

Институт за
литература

3

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

СЪДЪРЖАНИЕ

100 години от гибелта на Христо Ботев

Цветана Антова, Елена Нончева — Неизвестни писма на Христо Ботев и Любен Каравелов	3
Петър Динев — Христо Ботев в развитието на българската литература	6
Български писатели за Ботев: Христо Радевски, Дора Габе, Младен Исаев, Николай Хайтов, Владимир Голев	23
Илия Тодоров — В творческата лаборатория на Хр. Ботев	30
Цвета Унджиева — За един мотив и един образ във възрожденската поезия	48
Стефана Таринска — Ботев и първият социалистически кръжок в Букурещ	60
Анчо Калоянов — Една новозаписана народна песен за Христо Ботев	67
Николай Дончев — Ботев във Франция и в Италия	70

*

Георги Цанев — Историческото повествование през Възраждането	74
Стефан Коларов — Между лъжовния свят и приказното	93
Константин Еленков — Самонаблюдение и творчество	112
Манфред Науман (ГДР) — Исторически аспекти на промяната на функцията на литературата в нашето време	131

Научни съобщения: Отзвукът от Априлското въстание по света

Христо Дудевски — Отгласи за Априлското въстание в Русия	139
Марин Жечев — „Вълненията в България“ (Гръцкият печат за Априлското въстание)	145
Думитру Завера (Букурещ) — Априлското въстание, отразено в румънския печат и в румънската литература	155

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Англия, Франция, ГФР	161
--	-----

Преглед

Кирил Топалов — „Христо Ботев. Живот и дело“ от Цвета Унджиева, Иван Унджиев	171
Христина Балабанова — „Литературознание с повече измерения“ от Емил Георгиев	174
Георги Цанков — „Личность Достоевского“ от Борис Бурсов	177

СОДЕРЖАНИЕ

100 лет со дня гибели Христо Ботева

Цветана Антова, Елена Нончева — Неизвестные письма Христо Ботева и Любена Каравелова	3
Петр Динев — Христо Ботев в развитии болгарской литературы	6
Болгарские писатели о Ботеве: выступления Христо Радевского, Доры Габе, Младена Исаева, Николая Хайтова, Владимира Голева	23
Илия Тодоров — В творческой лаборатории Христо Ботева	30
Цвета Унджиева — Об одном мотиве и об одном образе в поэзии Возрождения	48
Стефана Таринска — Ботев и первый социалистический кружок в Бухаресте	60
Анчо Калоянов — Запись новой народной песни о Христо Ботеве	67
Николай Дончев — Ботев во Франции и Италии	70

*

Георги Цанев — Историческое повествование в эпоху Возрождения	74
Стефан Коларов — Между обманчивым миром и сказочным	93
Константин Еленков — Самонаблюдение и творчество	112
Манфред Науман (ГДР) — Исторические аспекты перемены функции литературы в наше время	131

Научные сообщения: Отклики на Апрельское восстание за рубежом

Христо Дудевски — Отклики на Апрельское восстание в России	139
Марин Жечев — „Волнения в Болгарии“ (Из греческой печати об Апрельском восстании)	145
Думитру Завера (Бухарест) — Отражение Апрельского восстания в румынской печати и в румынской литературе	155

Из зарубежной печати

Литературные журналы Англии, Франции, ФРГ	161
---	-----

Обзор

Кирил Топалов — „Христо Ботев. Живот и дело“ Цветы Унджиевой, Ивана Унджиева	171
Христина Балабанова — „Литературознание с повече измерения“ Емиля Георгиева	174
Георги Цанков — „Личность Достоевского“ Бориса Бурсова	177

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА НА ХРИСТО БОТЕВ И ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

В годината на чествването 100-годишнината от Априлското въстание и героичната гибел на великия български революционер и поет Христо Ботев българската общественост и наука се обогатиха с две уникални писма — пощенски картички: едната на Христо Ботев, другата на Любен Каравелов.

Двете писма попаднаха в Научния архив на БАН заедно с личния архивен фонд на художника проф. Захари Недевски, който дълги години най-грижливо е съхранявал тези реликви. Между документалните материали на архивния фонд се намериха обяснителни бележки за това, как са попаднали тези писма у него.

По време на Първата световна война в началото на 1917 г. Захари Недевски като офицер от 70-и пехотен полк заболява и е оставен на лечение в гр. Браила. Домакинята на къщата, където бил отседнал, се оказала българка, преселница от Кюстенджа, братовчедка на Сава, Иван и Александър Огнянови. Съпругът ѝ бил във връзка с българските революционни емигранти преди Освобождението и познавал лично Ботев, Каравелов и други ръководители на нашата емиграция в Румъния. Когато си тръгнал, домакинята му предложила една връзка с разни стари документи и писма. Захари Недевски ги прегледал и отбрал само тези двете, макар че „може да имаше и други ценности“, пише той, поради това, че „познах почерците на тези двама великани“. Оттогава до ден днешен писмата са пазени в неговата лична архива, без някой да е имал достъп до тях.

След постъпването на писмата в Научния архив на БАН беше извършена експертиза за потвърждаване на тяхната оригиналност. Като сравнителен материал бяха използвани писма и документи на Хр. Ботев и Л. Каравелов, намиращи се в „Българския исторически архив“ при Народната библиотека „Кирил и Методий“ и в Научния архив на БАН. Експертизата потвърди оригиналността на писмата.

Писмата се публикуват на сегашен правопис, като се запазват стиловите и езиковите особености.

Двете пощенски картички са писани почти едновременно, с разлика от 12 дни, през пролетта на 1875 г. Това е времето, когато в редовете на българското националноосвободително движение настъпват важни събития. В края на 1874 г. настъпва разрыв в отношенията между Хр. Ботев и Л. Каравелов и Хр. Ботев започва издаването на в. „Знаме“ — орган на революционното течение в българското националноосвободително движение. Л. Каравелов, отстъпвайки от своите революционни позиции, спира издаването на в. „Независимост“ и започва издаването на сп. „Знание“, като създава „Дружество за разпространение на полезни знания“.

Двете картички са адресирани на румънски език до Скарлат Стратович¹ за Павел Икономов.² Изпращат се от Букурещ за Браила и съдържанието им е написано изцяло на български език. Написването в текста хвърля допълнителна светлина върху причините за разрива, настъпил между Ботев и Каравелов. Христо Ботев започва издаването на в. „Знаме“ след спирането на в. „Независимост“, редактиран от Л. Каравелов, преди всичко за да не остане нашата емиграция без революционен вестник, без революционно духовно ръководство. В писмото си до Павел Икономов Ботев пише, че причините, които са го накарали да се отдели от Каравелов, са „ония същи българе“, които са го принудили да започне издаването на „Знаме“. Ботев се нуждае от средства за издаването на вестника и вярва, че „отсрещните“ ще му помогнат материално, особено що се отнася до закупуване на печатница. Л. Каравелов също се нуждае от средства по издаването на сп. „Знание“ и затова иска от Павел Икономов да „испроводите малко парички (мене и Цанкову), защото работата ни е спукана“. Думите на Каравелов в писмото „за „Знаме“ не отговарям“ потвърждават скъсването на Каравелов с Ботев и революционното течение в българското националноосвободително движение, чийто орган се явява в. „Знаме“.

Малко са достигналите до нас техни документални материали, затова всеки ред, изписан от ръката на тези колоси на българската поетична и революционна мисъл, е особено ценен и намерените писма ще предизвикат голям интерес всред нашата общественост.

Цветана Антