпил своите възможности.

В отговор д-р Жан подчертава, че сюрреалистите не изхождали от романтизма, а от символизма и едва по-късно са открили своята връзка с романтизма. З. Рилко припомня, че Бретон признава в своя манифест, че дори Данте и Шекспир биха могли да минат за

сюрреалисти, а, както знаем, тъкмо тях романтиците смятали за свои прекурсори. Жукровски добавя още, че без сюрреалистичната живопис, без Макс Ернст и Салвадор Дали поезията на сюрреалистите нямало да стане такава, каквата е. Според Декоден тъкмо в живописата може да се открие истински международен характер на сюрреализма. Сюрреализмът трябва да се изучава едновременно в двете области — литературата и живописата. Той трябва да се изучава с методите на съвременната компаративистика.

Кн. 7 на списанието помества и интересна студия на Рох Сулима, озаглавена „Документ и литература“. В съвременното литературознание — пише авторът — се правят важни разграничения. Говори се за „художествена литература“, „литература на факта“, „литература на интелектуалния експеримент“, „литература на непосредствения опит“, „високохудожествена литература“ и т. н. Тези разграничения се базират на опозицията „преработка“ — „липса на преработка“. В същност и предаването на документа в „литературата на факта“ е също „преработване“. Перифразирайки Леви Строс, може да се каже, че едва изказване, построено от факти и въз основа на документи, притежава значение, а не самите факти. Трудът на писателя се състои в активизиране или неутрализиране на потенциалните съдържания, включени в документа. Един конкретен факт става център, който „облъчва“ и въвежда йерархия в останалите части от текста. Бидейки факт от обществената динамика, документът притежава силата да премахва стереотипите, той е „открит“, несистематизиран. Несистематизиран означава тук липса на структурализация, ориентирана към изпълняване на естетическа функция, което съвсем не означава, че такава функция не може да му бъде приписана.“

Друга интересна студия, публикувана в същия брой, е от Богдан Хелстовски и е посветена на проблема за времето в историческите романи на двама съвременни полски писатели.

„TWORCZOŚĆ“, 1975, кн. 5

Между поместените в кн. 5 студии трябва да споменем и „Стратегията на разказвача и консуматора в експресионистичния роман“ от Северина Вислук. В тази студия е дадена интересна и доста пълна дефиниция на експресионизма. Според авторката взаимните отношения между разказвач и читател са основен проблем за експресионистичния роман. Неговото разрешаване дава възможност да се изяснят и редица други елементи на структурата на романа. В класическия роман разказвачът с всички усилия се старее да внуши на читателя, че представеният свят е автономен, да се скрие зад него, да заличи следите от своето присъствие в езика. „Прозрачният“ разказ трябва да придава на разказа привидна обективност и да маскира субективизма на разказвача. Нещо повече, да маскира процеса на общуване

с читателя, създавайки илюзията, че представеният свят стига при консуматора без посредничество на разказвача. При това положение ролята на читателя, проектиран в творбата, е била много скромна. При експресионистичния роман положението се променя коренно. Читателят от пасивен се превръща в партньор на разказвача и присъствува във всички „етажи“ на текста: и като адресат на разказа, и като консуматор на цялата творба. Процесът на общуване става ясен и играе основна роля, докато представеният свят загубва предишното си значение. Разказвачът застава на страната на оригиналното творчество, срещу стандартността и унификацията. Вижда дехуманизирането на човека и иска да му се противопостави, като издига на пръв план значението на духовния елемент. Той има съзнание за мисията си. Уверен е, че взема дума от името на човечеството и е солидарен с неоправданите. Всичко това се проявява в емоционалното му отъждествяване с колектива. В напрегнатите моменти често се появява формата „ние“, която тук не означава приятелска близост на разказвача със слушателя, а неразривна връзка със страдащите маси. Разказвачът вижда лицето на съдбата, познава тайните на битието и показва хора, които се лутат и минават през училището на живота, без да го разбират. Той чувства своята творческа мощ и своето превъзходство над читателя и емоционално му въздейства. Той никога не забравя за него и често се обръща непосредствено към читателя. Читателят е третиран като партньор в разговора. Главни герои тук са в същност разказвачът и читателят, а не представеният свят.

В. См.-П.

САЩ

„NOVEL“, Провидънс, 1975, кн. 1

Американското литературно списание „Новъл“ е издание на университета „Браун“ в Провидънс и излиза три пъти годишно. Негов главен редактор е проф. Едуард Браун. В списанието се отпечатват статии върху проблеми на световната литература, а също така и критически обзори и рецензии на новоизлезли художествени творби и литературоведски изследвания. Прави впечатление, че в разширения състав на неговата редколегия влизат редица известни западноевропейски писатели и критици, като например Паул Шалюк, Петер Демец, Мишел Бютор, Пол дьо Ман и др. Както със списъка на своите сътрудници, така и с грижливия подбор на публикуваните материали и широкия си тематичен обсег това списание оправдава до голяма степен подзаглавието си, което гласи „Форум за художествено творчество“.

В кн. I за 1975 г. на списанието е поместена статията на Нанси Дворски — „Хаджи Мурад“ на Толстой“, в която се прави твърде интересен анализ на тази забележителна творба от късния творчески период на великия руски писател.

Когато е работил над „Война и мир“ — от 1865 до 1869 г., отбелязва в началото на своята статия авторката, Толстой притежава вече една съвършена разказна техника, която е отразявала неговия мироглед много по-убедително и по-сполучливо от онези теоретични творби, в които той е искал да го аргументира. Характерни за тази нова техника на повествованието, която би могла да бъде наречена „кинескопическа“, са редуването на кратки сцени с различно място на действието, станали по различно време и с различни действащи лица. В тези бързо сменящи се сцени и епизоди позицията на разказвача спрямо обекта на пресъздаване се мени; при тях няма никаква явно забележима сюжетна координация, но все пак безспорно са в някаква връзка помежду си и съчетани имат характера на епическа панорама. Когато четем произведения на Толстой, написани според концепциите на тази повествователна техника, пише Н. Дворски, у нас възниква убеждението, че пресъздадените от автора случайни и необвързани в причинно-следствена зависимост случки са взаимосвързани в общия процес на изменение и развитие на живота. Според възгледите на Толстой отделният човек може да действа до голяма степен свободно, съобразно проявите на волята и характера си, но сумирани неговите постъпки, както и действията на всички окръжаващи го изглеждат предопределени, а затова и непредотвратими. Големият руски писател никога не разкрива пред своите герои перспектива за избягване или промяна на съдбовната повеля, изтъква авторката на статията. Със средствата на сатирата той често се опитва да zlepостави онези, които, облечени в някаква власт, смятат, че от техните решения може да зависи хода на общественото развитие. Но погрешно би било да се счита, че Толстой поставя като централна тема в своето творчество борбата между волята на отделния човек и мистериозната сила на съдбата; той определено стои зад Омировата теза, според която човек узнава за това, което е било определено да стане по това, което е станало. Оттук произлиза и онзи ярко изразен стремеж да се разкрива последователността на събитията като доказателство за тяхната съгласуваност, осъществявана от неведома сила. Особено показателен за тази важна философска концепция на Толстой, изтъква Н. Дворски, е големият му роман „Война и мир“.

Споменатата „кинескопическа“ повествователна техника е особено характерна за късните творби на писателя, се отбелязва по-нататък в статията. Ярък пример в това отношение е повестта „Хаджи Мурад“, която Толстой завършва през 1904 г. В тази творба намират

израз някои негови забележителни критически идеи — плод на последните му размисли върху живота. В „Хаджи Мурад“ Толстой засяга някои теми, които са били от особено значение за него през целия му творчески път. Така например в тази повест отново централно място заемат мотиви като тези за покваряващото действие на упражняваната власт, за красотата и благородството на незасегнатата от принудата към йерархическо раболепие и неокваната във веригите на конвенционални забрани човешка душа, а авторовите идеи за същността на културата и ролята на изкуството за моралното извисяване на човечеството, изразени в нея, са далеч по-убедителни, отколкото в известните му теоретически съчинения. В „Хаджи Мурад“, пише по-нататък в статията си Н. Дворски, Толстой използва повествователната техника на „Война и мир“, за да пресъздаде вихъра на разрушението, което изглежда на пръв поглед съвсем случайно, тъй като се дължи на действия, независими от волята и намерението. Представата за ирационалност на действията, пресъздадени в повестта, възниква неминуемо при споменаване на обстоятелствата, които обуславят нападението върху татарския аул — причина и следствие тук се намират в степен на крайна несъотнесимост. Авторката на статията открива известен паралелизъм на някои важни идеи в повестта и романа „Война и мир“. В споменатия роман Толстой отправя стрелите на своята сатира срещу Наполеон, изтъква тя, защото според него френският император е бил убеден в това, че със заповедите си направлява хода на сражението, тоест поради един факт на неуместно самонадценяване, което за руския писател е светотатство, опит за оспорване на предопределения развой на едно важно историческо събитие като Бородинската битка. В повестта „Хаджи Мурад“ причина за авторовото негодувание е подобно „светотатствено“ отношение на хората, имащи власт, спрямо самобитната култура на една етническа общност в пограничен на империята район. Трябва да се отбележи обаче, пише Н. Дворски, че обектът на изображение в повестта е несравнимо по-ограничен от този във „Война и мир“. Въпреки това чрез средствата на една извънредно сполучлива символика Толстой е успял да загатне и в своята повест за нещо изключително важно и постигнатото е напълно сравнимо с внушителната широкоформатна панорама и идейното излъчване на романа. На два пъти в повестта Толстой е фокусирал изображението върху картината на разорана нива и прекършен от плуга магарешки трън. Според авторката на статията този мотив символично загатва за стремежа да бъде подчинено всичко на спекулативните цели на едно общество и е една алузия за кръстоносния поход в името на християнската цивилизация, предприет от руското самодържавие срещу татарите — основно тематично ядро в повестта. Идеиният замисъл в „Хаджи Мурад“, пише Н. Дворски, съчетава

умело някои важни политически и религиозни намерения на автора. Действието в тази забележителна творба обхваща както сферата на политическата експанзия на Русия, така и тази на религиозното мисионерство, което цели да разруши една етническа общност, заклеямена като езическа. Разбира се, интересът на Толстой към един епизод от военната история не е самоцелен, изтъква Н. Дворски, и в „Хаджи Мурад“, както и в редица други свои произведения, той поставя на преден план проблематиката, свързана с морала на тези, които упражняват някаква власт. Във връзка с тази проблематика авторката на статията анализира образа на Шамил, който според нея е съпоставим с този на руския цар Николай по отношение на концентрацията на динамично напрежение в координатната схема, очертана от факторите „власт“ и „морално оправдание“. Властникът Шамил, пред вид на показаните в творбата негови действия, пише Н. Дворски, би трябвало да изглежда поне толкова противен, колкото и деспотичния руски цар. Шамил замисля злодеяние, и то не над анонимни жертви, както царят, а в присъствието на нещастния син на Хаджи Мурад, т. е. при него липсва смекчаващото обстоятелство на дистанцията. Освен това той наказва една напълно невинна жертва в името на лична амбиция, докато царят би могъл да има някакво оправдание за това, че следва великодържавни интереси. Въпреки това обаче Шамил далеч не предизвиква до такава степен негодуванието на читателя със своите действия, както цар Николай. Очевидно Толстой е направил всичко необходимо, за да спечели симпатиите на читателите към образа на Имама, поне в началото на повестта. В образа на Шамил Толстой е претворил художествено някои конвенционални представи за благородния дивак. И все пак първоначалната характеристика не контрастира, както впрочем би трябвало да се очаква, със сцените на жестокост, описани по-късно в творбата. В случая Толстой не е целил да покаже някакво несъответствие между благородната осанка на този герой и неговите ужасяващи действия. Ключът към разгадаване на странната противоречивост в образа на Шамил според авторката на статията се крие в намерението на Толстой да даде особено излъчване на образа, което в никакъв случай не е съотносимо с представите за „добро“ или „зло“, а отразява диалектичната връзка между нравствените категории за „правомерност“ и „възвишеност“, така важни за светогледа на великия руски писател. Шамил действа в рамките на една непозната за читателя, но ясно определена нравствена доктрина, наложена му от неговата принадлежност към една самобитна етническа среда. Важно е да се спомене това, пише Н. Дворски, че със своите жестоки намерения и действия Шамил не предизвиква някаква осъдителна реакция у своята невинна жертва — сина на Хаджи Мурад, нещо повече — този невинен младеж дори се възхищава от ужасните за

нас дела или поне не се съмнява в правомерността на „дивашките“ репресивни мерки. Реакциите на читателя по отношение на опита за зверска разправа на Шамил обаче биват предизвикани от осъзнаване на несправедливост и жестокост, т. е. от морални представи, които по всяка вероятност Толстой е сметнал за чужди на суровото езическо общество. Така неговият Шамил е човек, който действа съобразно с моралния кодекс на едно непознато общество и те изглеждат напълно цивилизовани от гледна точка на татарските му сподвижници. За разлика от Шамил, се изтъква по-нататък в статията, цар Николай в съзнанието на читателите трябва да предизвика представата за властник, чиито действия се ръководят от нормите на една християнска цивилизация, която си е поставила за цел да унищожи татарската езическа култура в името на възвишените идеали за добрина, състрадание и любов към ближния. Но на дело цар Николай използва репресивни действия, които по обхват на причиненото нещастие на хората далеч надхвърлят показаното проявление на татарската жестокост. Дали репресивните действия в името на фалшифицирания от деспотичното руско самодържавие християнски идеал и опитите да бъде наложена с огън и меч една корумпирана цивилизация могат да бъдат оправдани, дори тогава, когато са насочени към изкореняването на един суров, изглеждащ дивашки, но по своему красив в своята неподправена инстинктивна същност начин на живот? Това според авторката на статията е бил основният въпрос, който е вълнувал Толстой при написването на повестта „Хаджи Мурад“. Разораното поле и прекършеният трън символизират проблематиката, свързана с експанзията на една цивилизация, която използва лицемерно отдавна разрушените от нея идеали за морална възвишеност и красота. Чрез странната обаятелност на образа на Шамил — едно от най-забележителните художествени постижения в творбата, писателят е дал израз на своята убеденост в аморалната същност на експанзионистичните замисли и действия на руското самодържавие. Трагизмът в повестта според Н. Дворски е значително по-дълбок, отколкото например във „Война и мир“, защото произлиза от утвърдилото се убеждение на писателя, че пропастта, възникнала между цивилизацията и възвишените морални добродетели, е станала гибелна за цялото руско общество. Особено показателно за песимистичния основен тон на творбата, изтъква авторката на статията, е обстоятелството, че в „Хаджи Мурад“ Толстой за първи път в своето творчество показва и руското селячество като жертва на общия морален упадък на едно корумпирано общество. Незадоволен в своите естествени стремежи, отчаян и разгневен, съзнаващ чувството за колективна вина, обикновеният руски селянин в представите на Толстой, изразени в тази негова творба, написана в края на творческия му и житейски път, търси в примирението с

неизбежното, оправдание на своята безропотна подчиненост на упражняваното насилие. Може би само в повестта „Хаджи Мурад“, пише Н. Дворски, селяните на Толстой за първи път сякаш няма на какво да ни научат.

Има обаче един образ в повестта, който убедително показва, че Толстой не е изоставил напълно представата за възвишеност в лоното на песимизма, изтъква авторката на статията. И това според нея е образът на самия Хаджи Мурад. В него се откриват онези типични черти на толстоевска идеализация, които навсякъде свидетелствуват за дълбококохуманистичните намерения на руския писател. Хаджи Мурад е с неспокоен, търсещ дух, ведър и чист в своите помисли, но същевременно той обладава сложен и противоречив дух, който може трудно да бъде разгадан. Симпатиите на автора към този образ са явни и очевидно дават основание на някои критици да твърдят, че Толстой е бил възхитен повече от този странен туземец, отколкото от който и да е християнски светец. Подобни предположения целят същевременно да изразят възникналите в литературната критика съмнения относно ортодоксално християнските убеждения на писателя. Интересно би било да се анализира това, защо именно Хаджи Мурад се е сторил толкова пленителен на Толстой, пише авторката на статията. Според Н. Дворски главният образ в повестта фокусира двете основни теми в творбата: християнският погром над езичеството и ролята на изкуството като посредник между културата и индивидуалната самореализация. Втората тема е развита изцяло посредством саморефлексия на главния герой. Хаджи Мурад е приемлив като положителен образ само ако се съгласим с тезата на Толстой за разграничаване на понятията „добро“ и „красиво“, отнесени към вътрешния мир и действията на човека. Персоналната характеристика на този образ безусловно попада в сферата на вътрешни и външни качества и комплекс от действия, определени само с понятието за „красиво“, но не и за „добро“. Животът, който води Хаджи Мурад, е „красив“, защото в него се проявява вътрешно единство между мисъл, намерение и действие, защото има пълна реализация на една цялостна личност. Същевременно показаните в повестта действия на Хаджи Мурад не са „добри“ и всеки обективен читател, пише Н. Дворски, би трябвало да оцени постъпките му като зли, да ги осъди, защото съюзяването му с действащите по варварски начин войскове части на руския цар в същност е едно предателство. Но, както Шамил е показан в повестта като страховит, дори ужасяващ, но не и отвратителен, така и Хаджи Мурад е възхитителен и пленяващ, без да е в същност добър.

Ако красотата и единството на мисъл и действие биха били единствените компоненти на обаятелната сила на образа на главния герой у повестта на Толстой, то тогава не би имало основание да го изтъкваме над Шамил,

като човек с положителни качества, неподчинен на лишените от смисъл нравствени норми на поквареното руско самодържавие. У Хаджи Мурад има обаче нещо друго, което го извисява далеч над останалите образи в повестта — това е осъзнаваната от него роля на изкуството в живота, и то, разбира се, не като някаква абстрактна представа, а като конкретно изживяване, като важен елемент на личния житейски опит.

Върху ролята на изкуството в живота на хората, както е известно, Толстой е писал много, и то почти във всички етапи на своя творчески път. Авторката на статията прави тук сполучлив кратък преглед на основните идеи за изкуството на руския писател, като се спира както на мисли, изразени в отделни художествени творби, така и на отделни пасажии от теоретическите му произведения и с основание твърди, че в стремежа към морално извисяване на човека Толстой винаги е виждал основната цел на художественото творчество. Според Н. Дворски в „Хаджи Мурад“ могат да бъдат открити някои мисли за ролята на изкуството, които не се съдържат в никое друго толстоевско произведение. На анализа на функционалното действие на двете песни, споменати в повестта — песента на майката на Мурад и на „Баладата на Хамзад“, — авторката е отделила значително място в края на своята статия. И двете песни имат голяма въздействена сила върху Хаджи Мурад и му внушават как да постъпва в мигове на най-тежко изпитание. Песента на майката му напомня, че трябва да бъде безстрашен, а „Баладата за Хамзад“ му разкрива това, което винаги е било обект на най-съсредоточен размисъл и загадка за самия Толстой — как човек би могъл да се освободи от страха пред смъртта и как да умре възвишено. Така главният герой на повестта успява да получи от езическото изкуство на своите предци много повече, отколкото неговият създател — великанът на руското художествено слово след многогодишен контакт с всички форми на изкуството на своята християнска цивилизация. През цялата втора половина от своя живот, изтъква авторката на статията, Толстой е следвал една заветна цел — да учи хората на християнски добродетели чрез своето изкуство. Но почти във всяка една от своите творби той е достигал не без огорчение до мисълта, че упражняваното от него християнско мисионерство в името на един възвишен и човеколюбив идеал е било безрезултатно. Бавно, но неотклонно у Толстой е възниквало убеждението, че моралните цели, които е поставял пред своето творчество, са непостижими. Изглежда, че когато е работил над своята повест „Хаджи Мурад“, той е бил вече напълно убеден в невъзможността да бъде постигнато някакво ефективно морално въздействие върху обществото с помощта на християнските идеали, претворени в изкуството, отбелязва Н. Дворски. Ето защо тази негова творба внушава представата за признат про-

вал на някои основни нравствено-естетически идеи. В условията на една разкъсана от противоречия цивилизация, като руската в края на миналия век, моралният ефект на изкуството, макар и то да е инспирирано от християнските идеали, остава нищожен. Изкуството може да осъществи очакваното от него положително морално повлияване на човека само в условията на едно хармонично общество. Това според авторката на статията са някои от новите прозрения на великия руски писател в края на неговия живот. Въз основа на тези предположения тя се опитва да обясни защо Толстой в последните си години проявява засилен интерес към политическото развитие, защо подкрепя идеята за отбягване на каквато и да е обществена дейност и явно губи интереса си към художествено творчество. Перспективата за чистото, възвишено изкуство, достъпно за избраници, която откриха мнозина писатели в Европа към края на миналия и в началото на нашия век, не бе изход за Лев Толстой, който не можеше никога да стане само събирач на хубави цветя, тъй като за него и най-красивото изкуство е лишено от смисъл, ако не служи на идеята за „доброто в човека“.

Неоспоримо достойнство на статията на Н. Дворски е умело координираната многоплановност на интерпретацията на повестта „Хаджи Мурад“. Изтъквайки литературно-историческото значение на тази късна творба на Толстой, авторката се е опитала да интерпретира основните идеи и образи в нея с оглед на важни моменти в идейно-творческото развитие у Толстой, обръщайки особено внимание на символичната проекция на повествованието. Макар че редица от изказаните от Н. Дворски мнения за посления етап от творческата дейност на великия руски писател са спорни, приносният характер на нейната статия е несъмнен.

Интерес предизвиква и поместената в същата книжка на списанието статия на Джери Васерман „Думата като обект. Романът „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле“. В нея авторът разглежда известното произведение на Рабле във връзка с някои хуманитарни аспекти

на научно-техническата революция от средата на XVII в., а също така и с онези промени в начина на рецепция на художествените творби, които са били причинени след предшестващото я масовизиране на книгопечатането. В статията се изтъква, че изказаното от Георг Щайнер мнение за споменатата научно-техническа революция, а именно, че с нея започнало „бягството от словото“, едва ли може да се приеме безрезервно, тъй като тъкмо откъм средата на XVI в. започва бурното развитие на романа, един от „най-многословните“ литературни жанрове. И все пак този девиз — „бягство от словото“, — пише Дж. Васерман, е бил актуален по онова време, тъй като след почти вековния опит на книгопечатането е настъпило дълбоко изменение в начина на възприемане на словото. Докато преди това то е било преди всичко чувано и много рядко прочитано от ръкописи, след откритието на Гутенберг словата добили една особена анонимност за читателя, те били лишени от интонация, всеки е можел да ги тълкува, както си знае. През XVIII в. английският писател Стърн е обърнал внимание на особените обстоятелства при рецепцията на една печатна художествена творба, на представите, които възникват в процеса на четенето ѝ у читателя и най-вече на това, доколко тези представи могат да отговорят на авторските. В същност този проблем, който и досега е в центъра на много литературоведски дискусии, според автора на статията е бил поставен за първи път от Рабле още в началото на XVI в. Прочутият роман на френския писател според мнението на Дж. Васерман отразява наред с някои важни социално-критични идеи и осъзнатата представа за гигантизъм, възникнала в резултат на присъединяване на хомогенни части и тази на униформеността и повторемостта на печатаното слово. Гигантоманията като елемент в художествената образност на романа на Рабле е анализирана от автора на статията с оглед на едно нововъзникнало светоусещане, свързано с масовото разпространение на печатното слово.

Б. М

„ЛИТЕРАТУРНИ ПОРТРЕТИ“

от ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

С., Български писател, 1974. 178 с.

Едва ли можем да си представим по-сполучливо обединение на различни творчески индивидуалности от едно поколение и включването им в една строго стилна критическа книга, както осъществяват от Пантелей Зарев четири портрета на видните наши съвременни белетристи Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Камен Калчев и Богомил Райнов. Изглежда, че и самият критик изпитва към техния творчески свят едно особено вътрешно предразположение, защото и той също спада към общото „съзвездие“ на родените през второто десетилетие на века наши талантиливи творци. Тяхната вътрешна драма се заключава в това, че се появяват и оформят на прелома на две епохи, на границата, на ръба между старото и новото. Затова пътят им не може да не бъде сложен и противоречив, да не е изпълнен с творчески изненади. Те неизбежно носят у себе си нещо от старото и „изнеженото“, от „синия залез“ на буржоазната култура, към чиято отрова инстинктивно бързо придобиват имунитет. И същевременно, по сполучливия израз на П. Зарев за един от тях, те трябва да изглеждат „като изсечени от гранит“. Предстоят им много трудни битки, активно включване в напрегнатата класова борба, твърдост и безкомпромисност в отстояването на комунистическия идеал. Те прегръщат този идеал още в зората на своята ранна младост, може би малко неподготвени и непрактични, но все пак твърдо убедени в правотата му. За школовката на белетристичното си перо отначало не са имали много време и затова разцъфтяването им като творци ще дойде по-късно. Но устремът им е силен и пробивен. Те знаят какво искат и какво търсят, отрано усещат своята предопределеност към нравствено извисеното социалистическо общество и не търпят идейно лутане, не живеят с измамни илюзии. Те са истински „деца на града“, понесли грижите и радостите на обикновените хора. Най-подчертано градски от тях е Богомил Райнов — най-младият, у когото още в самото начало на пътя ясно личи драстично и сърдито отричане на всичко овехтяло.

И четиримата автори, включени в книгата, са едни от най-търсените и четени наши белетристи. Техните книги никога не се застояват

по книжарниците, те веднага изчезват от витрините, изкупени от широк кръг съвременни читатели, на които отдавна са станали любимци. И четиримата имат някаква своя, неповторима притегателна сила. И магнетизмът им идва не толкова от „приключенската“ жилка в повествованието им, която всеки един от тях по свой начин почти виртуозно владее, а от моралните ценности, заключени в оригиналните им образи, от неукротимия откривателски дух на творчеството им, от непрестанното извисяване на социалистическия им хуманизъм.

Свикнали да се срещаме с талантиливо написаните литературни портрети и критически студии на П. Зарев от неговата непрестанно обогатяваща се „Панорама на българската литература“, сега веднага трябва да отбележим зрелостта на майсторството, с което авторът навлиза в едни толкова свои води. Талантът му на критик особено добре се очертава тук, където трябва да бъде летописец на нещо съвсем живо и развиващо се, на нещо колкото познато, толкова и понякога странно ново и трудно, поради това, че не може да бъде „избистрено“ от годините, да бъде погледнато от някаква дистанция. Зарев е изваял тези свои портрети като малки гравюри, от които добиваме впечатление за най-характерното, най-интересното и важното. За критика не е било нужно да се рови в архивите на едно по-отдалечено време, за да създаде духовната биография на тези автори, защото той самият има свои лични данни за епохата. Но той никъде не социологизува, нито пък намесва пряко своите впечатления и спомени. Критикът стриктно спазва жанра на литературния портрет. Като пряк свидетел на тяхното развитие може би най-добре може да ги разбере, да усети някои техни вътрешни процеси, но въпреки това не забравя строгата си роля на критик-съдник. И все пак никъде не произнася някаква безапелационна присъда, а деликатно ги насочва във върнатата посока. Тази особена близост между критик и автори не заличава границите, не преминава в увлечение, в което се губи мярката, а само насочва критика в процеса на неговите търсения и наблюдения.

Преимуществото да бъдеш от поколението, което портретуваш, би могло да създаде понякога и известно пристрастие, което да попречи да се отсени точно и цялостно ценното, надеждното и перспективното, биха могли нежелателно да се деформират субективно

някои черти. В случая обаче имаме една извънредно интересна среща с четирима оригинални творци, осъществена талантливо от един техен „събрат“, чиято близост и известно духовно родство в същност подпомагат да се открият още по-ясно техните особености, да се гадникне по-дълбоко в същността им, да се предаде автентичната атмосфера на развитието им.

Докосванията на П. Зарев до белетристичните светове на други наши значителни автори, като Д. Димов, Д. Талев, Г. Караславов или Е. Станев, също е представлявало литературно-критическо събитие. Приятната изненада идва сега не само от много сполучливия подбор на автори за една книга и от близостта към поколението, но и от чистотата на критическия резултат, от силата на проникновението до света на толкова различни индивидуалности и от порасналото чувство за мярка, което е основно качество при написването на литературния портрет. Тук няма примеси, дълги екскурзии в различни посоки, няма многословие, но няма и скука. Забелязва се известна стройност и пълнота, независимо че портретите са кратки, а творчеството на авторите е обемисто. В тона се чувствуват една голяма деликатност, мекота и тактичност, които съпътствуват и най-критичните бележки.

В поднесените портрети с лекота е преодоляна онази трудност да се видят творците в тяхното движение, в непрекъснатото им сложно развитие, да се пресъздаде ритъмът на техния противоречив многофазисен път напред, да се внуши индивидуалният климат на всяко отделно белетристично дарование. Зарев не разглежда откъснато техните постижения от общия литературен процес, от сложното движение и развитие на нашата социалистическа литература. Той определя винаги съвсем точно и категорично мястото и значението както на отделното произведение, така и на неговия автор от съответния период. И тъкмо тази невидима спойка на портретите с историческия развой на литературата ни и уместните, макар понякога твърде кратки паралели с други изявени творци, правят критическите наблюдения на Зарев върху четиримата белетристи особено ценни. Разглеждайки ги в развитие на фона на цялостната литературна картина, той като че ли за миг ги спира и както в забавена кинолента, хваща всеки техен по-характерен ход, насочва вниманието към отделен детайл, който има специално значение за общото, за цялото или за някое бъдещо тяхно насочване. Така сякаш по невидим път и незабелязано в крайна сметка са „изчислени“ всички по-важни техни достижения, без да са премълчани отделните недостатъци и несполуки. И тук именно се проявява истинското критическо изкуство на автора — да отсее всяко ценно зрънце от общия поток на тяхното творчество, за да ни представи в един цялостен вид образа на всеки белетрист, който, колкото да се доразвива и дооформя, има свой облик, свои тенденции на изява, свой

кръг на търсения и открития. Критикът притежава вроден такт и умение да подхранва у своите избрани автори афинитета към най-чистото и светлото в техния талант, да поддържа амбициите им за достигане пределни най-големи творчески висини.

Може би най-трудното при написването на един портрет, пък и не само на него, е въпросът за композицията, за „сглобяването“ на материала, за подбирането на темите и проблемите, които създават облика на твореца. При литературния портрет не е нужно да се пише много дълго и подробно, „изчерпателно“ и пр. Тук изискванията са обърнати към нещо по-друго: след като авторът е запознат с твореца и най-важните явления и литературни тенденции на неговото време, нему му предстои да реши какво да вземе и какво да не включи от познатия общ материал, но така, че образът да е пак пълен и пак „цял“, да се усеща неповторимото му духовно присъствие. Зарев доказва, че владее трудното майсторство да портретува, без да се самоповтаря и изчерпва, защото специфичните композиционни закони са му вътрешно подвластни и защото притежава неугасващо любопитство към тайнствения свят на отделен автор и непосредствено умение да се вживее в него. Той се оставя да бъде покорен от красивото и ценното, без да бъде заслепен до такава степен, че да не види това, което спъва или отклонява ненужно неговия автор в неправилна посока.

Особено дълбоки са наблюденията на П. Зарев върху противоречивата творческа същност на Павел Вежинов. Плавна и завладяваща, с кръгови преливания са очертани всички отделни фази от неговото развитие. Критикът върви по следите на своя автор, любувайки се на неговия голям талант да наднича в човешката душа. Анализът на „Сините пеперуди“ поражда с тънката критическа пронизателност, с изнасяне на преден план на моралните въпроси, които се третират. Следвайки добросъвестно авторовата проблематика, критикът достига до интересни наблюдения и обобщения за състоянието на съвременната фантастична новелистика. В анализа тук впечатление правят проблемността и оригиналните сравнения — като например с Едгар По — „тълкувателя и изследователя на ужасите на човешката душа“ (с. 33). Без да са подценени постиженията на Вежинов в областта на фантастичния жанр, в портрета убедително се доказват преимуществата и сполуките на този автор в реалистичните му книги. С помощта на частични паралели с Д. Димов и Св. Минков критикът успява да очертае неповторимия образ на белетриста с неговия малко странен „критичен реализъм“ в общото направление на социалистическата ни литература, с дълбочината на хуманистичните му идеи.

Зарев е майстор да улавя превъплъщенията на таланта, да ги анализира и обяснява, без да ги генерализира, без да изключва една проява на автора за сметка на друга. И все

пак първостепенно важно е винаги да открие водещото, което се проявява в един или друг вид още в ранна творческа младост. И тук именно личи истинското откривателство на критика — да съзре и отгледа с любов „рационалното зърно“ у своя автор, да го съхранява да не се разпилява, защото понякога творческата природа е твърде нехайна и се пръска ненужно. За Вежинов Зарев е отбелязал най-същественото — този автор може да бъде неподозирано проникновен психолог. Ето една характеристика от портрета, която може би най-точно чертае образа на този наш голям съвременен белетрист: „У Вежинов се явява едновременно стремежът да унизи и възвиси човека. Той търси истинското у него ту зад фалшиво наперена, ту зад скромна душевна фасада (сборниците разкази „Момчето с цигулката“, „Дъх на бадеми“). С критиката си, като воюва за човека, прилича на хирург, взел острия скалпел на хуманиста“ (с. 39).

Характеристиката на Вежинов е богата на нюанси и полутонове. Без да е неопределена, тя не е суперкатегорична, критикът сякаш предусеща бъдещата му блестяща изява, която не закъсня — великолепият роман „Нощем на белите коне“. Зарев правилно е доловил и отбелязал, че амбицията на Вежинов е романът. И сякаш всичките негови лутания и извисявания го водят към осъществяване на тази негова заветна творческа мечта — да създаде вълнуващ роман за нашата съвременност. И сякаш цялото му досегашно творчество е една голяма подготовка за създаването на този роман-изненада, където той си е пак оня познат и обикнат Вежинов и същевременно неподозирано нов, различен и вълнуващ. В своя портрет Зарев отчита постиженията на Вежинов до 1974 г., като деликатно го подтиква към създаване на най-сериозна съвременна проза. И в това се заключава истинската действено-откривателска роля на съвременната критика: да загатне и прозре бъдещото развитие на твореца.

Най-хубавото в портрета на Зарев за Вежинов се състои в разшифроване самобитността на този автор, у когото проникновеният психологически анализ и кинематографично построената фабулност са уплътнени от високия нравствен патос на комунистическите идеи.

След като сме бродили с помощта на критика и в най-потайните духовни лабиринти на героите на П. Вежинов, на нас ни се струва някак трудно да се откъснем оттам и да попаднем изцяло в един нов свят — в света на А. Гуляшки. Дори отначало съзнанието ни сякаш само се съпротивлява, толкова е трудно това ново сближение, толкова различни са наистина тези „звезди от съвсем едно съзвездие“ — родени през 1914 г. Но постепенно „съпротивата“ се стопява, защото авторът ни повежда уверено напред. И ето сякаш отново препрочитаме книгите на Гуляшки, насочвани от светлините на критика, съзираме нови, невидени и недооценени до-

сега неща. Една след друга се разтварят завеси и се разбулват различни кътчета от авторския свят. Осветлението е винаги много дискретно, меко и приглушено и, общо взето, твърде подходящо за атмосферата в книгите на Гуляшки. Липсват в портрета по-силни краски и ярки бои, което понякога създава известна равност при възприемането. И все пак критичните бележки и оценки са поднесени внимателно и точно на съответните места. Въпреки голямата деликатност авторът не е пощаден, отделните слабости са изречени лаконично, няма и надценяване на постигнатото. И тук отново проличава критическото умение на Зарев в спазване на мярката.

Отделните места от творческата биография на Гуляшки са предадени с конкретно вникване във всяка негова по-важна творба. Образът на белетриста е обрисован доста пластично. Съживен е този много особен авантюристичен дух, склонен често да експериментира, да рискува невинаги в най-точни посоки — например някои екскурзии в областта на историческата тема. Справедливо високо са оценени „Приключенията на Авакум Захов“ цикъл новели, който прераства в роман, определен от Зарев като „битово-философско-криминален“. Тук занимателно-приключенската нишка е обогатена от обаятелната душевност на главния герой, от вярно внесените в атмосферата на творбата тонове от съвременната напрегната социалистическа действителност.

Интересно е наблюдението на Зарев за особеностите на положителните образи у Гуляшки. Главните герои от мъжкия персонаж носят нещо сродно — те са мечтатели, неудачници в личната си съдба, търсачи на щастие, вечно неудовлетворени, с романтични идеали, които понякога претърпяват крах. В тази сложна смесица (често малко схематична) прозира идеалът на Гуляшки за съвременния герой. А за един критик е винаги основно важно да открие идеала на своя автор, това е най-верният ключ към откриване на творчеството му.

Справедливо място в портрета на Гуляшки е отделено на неговите две интересни новели „Завръщането на инженер Надин“ и „Случаят Ставрев“, написани в началото на 70-те години. В тези две новели проличава страстта на Гуляшки да експериментира, да търси нови светове, отправени към бъдещето. Романтичното надникване в конфликтите на бъдещото кореспондират напълно с проблематиката на нашата съвременност — с наболелите въпроси за отчуждението и технократизма. Гуляшки е привлекателен тук повече с проблематиката си, а не толкова с психологическата характеристика на героите. В разглеждането на „Случаят Ставрев“ Зарев надниква и в поетиката на творбата, като изяснява ролята на някои природни картини, като например подчертаването на „индустриалното“ небе и своеобразния синтаксис на Гуляшки, където

външната мекота на фразата крие тежка вътрешна конфликтност.

А. Гуляшки правилно е характеризирани предимно като романист, постарал се да стане „психолог“ на своето време. Посочена е и още една негова особеност — „педагогизираният смисъл“ на творбите му и неговата романтика, която ни кара „да се замисляме за пътищата на човека, за личното и общественото у него.“ (с. 87).

В своите литературни портрети П. Зарев не пристъпва към отделната творческа индивидуалност с предварително построени теоретични калъпи. Не му са чужди [теоретичните обобщения, но те са подчинени на критико-изследователската му работа. Той е преди всичко критик, който винаги държи точна сметка за новите процеси в литературата и за възникването на различни нови жанрови форми. Но обяснението им той търси не някъде извън, а вътре в процеса на литературно-историческите явления и в спецификата на самия белетрист. Ако Гуляшки е експериментатор на идеи и проблеми, които проектира понякога в минали и бъдещи светове, то Камен Калчев е може би най-типичният съвременен белетрист, който търси и открива своите герои главно сред съвременниците и работническата класа. Не че този белетрист е посилен от останалите трима в книгата, но по някакви свои закони и вътрешни причини той най-добре сякаш е „легнал“ върху перото на критика. Може би това иде и от особеното новаторство на този автор — да открива пръв пълнокръвни герои там, където е най-трудно — в бурния поток на съвременността.

Особено сполучливо и завладяващо е предадено творческото подмладяване на Калчев след историческата преломна 1956 г. Този духовен ренесанс засяга и четиримата белетристи, но у Калчев, а по-късно и у Богомил Райнов художественият резултат е особено ярък и симптоматичен.

След като разглежда „Семейството на тъкачите“ като граница и преход към по-задълбочено опознаване на интимния свят на човека-съвременник, Зарев с нескрита радост от успеха се спира на „Влюбените птици“, „При извора на живота“, „Двама в новия град“ и „Софийски разкази“, където Калчев скъсва изведнъж и завинаги със събитийността в прозата си. Неподозирано бързо той се преобразява, сякаш захвърля досегашните неудобни и овехтели дрехи. Лиричността особено много му допада и той на един дъх написва няколко свои изповедни творби в монологична „аз“-форма. Тези нови особености на прозата ни, проличали у Калчев, продължават да занимават литературните историци, теоретици и критици. И това е основателно. Лиризацията в прозата ни е едно интересно явление, което наистина заслужава специално внимание и изследвания.

Зарев сравнява „Влюбените птици“ с „Пролетни води“ на Тургенев, „При извора на жи-

вота“ му напомня „Палечко“ на Валери Петров, в „Софийски разкази“ вижда връзка с „Чичовци“ на Вазов и с някои разкази на Зошченко, а по своята циклична структура тези разкази имат нещо общо с „Ако можеха да говорят“ на Й. Йовков. Самите тези смели и верни асоциации говорят за голямото раздвижване, което внася прозата на Калчев в белетристиката ни след Априлския пленум, за нейното значение и влияние върху по-младата генерация наши прозаисти.

Никой друг белетрист не върви така светкавично бързо и леко (в хубавия смисъл на думата) по дирите на преобразованията в бита и съзнанието на съвременния строител на социализма. Калчев се впуска смело и вдъхновено в тази неизследвана и най-трудна област и с романа „Двама в новия град“ прави истински открития. Зарев се спира подробно и задълбочено на характеристиката на Марин Масларски, този истински герой на нашето време. Отбелязва се специално и интересният интелектуализиран душевен живот на Масларски, което е новаторско постижение в прозата ни.

Зарев е схванал с тънко критическо вникване и една интересна подробност в индивидуалната характеристика на Масларски — това е похватът на автора чрез снизяването на героя да го извисява, чрез вътрешната самоирония да разкрива богатствата на душата му. Подчертава се голямото откритие на Калчев като белетрист в този роман, чиито герои са „обикновени работници“, но с необикновена съдба и с индивидуално битие“ (с. 114).

В „Софийски разкази“ Калчев продължава своето обновление и това не може да не радва неговия критик. В портрета е отбелязано съществуването на някои стилни похвати, които са нови, ведрият хумор и тънката ирония, където героичното и комичното са в някаква чудна и неповторима смесица. Калчев е „станал откривател на нов свят от човешки мисли и чувства и заедно с това и на нови жанрови структури на краткия разказ“ (с. 117).

Към романа „Маски“ на Калчев Зарев се отнася с известна критическа загриженост, защото забелязва и някакво снижаване на бурния творчески подем у този необикновено жизнен автор. Лирично обагреният, „светъл“ талант на Калчев, новаторското дръзновение, меката човечност и емоционалната сила, които се излъчват от най-хубавото в неговата проза, силно привличат критика. Може би от четиримата автори този най-много му допада със своята внезапно проявена поривност и духовна младост, с проправянето на нови пътища в съвременната белетристика. Този тих и скромнен автор не шуми и не блести, но понякога сякаш неочаквано създава много живи и запомнящи се образи. Изглежда, че тъкмо този негов своеобразен „тих“ героизъм, проявен върху трудното поприще на съвременната българска проза, особено много допада на критика Зарев.

От четиримата белетристи с най-респектираши интелектуални черти е образът на Богомил Райнов. Критическият подход към него не е непосредствено-емоционален, а по-строг и рационален, с подчертано внимание към гражданско-философската ангажираност на творчеството му. За улавяне на неговия сложен облик Зарев инстинктивно правилно тръгва от изключително сполучливия портрет на Светлин Русев, който, ако човек веднъж е успял да види, не би могъл задълго да се отърве от неговото хипнотизиращо въздействие. Зарев специално отбелязва хвърлящите се в очи тебеширено белият и черносребристият цвят, които издават напрегнатият вътрешен живот на този оригинален наш писател: „Нещо застрашително, нещо повелително има в образа, нещо, на което не може да се противостои, като запалена за дело воля. . . Един войнствен характер, един аскет с богата душевност, който добре знае силата си. Открит и чисто-сърдечен е само с един свой събеседник—комунистическото си убеждение, комунистическата си всеотдайност“ (с. 135).

Без ранната поезия на Б. Райнов, без неговото бунтарство срещу стари форми и идеи не бихме могли да си обясним неговите по-късни търсения и превъплъщения. Б. Райнов демонстрира индивидуалността си с градски стихове, наречени много сполучливо по-късно „Градски ветрове“, с които той иска да прогони всяка застоялост и ненужна сантименталност. Зарев открива в ранната поезия на Б. Райнов от 1938 и началото на 40-те години много от чертите на бъдещия белетрист. Още тогава личи строежът към по-големи политически и нравствени обобщения, протест срещу скуката, склонност да се изобразява грозното, релефен точен рисунък, издаващ „неосъществени графични способности“. Открита е също и друга една важна особеност — склонността на Райнов, като се самоанализира, да се наблюдава от страни — „първият зародиш на епичното у него“ (с.139). Разглеждайки „Любовен календар“, Зарев долавя ненавистта на автора към всяка еснафщина и същевременно особения копнеж по нежност и разрушаването на тази нежност. След едно такова по-подробно вглеждане в творческото начало на Б. Райнов по-късните моменти от неговата духовна биография са вече по-лесно обясними.

Друг важен етап, на който критикът основателно се спира специално по-подробно, е появата на парижкия цикъл с новели, които се поставят измежду най-хубавото, написано от белетриста: „едно наше българско присъствие в чуждия свят и в чуждите нрави“ (с. 160). С верен усет са направени интересни паралели на Райнов с Мопасан и Св. Минков. Тези сравнения, в които в същност е подчертана и разликата, не натежават, а само подпомагат да се открие богатата индивидуалност на портретувания белетрист, да се види мястото и връзката му с наши и чужди автори.

В своите портрети Зарев се проявява като раялък майстор да улавя и предава специфичната мелодия на твореца, неповторимия му индивидуален глас. Тоновите и регистрите на критика са богати и многообхватни, те не се плъзгат по повърхността, а търсят същностното, докосват сърцевината. Много сполучливо е предадена „мелодията“ на разказите „Юнгфрау“, „И сините цветя“, „Моята непозната“ от парижкия цикъл. „Една мелодия вече по-различна от най-ранното творчество на писателя, подхранвана сега богато от европейската култура и възбунтувала се срещу нея. Мелодия, съвършена във формата си, смела и в контрапунктите си, дълбоко съдържателна в проникателната си, своеобразна „богоборческа сила“ (с. 156).

От криминалната белетристика на Б. Райнов Зарев обръща по-голямо внимание на „Голямата скука“. Този роман се откроява като най-добър сред останалите с подобен сюжет. Критикът отчита великолепия стил на белетриста, но отбелязва и срещашата се повторемост на сюжети, образи и ситуации в другите романи, което би могло да доведе до самоизчерпване. Със свойствената си деликатност критикът препоръчва на Райнов да освежава по-често таланта си с нова сюжетност, като например в романа „Пътища за никъде“ (1966). На тази ярка и оригинална белетристична творба Зарев се спира специално и я определя като „етично-философски размисъл“ за нашата „текуща българска съвременност“.

След парижките разкази чрез анализа на „Пътища за никъде“ Зарев най-добре очертава големите възможности на Б. Райнов като белетрист, неговото новаторско отношение към проблемите на действителността, разкрита чрез виденията на болезнената човешка психика. Тогава, когато съзнанието е особено изострено от болестта, могат понякога да се прозрат много горчиви и опасни истини. Болезненото съзнание на Александров, през което е пречупена действителността в романа, води не само до самопознаване на героя, но и към раздрусване на съвестта, към безпощадна критика на всичко онова, което препречва пътищата.

На публицистиката и на интересните философско-естетически търсения на Б. Райнов за съжаление Зарев се спира по-бегло накрая на портрета. Макар и съвсем накратко, характеризирана е силната и образна мисъл, страстният полемичен тон и темпераментният войнствуващ дух на този надарен боец на партийното слово, в публицистиката на когото можем да открием онова, което се нарича „наслада в боя“.

Свързването на четиримата белетристи в една книга не е механично и случайно и то е обяснимо с критиката от кратичкото му предисловие към литературните портрети: „Тази общност в съдбата на тези писатели, тази близост на духовните им цели оправдава портретуването

им, т. е. отграничаването им един от друг. Защото в портрета се събират именно общото и отделното, характерното и индивидуалното в живия образ на писателя. . .“

Авторът на „Литературни портрети“ е успял да пресъздаде неповторимия образ на всеки един от четиримата белетристи с всички негови главни особености, завоевания и стилни похвати. Потърсено е общото и различното на тези писатели от едно поколение с толкова своеобразни творчески изяви. Доловена е онази тяхна особена чувствителност и скрита тъга, наслоена от противоречивата им младост на годините преди 9. IX. 1944 г. и проявяваща се по различни начини в творчеството на всеки един от тях. Техните завоевания не са от ранга на Д. Димов, Д. Талев, Г. Караславов или Е. Станев, но те не са по-малко търсени и четени. Може би четиримата от книгата са най-търсените и четени в момента белетристи независимо от нарастващата конкуренция на следващата фаланга по-млади белетристи, като Хайтов, Ив. Петров, Радичков и др., и всичко това също, изглежда, е импулсирало критика в неговите проникновени анализи.

Особено богати на мисли и наблюдения са онези моменти от разглежданите литературни портрети, където Зарев детайлно проследява творческото обновление, настъпило у авторите след Априлския пленум. Завоюването на нови творчески достижения продължава и до днес — у всеки белетрист по своеобразно индивидуален път на проявление.

Трудно бихме могли да степенуваме портретите, а и не е необходимо, защото и четиримата представляват, изглежда, „голямото пристрастие“ на критика. Той създава композиционно стегнати образцови литературни портрети, в които не се себепоказва и не повтаря своя критичен арсенал. Може би малко по-блед и беден е отчасти портретът на Андрей Гуляшки, където обобщенията понякога се губят, а заключителните слова са малко и някак недоизказани. Но и тук в основните моменти са направени верни определения и характеристики. Със силни и запомнящи се краски са нарисувани творческите индивидуалности на П. Вежинов и Б. Райнов, за което особено много допринасят паралелите и съпоставките. При портрета на Калчев се долавя сякаш едно малко по-сърдечно отношение, някакво по-силно вътрешно родство и афинитет.

Голямата свобода при портретуването, богатството на привлечения страничен материал от нашата и чуждите литератури в една сравнително малка по обем книга издават ръката на укрепнал майстор, който е в зенита на своето творческо развитие. П. Зарев притежава ценното критическо дарование да се вживява в различни творчески светове с едно изострено внимание към новото, без да се повтаря и да загубва верния идеен критерий. Неговото голямо присъствие в критиката се налага все повече със своята оригиналност и дълбочина, с широтата на възгледите и най-

важното с блестящото умение да ни сближава със загадъчните светове на различни творци и да отключва и най-трудните врати към света на прекрасното.

Ваня Болджиева

ЛИТЕРАТУРА НА ИЗМЕНЯЩИЯ СЕ СВЯТ Сборник статии и студии С., Наука и изкуство, 1975, 451 с.

Проблемите на социалистическия реализъм и на борбата срещу съвременните буржоазни теории за развитието на литературата и на литературната наука и естетиката винаги са били в центъра на вниманието на литературоведите от социалистическите страни. На тази тема е посветен и сборникът със статии и студии, подготвен от български, унгарски и немски учени-марксиста. Той разработва актуални въпроси на съвременната идейно-естетическа борба и на ролята на литературата в нея.

„Литература на изменящия се свят“ — това е заглавието на книгата и то съдържа в себе си един важен методологически принцип. Понятието „изменящ се свят“ е конкретизирано като съвременност, чиято главна особеност е преходът от капитализъм към социализъм. Този „изменящ се свят“ е свят на остри идейно-политически стълкновения, където често се спекулира с термините, означаващи в един или друг аспект „съвременност“. Разнобоят идва от различните идейни (респ. класови) позиции и поради това тук не става дума за обикновено разминаване в тълкуването на едно или друго понятие. „Изменящият се свят“ включва един относително кратък период от ХХ в., отличаващ се с остри класови борби и социалистическа революция в световен мащаб. Така е в областта на социално-политическите отношения. В изкуството това е времето на почти пълния залез на критическия реализъм (поне в западноевропейските и славянските литератури) и възникването на множество модернистични течения, претендиращи за най-верни и единствени изразители на духа на епохата. Това е времето на зараждането и утвърждаването на социалистическия реализъм. Що се отнася до естетиката, трябва да отбележим, че особено остро се постави въпросът за социалната функция на изкуството и особено в революционните борби на пролетариата. Тук програмно значение придобива статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“, в която са набелязани принципите на партийната политика в областта на културата, а така също и на ролята

на изкуството в стълкновението между антагонистичните класи. Ето защо (имайки пред вид схващането за „изменящия се свят“) е необходимо да се изясни теорията за връзките на литературата с обществото, за нейната отражателна способност и възможностите ѝ да осъществи обратното влияние върху обществените процеси. Този проблем има изключително важно значение за литературната наука при обясняването и оценката на редица сложни явления в историята на световната литература. В статията на покойния проф. Борис Сучков връзката между политиката и изкуството или за изкуството като особена форма на идеология се анализира като възлов момент в теорията на социалистическия реализъм. Сучков подлага на критика възгледите на Георг Лукач за изкуството на XX в. Големият унгарски литературовед-марксист не дооценява постиженията на социалистическия реализъм и механистично обяснява някои особености на литературния процес, като метафизически свързва изкуството и политиката. Според него изкуството на упадък трябва непременно да отразява този упадък, т. е. под съвременно изкуство той разбира предимно декаданса. Освен това Лукач говори и за противоречие между мироглед и творчество, като се позовава на Балзак, но без да успее да разбере и правилно да оцени някои особености на творбите и политическата позиция на великия френски писател. Сучков вярно намира противоречията вътре в естетиката на Лукач, за да изтъкне достойнствата на реализма и специално на социалистическия реализъм в съвременната епоха.

Към това се стремят и според целите и задачите на своите изследвания навлизат в сложната проблематика на социалистико-реалистичното изкуство Б. Кьопеци, В. Шчербина, Л. Илеш, А. Димшиц, Я. Елсберг и др. На основата на конкретни примери, взети от различни национални литератури, те доказват идейната близост и националното своеобразие на писателите, принадлежащи към метода на социалистическия реализъм. Те практически потвърждават максимата на акад. Тодор Павлов, изведена и като заглавие на неговата статия „Социалистическият реализъм не е догма, а творчески метод“.

Интересни мисли съдържа статията на унгарския учен Ищван Кирай „За някои проблеми на модернизма“. Проблемите на модернизма са често предмет на изследвания в марксистката естетика, но И. Кирай находчиво намира своето място в това теоретическо разнообразие, а и насочеността на сборника изисква подобна статия. Защото е твърде съществен въпросът за научното обяснение на понятията „модерно“, „новаторство“, „модернизъм“, с които си служат и антимарксистите естети и изкуствоведи. Всяко течение в изкуството претендира да бъде „модерно“, „новаторско“, но твърде рядко са наистина новаторските по своята същност явления. Така

че спекулациите с термините са естествени. Но когато се абсолютизират външните белези, когато се противопоставят отделни еkleктични и несъществени за историята на изкуството течения и направления на реализма (в това число и на социалистическия реализъм), тогава стават ясни идейните подбуди и цели. Защото основният принцип за определяне новаторската същност на едно изкуство е в крайна сметка подходът към човека. Изтъквайки високите достойнства на социалистическия реализъм, участниците в сборника подчертават неговото богатство и разнообразие от творчески индивидуалности. От друга страна, не нападите на буржоазните литературоведи, а необходимостта от критически поглед върху явленията са предизвикали авторите и съставителите на сборника да потърсят по-широки измерения на теорията и практиката на социалистическия реализъм. Така например критикът от ГДР Ханс Кауфман разглежда съвременната немска литература на социалистическия реализъм в тясна връзка с предходните явления, като издига за критерий при оценка на автори и произведения световния литературен процес. Това му позволява да подходи диалектически в изучаването на литературата, да разкрие специфичността на индивидуалния почерк, да отдели трайното от мимолетното. А автори като В. Колевски, Л. Илеш и др. обръщат внимание на националното своеобразие на социалистическия реализъм. Това своеобразие се определя както от различните социални условия в съответните страни, така и от традициите на техните литератури. И все пак като че ли неизучен остава проблемът за предходниците и основоположниците на социалистическия реализъм в световната литература и в различните национални литератури.

В статията на акад. Тодор Павлов се поставя един важен според мен въпрос, който се опита да доразвие и Светлозар Игов в дискусиата за социалистическия реализъм в сп. „Пламяк“. Става дума за паралелното съществуване в литературите на социалистическите страни на социалистически реализъм и социалистическа литература. Т. е. подчертава се не само разнообразието и многообразието вътре в метода, но и методът на социалистическия реализъм, се признава като неединствен в тези страни. Мисля, че това е диалектически подход, който дава възможност да се обяснят някои ярки явления в съвременните литератури, които не се покриват с търсенията на писателите-социалистически реалисти, но които очевидно са повлияни от социалистическия реализъм. Но тази постановка е само подхвърлена (поне в нашето литературознание), без да е детайлно разработена.

Не могат да се отминат статиите, посветени на проблемите на многонационалната светска литература, на нейното влияние в чужбина, на защитата ѝ от нападите на апологетите на антисъветизма. На тази тема пишат Б. Сучков (който оспорва и някои постановки на

ъветски критици за отделни автори или творби), В. Шчербина, А. Димшиц, Я. Елсберг, Е. Хекселшнайдер и А. Хирше. Интерес представляват възгледите на Шчербина за бъдещето на нациите, резултат на творческото прилагане ленинската концепция по националния въпрос. Съветският теоретик доказва единството и многообразието на националните съветски литератури и на съветската литература като своеобразна общност. Любопитна е статията на Ерхард Хекселшнайдер и Антон Хирше „Съветската литература в ГФР“. Приведени са множество факти, доказващи разпространението и влиянието на съветската литература в една страна, която не се отличава с особен либерализъм към социалистическото изкуство. Така че проучванията на немските литературоведи имат не само библиографски характер (те не се и стремят към това), а доказват необратимостта на един политически процес.

Не на последно място искам да спомена за участието на българските автори в сборника „Литература на изменящия се свят“. Акад. Тодор Павлов, Ефрем Каранфилов и Васил Колевски са едни от най-ревностните теоретици и защитници на социалистическия реализъм, като техните занимания не се ограничават с теоретичните изследвания, а са изпълнени и с ярък критически патос. Що се отнася до публикацията на Пантелей Зарев, трябва да отбележим, че тя има малко по-друг адрес, но е свързана с актуалния днес интерес към методологическите проблеми на литературознанието и неговите исторически корени в някои предходни течения в науката за литература. П. Зарев подлага на солидно аргументирана научна критика съвременния структурализъм, като маркира неговите връзки с ОПОЯЗ и разкрива основните моменти в днешното състояние на литературознанието.

Преди да завърша, редно би било да се спра на някои досадни грешки в българското издание на „Литература на изменящия се свят“. Тук няма единство в транскрипцията на името на Лукач. Веднъж той е Георг Лукач (както е прието в нашата литература), друг път — Дьорди Лукач, трети път — Лукаш и т. н. Допуснато е руско четене на Рене Уелек като Рене Велек. Името на големия немски композитор-новатор Шьонберг се среща на някои места като Шенберг. Явно тези грешки са резултат на влиянието при превода от руски и не би трябвало да виним само преводачите. Една по-прецизна редакция би избягнала подобни несъответствия.

Но това във всеки случай не дава облика на книгата, която е едно солидно научно изследване, резултат на единомислието на учени от няколко страни.

Панко Анчев

„ТЕОРИИ, ШКОЛЫ, КОНЦЕПЦИИ“

М., Наука, 1975. с. 367

Литературознанието в съвременни условия необикновено много се разрасна, превърна се в наука с важни идеологически функции. Нейното развитие показва, че не само решаването на въпроси, засягащи литературата в цялост, а и отделни нейни, на пръв поглед вътрешни, „технологически“ проблеми има идеологически аспект. И това е обяснимо, защото, както категорично доказва марксистическото литературознание и естетика, формата в литературата е съдържателна и не може да се разглежда като чиста схема, по която се „разкрива“ съдържанието. Да не говорим за различните страни на самото съдържание, чрез което литературата е в пряк контакт с живота, с обществената действителност, подвластна на законите на класовата борба.

Предлаганият сборник още един път ни убеждава в това. Той е първа част (първи випуск) на мащабен колективен труд, поставил си за цел да обхване съвременното състояние на буржоазната естетическа и теоретико-литературна мисъл. За разлика от предишните сборници — като „Буржоазная естетика сегодня“ и др., — настоящият, както отбелязва неговият отговорен редактор, известният съветски естетик Юрий Борев, „поставя ударението върху литературните аспекти на общоестетическите доктрини и на философските корени на теоретико-литературните концепции“, което задълбочава марксистко-ленинския анализ на буржоазните школи, теории и концепции, разкрива по-пълно и конкретно тяхната идеологическа същност.

Разглежданият сборник е посветен изцяло на литературоведска проблематика. Както е известно, тази проблематика в много насоки се „кръстосва“ с общоестетическата изкуствоведческата и дори културологическата, което обяснява присъствието в определена степен на тези проблеми в настоящия сборник.

В оценката на отделните явления и факти на литературата от буржоазните учени също е налице идеологически момент, но докато тук не всичко в буржоазното литературознание е „проядено“ от червея на идеологическата реакционност, то същото не може да се каже за методологическите философско-мирогледни постановки на буржоазната наука. Поради това според нас особено значение в критиката на буржоазните теоретико-литературни и естетически концепции има първият раздел на книгата („Методология и политика“), в който е разкрит прекият контакт на буржоазното литературознание и естетика с политиката на буржоазията на съвременния етап, при това не само в културната област, а и в посока на нейните глобални цели.

Що се касае до претенциите на неотомисти от рода на Жак Маритен, опитващ се да докаже уж неразтрогваемата връзка на изкуството и религията, като набляга на някакви живителни сокове, които тя вливала в него, бихме напомним дълбоката мисъл на Тодор Павлов, че не изкуството се нуждае от религията, а тя се нуждае от него: „религията се обръща за помощ към изкуството, което със своята способност да създава чувствено-възприемаеми образи действително може да окаже — както е и оказвало — голяма услуга на религията.“¹

Погледът на автора върху фройдистките и неофройдистките концепции прецизира марксистическото отношение към тях. Опитът на юнгианството да подмени сексуалните инстинкти като импулс за творчество с теорията на архитиповете, както правилно изтъква Борев, не води на практика до преодоляване на биологизма, не преодолява традиционния фройдистки херметизъм, третиращ художника като индивид, творещ под действието на вложената в него „свръхличностна творческа сила“. Правилно вижда Борев и източника на митологическата школа в юнгианската теория за архитиповете. Но както класическият фройдизъм, така и неговият наследник и митологизиращият му вариант доказаха своята безпомощност при конкретния анализ на литературните творби. Показателни в това отношение са работите на М. Бодкин, Х. Мерей, Фергюсън, които в търсенето на „колективното безсъзнателно“ и архитипове в класически творби на дело продемонстрираха безплодието на психоаналитичните и митологически интерпретации на литературата. Нищо съществено не дават и произволни аналогии като тази на канадския критик Нортроп Фрай в книгата му „Анатомия на критиката“, в която той сравнява четирите годишни сезона с четирите жанра на литературата: комедия, роман, трагедия, сатира.

Точна е преценката на Борев и за същността на буржоазния позитивизъм. Авторът разкрива неговата мнима идеологическа неутралност, зад която се прикрива — под социално стерилната терминология — верността към буржоазната идейност. Не можем да не се съгласим с автора, че „неопозитивистическият“ принцип на неутрализъм на науката по отношение на политиката е начин за успокояване на неспокойната съвест на буржоазния интелегент, комуто се внушава идеята за неговата свобода от буржоазната идеология.“ Тази особеност на неопозитивизма, както прозорливо забелязва изследователят, го прави много приемлив като мирогледна позиция, защото позволява „толерантно“, т. е. еkleктическо съжителство на противоречиви по форма, но едносъщни по съдържание феномени на буржоазното съзнание.

Марксистко-ленинската принципност на автора проличава особено релефно при оцен-

¹ Т. Павлов. За изкуството, С., 1974, с. 102.

ката на литературоведския и естетическия структурализъм. Авторът отхвърля неговите неоснователни мирогледни претенции, но не оспорва възможността да бъдат използвани някои частни негови похвати като спомагателни средства за изследване на художествените явления. В тази насока структуралната схема на унгарския учен Е. Ханкиш, разгледана от Борев, наистина дава правилна позиция за проучване на сложните отношения между читател — произведение — общество — писател.

По-специално внимание според мене заслужават основните принципи на структурализма като метод, формулирани от Леви-Строс: 1) събиране и анализ на изолирани факти и пълното им описание; 2) установяване на взаимовръзките между фактите, тяхното групиране и разкриване на вътрешните им корелативни отношения; 3) построяване на система от наличните факти, което създава единен цялостен обект за изследване.

Авторът заключава, че „структуралният метод е само един от възможните и необходими методи, нуждаещи се от сътрудничеството на други методи“. Това по принцип е правилно. То наистина важи за всеки частен метод. Но тази вярна мисъл в случая ни подвежда към едно повърхностно решение на въпроса. Защото ако се вземем по-внимателно в това, което Леви-Строс предлага за основни принципи на структуралния метод, ще направим любопитно „откритие“: зад новата терминология — познатата логика на всяко научно изследване! Та наистина, кое научно дирене не започва с натрупване на изолирани първоначално научни факти (разбира се, все пак не безразборно) и преминавайки през установяване на взаимоотношенията между тях, не се стигне до „единния цялостен обект на изследване“. Да не забравяме, че Маркс ни даде структуралния метод на „Капитала“. Едва ли схемата на Леви-Строс е пълна — тя предлага само една насока, в която може да се движи всяко изследване и която още от древността е известна като индуктивна. Структурата обаче може да се разкрива и по противоположната, дедуктивната посока, при която „единният цялостен обект“ се предпоставя и постепенно се разчленява на подструктури, звена, елементи. . . Структурализмът се опитва да си присвои логиката на научното дирене, защото в този смисъл структуралният метод наистина има твърде универсална приложимост. Както е известно, именно марксистко-ленинският диалектически метод „снема“ ограниченията на индуктивния и дедуктивния вариант на структуралния метод. А освен това резултатите от всяко структурално изследване в крайна сметка зависят от това, на какъв семантично-мирогледен „език“ се „превеждат“, т. е. в светлината на каква философска система се интерпретират получените знания. Марксистката философия е доказала, че тя е единствената философска система, която е в състояние да даде научно

достоверна интерпретация на резултатите от всяко синхронно и диахронно структурално изследване.

Като част от своя очерк Борев ни предлага аналитична картина на „новата критика“ в американското и френското литературознание. Без да се впускаме в подробности, ще се солидаризираме с изводите на автора за еkleктизма на това течение, което „удавя“ отделни негови конструктивни догадки в погрешната агностична неокантианска ми­рогледна мътилка.

На другия полюс, както правилно забелязва съветският учен, са социологическите теории на буржоазното литературознание и естетика. Научната авторитетност на марксизма, както вярно отбелязва авторът, принуждава буржоазните теоретици все по-активно да се представят за „марксисти“. Този теоретически камуфлаж има за цел да представи за „марксистически“ концепции, които имат толков отношение към Маркс, колкото и митологизираният „марксизъм“ на ревизионисти от типа на Гароди и Фишер. Все пак за лековерната и повърхностно запозната с марксизма западна интелигенция тази мимикрия има известен успех, което се потвърждава и с посочения от автора пример с Люсеин Голдман, считан от много теоретици на запад за марксист. Борев убедително разкрива неовулгарно-социологическия характер на социално-естетическите теории на Голдман, Ж. Линхард, Х. Фюген и др. Както изтъква съветският учен, усилията на Голдман са насочени, от една страна, в традиционната вече за „марксообразните“ теории насока — съединяване на марксизма с фройдизма, а, от друга — към типичното за вулгарния социологизъм извеждане на художествената директно от социалната структура („Към социологията на романа“, 1964). Опитвайки се да докаже в обективистичен аспект директното въздействие на социалната структура върху съдържанието на изкуството, Голдман, както справедливо сочи Борев, плаща данък и на неофройдистките и митологическите концепции за „колективното безсъзнателно“.

Още по-краен е Линхард, чийто „генетически структурализъм“ наистина е псевдоним на вулгарния социологизъм. Докато вулгаризацията на социологично-естетическата мисъл у други автори все още запазва известно теоретическо равнище, у Фюген тя се снижава до пълзящата емпиричност. (Например в „Главните направления на литературната социология и техните методи“, 1970.) Общото у тези автори е, че социологията на литературата според тях трябва да се занимава с дейността на писателите не като отделни индивиди, а като типове, и не трябва да се интересува от литературата „като естетически предмет“. Според Фюген смисловата чистота на литературата е застрашена от аксиологическите съждения. Борев основателно подчертава, че ценността е показател за степента на социалната значимост на произведението. Затова: „Истин-

ската социология на литературата е възможна само при условие, че се отдели проблемът за ценностите.“ Това е безспорно така. Необходимо е само да се внесе още едно разграничение: да се разграничи отношението на литературата към социалните, в това число и социално-естетическите ценности, от една страна, и литературната творба като специфична художествена ценност, чиято стойност зависи не само от позицията на писателя (отношението му към социалните ценности), а и от неговото художествено майсторство (умението му да изгради нова, оригинална художествена ценност).

Анализирайки позициите на франкфуртската школа (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Х. Маркузе и др.), критикуваща буржоазната култура от неохегелиански, вулгарносоциологически позиции, авторът разкрива ограничеността на тази критика, която не напуска рамките на буржоазната идеология. За формирането на социално-философските възгледи на тази школа, както вярно сочи Борев, важна роля изигра книгата на Г. Лукач „История и класово съзнание“ (1924), в която марксистските идеи от пролетарскореволуционни се превръщат в дребнобуржоазни, анархистично-бунтарски. Термините „Критическа теория на обществото“ и „негативна диалектика“, въведени от Лукач, абсолютизират негативизма и обезсилват критицизма с анархично-деструктивни аберации. Авторът разглежда работата на Т. Адорно „Критерии“, чиито концепции изникват на същата почва. Идеята на Адорно за иманентността на критерия за даденото изкуство е обременена с типичния за буржоазно-идеалистическите подходи херметивизъм, непризнаващ връзките между отделните изкуства, които се разглеждат от марксистическата естетика диалектически. Що се касае до методологията на литературната критика на Адорно, тя наистина, както сполучливо преценява изследователят, не е чужда на софистиката. Показателен в това отношение е опитът на Адорно да ни убеди, че колкото критикът е по-субективен, толков той е... по-обективен! Адорно критикува основателно позитивисткия сциентизъм за неговата невярна алтернатива: „човек на факта“ или „вятърничав човек“, но със своите филипики по адрес на идеологическата същност на изкуството на свой ред остава в плен на същия този позитивизъм.

Внимание в своята критика на буржоазното литературознание и естетика Борев отделя и на елитарните и „масовите“ концепции за културата. Това е твърде „нашумяла“ тема напоследък, на която са посветени задълбочени изследвания от марксистически позиции. Затова ще споменем само точното и принципиално според нас обобщение на автора, че „елитарното мислене е абсолютизация на творческото начало на личността, откъснато от общонародния, общочовешкия исторически процес“. Марксистко-ленинската естетика и културология имат единствено научната спо-

собност да „снемат“ в себе си погрешната антиномия — елитарна или масова култура — с ленинската теория за истински демократичната култура, която издига духовното равнище на трудещите се до уменията да разбират и таланта да творят новата социалистическа култура.

Акцентирането върху основните моменти в статиите на някои от участниците в сборника в очерка на Боров (например върху теорията за „негритюда“ или за японския авангардизъм) има за цел да даде по-пълна картина на съвременния интелектуален процес в естетиката и литературознанието в неговите световни идеологически координати.

В идеологическото усвояване на световния художествен и теоретико-естетически процес, както правилно изтъква съветският учен, буржоазията иска да ни наложи неприемливата алтернатива: или философска „конвергенция“ на марксизма със западните буржоазно-идеалистически концепции и теории, или непроницаема преграда между „Изтока“ и „Запада“. Вместо тази лъжлива алтернатива марксистите предлагат единствено приемливото становище за диалога, който дава възможност на марксизма да се обогатява с всичко ценно, което отговаря на неговите принципи и следователно се явява негово развитие и обогатяване, и да отхвърля безкомпромисно всичко противоречащо на тези принципи, което ги ревизира от буржоазни или дребнобуржоазни позиции.

Темата „Методология и политика“ се осветлява и от авторската тройка Овясников, Новикова, Средний в обобщителната им статия „Борба на идеи в съвременната естетика (по материали от международните конгреси по естетика)“ и от А. Зис в статията му „Епигони на буржоазната естетика“.

Авторите на първата статия изтъкват, че Амстердамският конгрес показва засилените стремежи на идеалистическата естетика да сближи изкуството с религията. Тази тенденция се проявява в два „варианта“: единият има за цел да подчини изкуството на религията (Ж. Маритен и други неотомисти), а другият — да превърне самото изкуство в своеобразна религия. Показателен в това отношение е докладът на белгийския естетик Леополд Флам „Изкуството като религия на съвременния човек“. Марксисткото обяснение на тази засилваща се тенденция трябва да се търси, струва ми се, в неудовлетворителността на позитивистките теории, от една страна, и в миогледните претенции на неоинтуитивизма и неоирационализма, от друга.

Интерес заслужава проблемът „нон-финито“, предизвикал на конгреса в Амстердам редица изказвания. Идеята за незавършеността на творбата в тези изказвания се тълкува като естетическа особеност изобщо на съвременното изкуство в сравнение с изкуството на предишните епохи. И тук, при обсъждането на една реална проблема, както справедливо подчертават авторите на статията, се проявява

един от основните методологически недъзи на буржоазната теоретико-литературна и естетическа мисъл, на който вече имахме възможност да обърнем внимание при очерка на Ю. Боров — абсолютизация, преувеличение на реалната значимост и роля на отделните фактори и закономерности в литературно-естетическия процес.

На съдбата на изкуството в съвременния свят и на неговите социални функции бе посветен и VII международен конгрес в Букурещ (1972). Авторите анализират концепциите на редица буржоазни естетици, Ж. Мурелос, Д. Арланди, М. Дюфрен и др., които предричат гибелта на изкуството. Най-категоричен от тях е Дюфрен, който твърди, че изкуството в традиционен смисъл е вече мъртво, но на негово място се ражда ново изкуство, синоним на което за френския естетик е модернизмът, защото той скъсва с практиката на традиционното изкуство да отразява действителността и на свой ред да ѝ въздейства. Явно е, че и зад тезата на буржоазните естетици за мнимата гибел на буржоазното изкуство, под което те разбират изкуството изобщо, целяща да внуши, че истински ново изкуство е модернизмът, не е трудно да се открие защитата на познатата буржоазна концепция за абсолютната автономност и самоцелност на изкуството.

Последната статия от този раздел на сборника „Епигони на буржоазната естетика“ на А. Зис засяга вече многократно разобличаваната в нашата естетико-критическа литература епигонска, идейноизменническа позиция на ревизионистическата естетика в лицето на най-типичните ѝ представители — Роже Гароди и Ернет Фишер. Разгледани са в съпоставителен план редица ревизионистични произведения на Гароди и Фишер, показващи последователния, аналогичен и у двамата процес на идеологическата им деградация. Съществен момент, както прецизно отсъжда Зис и у двамата, играе защитата на митологическите концепции за изкуството. Разбира се, както вярно сочи авторът, в тази насока те далеч не са оригинални. Ревизионистичната същност на тяхната митологическа позиция се заключава в насочеността на митологизма срещу ленинската теория на отражението, насоченост, открито формулирана от Фишер през 1963г., която на свой ред Гароди се опитва да „аргументира“ с теоретико-ревизионистически трикове.

Вторият раздел на книгата обхваща насоките на идеологическата борба около проблемите за традициите и националното своеобразие на литературата. Тук И. Фрадкин в „Съвременната трансформация на „кръвта и земята“ заостря нашето внимание върху фактите, говорещи по красноречив начин за активността на неофашизма и за опитите да се оправдае неговото политическо и естетическо присъствие в съвременния свят. За тази цел не се подценяват и отдавна изхвърлени на историческото бунце понятия като фашистката концепция за „кръвта и земята“. Авторът хвърля ретроспективен поглед върху заражда-

нето на идеологията на немския фашизъм, като осветлява ролята, която се отделя в тази идеология на изкуството и естетическите теоретизации. Спекулативната тема за „кръвта и земята“, формулирана от „имперския селски вожд“ Валтер Даре, макар и в по-завоалиран вид отново е включена в идеологическия арсенал на съвременния фашизъм. Фанатичната и противочовешка концепция за чистотата на „арийската раса“, за германския селянин като най-добър представител на тази „чиста“ раса отново се лансира, „костюмирана“ според изискванията на новата сциентистка мода. Тя има свои мастити представители в лицето на дегизирани фашистки литературоведи като Герхард Фрике и Херман Понгс, „законспирирани“ блюстителите на Третия райх в съвременни условия. Въпреки своите старания те не могат да скрият своите пристрастия, възхваляват си към „войнишката“, „героическата“, „варварската“ простота. За Понгс възплъщение на идеалите и добродетелите са хора, които „не размишляват, а действуват“. Авторът на статията убедително разголява истинския лик на скрития зад академичната мимикрия на професори от рода на Г. Фрике и Х. Понгс литературоведски неофашизъм.

Интересната статия на К. Белова „Въпроси на националното развитие на турската социология, литература и критика“ анализира идеологическата борба в Турция и нейното отражение в литературата и критиката. Като изяснява различните съдържания на естетическия идеал през различните епохи в турската литература, Белова убедително разкрива трудния път на реалистично-демократичното направление в нея. В тази насока авторката правилно сочи прогресивната роля на теорията за „малкия човек“ и нейната художествена реализация. За разлика от западната литература в турската литература „малкият човек“ е фактически реалният труженик, борец за социална справедливост и човечност, за общество без експлоатация. Тези демократични тенденции, както прозорливо сочеше и известният турски писател-комунист Н. Хикмет, все по-упорито се приближават към идеалите на комунизма.

„Бумът“ на латиноамериканската литература, започнал от началото на 60-те години, е обект на твърде пълно осветление в „Теоретическите търсения и проблемът за своеобразието на литературата в Латинска Америка“ на И. Тертерян. Този проблем изправя автора пред въпроса за мита и митопоестиката в латиноамериканската литература. Струва ми се, че сме в правото си да искаме от автора по-точно изразено отношение към различните митологически концепции, които са описани в статията. Заслужава според нас внимание концепцията на чилийския критик Хуан Ловелук, който разглежда обновлението на латиноамериканския роман в две зони: тематическа и структурна. В тематическата зона възприятието на латиноамериканската действителност в съвременния роман се дава през погледа на „интелектуалния герой“, който не

само преживява драматически тази действителност, но я и интерпретира в определен смисъл. Този нов за латиноамериканската литература тип герой изисква нова организация на повествованието. Затова в структурната зона на съвременния латиноамерикански роман не е присъщ линейният, последователен разказ за събитията. Усложняването на структурата съответствува по този начин на интелектуализацията на персонажа на новия латиноамерикански роман. И авторът на статията на базата на такива явления в световната литература като „Сто години самота“ на Г. Маркес, „Пастири на нощта“ и „Лавка на чудесата“ на Ж. Амаду вижда вярно в новата форма на латиноамериканския роман: „уникална сплав от фантастика, реалност, бит и легенди, от фолклорно и индивидуално. . .“

Струва ми се, че авторът би могъл да бъде по-критичен към някои концепции на митологистите, в това число и на творци от рода на Фуентес и Кортасар. Така например цитираното изказване на Фуентес пред миланското радио, в което той нарича изискванията към романа за характерност, психологическа точност и достоверност на поведението „буржоазни фетиши“ и вижда истинската мисия на романа в „търсенето на езика и критика на езика“. Трябва да се отнасяме твърде критично към подобни изявления. Не може определени жанрово-структурни закономерности с лека ръка да бъдат обявявани за „буржоазни фетиши“. Подобни изявления имат родство с неовулгарния социологизъм. Наистина в най-добрите си постижения съвременният латиноамерикански роман демонстрира една нова поетика, в която действуват различни от законите на класическата поетика закономерности, но това не обезсилва поетиката на класическия европейски и американски роман.

Не е трудно „революцията в езика“ да се изроди в обикновен формалистически модернизъм. Затова в спора, разгорял се около темата „Литературата в революцията и революцията в литературата“, мисля, че подкрепя заслужава становището на латиноамериканския критик Ное Хитрик, че трябва да се „работи над словото, но да не се губи предвид неговият обществен смисъл“.

А. Мосейко в „Негритюд“ и съвременната философско-естетическа и теоретико-литературна борба в страните на Тропическа Африка обсъжда противоречивите възгледи, вплетени в теорията на „негритюда“. Авторът основателно сочи интереса към своеобразния естетически опит на африканските народи като още един пробив в европоцентристките монополизации на естетиката. Същевременно той правилно твърди, че „негритюдът“, доколкото е съвкупност от ценностите на черната цивилизация и защитава значимостта на човека от негроидната раса, е прогресивна концепция, но става реакционна, щом се превърне в теория, която на расизма на белите колонизатори започне да противопоставя „антирасисткия расизъм“, т. е. расизма на чернокожите.

Създателите на теорията за негритюда (в края на 20-те години в Париж) — сенегалецът Леополд Сенгор, мартиниканците Еме Сезар и Рене Менил, гвианецът Леон Дамас и др. — наред с вярното посочване на някои специфични особености на негроафриканеца — близост до природата, по-силна емоционалност и др., под влияние на сюрреализма, фройдизма, интуитивизма на Анри Бергсон, идеите на екзистенциализма и феноменологизма придават на своите теоретизации изолационистка, реакционно-расистка насоченост.

А истинският път и единственият шанс за спасението на африканското изкуство, както прозорливо изтъква и хаитянският комунист Жак Стефа Алексис, е „разобличаването на расизма, колониализма и империализма“.

Критиката на съвременния авангардизъм, на неговите литературни и естетически теории е една от важните задачи на марксисткото литературознание и естетика. В сборника на тези теории е посветен третият раздел.

В оригинално написаната и с остър полемичен тон статия на Ю. Давидов „Неоавангардизмът и проблемът за отговорността на изкуството“ се прави исторически разрез на nihilистическата критика на изкуството от неоавангардистки позиции, намират се курioзни съвпадения в позициите на днешните левоекстремистки критици с възгледи, възхождащи към софистите и циниците в древността. Съвсем основателно авторът заключава, че „вината“ на изкуството и културата в съвременната западна цивилизация не е смердяковска, а карамазовска. И затова, иска ни се да добавим, марксистическата критика трябва да бъде насочена и срещу „антикултурата“ и „антиизкуството“, и срещу глобализираната nihilистическа критика на цялото изкуство и цялата култура от левоекстремистки позиции.

В „Шестдесетте години и литературните теории на японския авангардизъм“ В. Лугунова разкрива епигонския характер на закъснелия литературен и литературоведски авангардизъм в Япония. Отделните непредубедени, верни наблюдения на литературоведи като Мацумато Тосио, Сасаки Киити и Окуно Такео за новия етап на очуждение, в който навлиза буржоазното общество, и във връзка с това — за новите задачи, които стоят пред литературата, веднага, както вярно изтъква и авторката на статията, се обезсилват и добиват реакционен и антикомунистически характер (особено у Окуно) поради епигонско-подражателското поведение на японския авангардизъм. Влиянието и еkleктичните заемки от западноевропейския ирационализъм, екзистенциализъм и фройдизъм съдействуват за формиране на редица реакционни схващания у японския авангардизъм, като тезата за деидеологизацията, пряко насочена у Окуно срещу марксизма, който според него е много разпространен в Япония. Провъзгласявайки със закъснение тезата за „чистата литература“, Окуно има пред вид пълната ѝ субективизация и херметизация. Към това трябва да до-

бавим „принципа на удоволствието“, изтъкуван в духа на западните „сексуално-революционни“ концепции. По този начин борбата срещу традиционния реализъм от страна на японския авангардизъм, както ни внушава и авторката на статията, е на практика борба срещу реалистичното отражение на съвременността в литературата, а отхвърлянето на действия и целеустремен герой като уж нехарактерен е в същност ликвидиране на позитивната обществена роля на литературата. Всичко това, справедливо обобщава авторката, в крайна сметка поставя авангардизма в услуга на японския капитализъм и реакцията.

Тясно свързан със социалните и идеологическите проблеми на съвременността е и авангардизмът в Индия. В статията си „Левите литературни манифести и авангардистката естетика в съвременна Индия“ А. Сенкевич прави убедителен паралел между битническата поезия, поезията на „сърдитите млади“ на Запад и поезията на такива индийски групи като „гладните“, „голите“ и „новата поезия“. Сенкевич основателно обръща внимание, че западното влияние върху тези групи се пречупва и значително изменя през специфичната за индийската действителност проблематика. Така например, както прецизно уточнява авторът, бунтът на битниците беше бунт против нравственото разпадане на личността в западното комерсиализирано общество, докато бунтът на „гладните“ в Индия е насочен против подчинението на личността на индуизма и неговата социална организация. Както правилно сочи изследователят, убеждаването в практическата безполезност на гандизма постепенно насочва в социално русло индийските „бунтари“. Едва обаче създателите на „новата поезия“, като Рагхувир Сахай, Калайш Ваджпейи, Шриканта Варма, правят опити да извършат трудния за тях преход от nihilизма, мъчителната безпомощност и обръканост към хуманизма и чувството за отговорност пред родината. По този начин действителността застава практиката на литературния авангардизъм да измени на своята теория, изпитала вредното влияние на западноевропейския екзистенциализъм, фройдизъм и ревизионизъм.

Излишно е да правим някаква равносметка. Изводът, който, струва ми се, сам се налага, е, че пред нас е сборник с голяма идейно-теоретическа обхватност и критико-аналитична задълбоченост. В него идеологическата борба, или диалогът с буржоазното литературознание и естетика, се води от изпитаните и мащабни позиции на марксистко-ленинската наука за литературата и изкуството. Позитивните решения от истински научни, диалектико-материалистически позиции идат още един път да потвърдят становището, че и най-сложните задачи на литературознанието и естетиката могат да получат правилен, научно убедителен отговор само от гледището на марксизма-ленинизма.

Георги Гетов

НАУЧНА СЕСИЯ ЗА ИВАН ВАЗОВ В БРАТИСЛАВА

На 18 юни 1975 г. Институтът за литература при Словашката академия на науките и Българският културен център в Братислава организираха научна сесия, посветена на 125-годишнината от рождението на народния поет на България Иван Вазов. Сесията бе открита от директора на Българския културен център Б. Петров. За мястото и значението на Иван Вазов в българското литературно развитие говори ст. н. с. в Института за литература при БАН М. Цанева. Вторият основен доклад на сесията — „Иван Вазов и словаците“ — бе изнесен от д-р К. Розенбаум, директор на Института за литература при Словашката ака-

демия на науките. Научни съобщения и изказвания по проблеми, свързани главно с преждането и възприемането на Вазовото творчество в Словакия и с връзките на Иван Вазов с други славянски народи и култури, направиха д-р Ян Кошка, д-р М. Молнар, д-р Б. Трухларж, доц. Бланар, д-р М. Одрани, Марта Бланарова. Особено внимание бе отделено на дейността и заслугите на първия и най-ревностен словашки преводач на Вазов — Самуел Захей, който полага основите на един траен интерес към българската литература в Словакия.

М. Ц.

НАУЧЕН СИМПОЗИУМ ЗА ИВАН ВАЗОВ В БЕРЛИН

Интересът на културната общественост в ГДР към литературното дело на Иван Вазов бе изявен и на симпозиума, посветен на 125-годишнината от неговото рождение в столицата на ГДР. Той бе организиран от Българския културен център в Берлин с участието на Българо-германската комисия по българистика на 2. X. 1975 г. Симпозиумът бе открит с кратко слово от А. Вълнарова — директор на Българския културен център. Пръв говори проф. Х. Валтер от Лайпцигския университет. Той отбеляза голямото значение на Вазов за българската литература. Проф. Е. Георгиев, член-кор. на БАН и председател на българо-германската комисия за българистика, изнесе доклад на тема: „Иван Вазов — велик народен поет“. Докладът на Д. Ендлер от Лайпциг-

ския университет бе посветен на съвременната българска литература и на ролята, която играе в развитието и Вазовото творчество. В. Вълчев, ст. н. с. в Института за литература при БАН и зав. музея „Иван Вазов“ в София, разгледа участието на Иван Вазов в развитието на европейския литературен процес. Докладът на Е. Стайчева, гл. ас. при Катедрата по немска филология в СУ „Климент Охридски“, бе посветен на връзката между Вазовата поема „В царството на самодивите“ и поемата на Хайне „Германия“. Накрая д-р К. Гутшмид от Хумболтовия университет в Берлин прочете част от обширно изследване на диалектните думи в романа „Под игото“.

В. В.

SOMMAIRE

20 ans du Plénum d'Avril

Zdravko Petrov — Le chemin d'Avril	3
Tontcho Jetchev — Le roman historique après le Plénum d'Avril	12

100 ans de l'Épopée d'Avril

Guéorgui Dimov — L'Épopée d'Avril et le processus littéraire national	28
Emile Guéorguiev — L'Insurrection d'Avril et les littératures slaves	52
Dotcho Lekov — Les traditions de Karavélov et de Botev et de journalisme révolutionnaire bulgare à l'époque de l'Insurrection d'Avril	71
Lioubomir Guéorguiev — Une première tentative de roman au sujet de l'Insurrection d'Avril („Un règne de dix jours“ par A. P. Chopov)	89
Wanda Smochowska-Petrova — Un roman polonais sur l'Insurrection d'Avril („A l'aube“ par T. T. Jez)	97
Kiril Topalov — La microstructure artistique de la poésie de la Renaissance bulgare	110
Bistra Gantcheva — De la langue de Constantin Constantinov	122

Communications scientifiques, mémoires

Guéorgui Valtchev — L'écho de l'épopée bulgare de 1876 en Slovaquie	138
Nicolaï Dontchev — Yves Gandon	140

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de Pologne, des Etats-Unis	141
---	-----

Revue

Vania Boïadjieva — „Portraits littéraires“ par Pantéléï Zarev	149
Panko Antchev — „Littérature du monde qui change“, recueil	154
Guéorgui Ghetov — „Théories, écoles, conceptions“, recueil	156

Chronique

M. Tz. — Session scientifique de Ivan Vazov à Bratislava	163
V. V. — Symposium scientifique de Ivan Vazov à Berlin	163

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Техн. редактор К. Иванова

Коректор Ел. Котева

Дадена за набор на 16. II. 1976 г.	Подписана за печат на 1. IV. 1976 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 10,25	Издателски коли 13,28	Тираж 2150
		Изд. индекс 6097

Печатница при Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. Акад. Г. Бончев
Поръчка № 146

20607

Цена 1 лв.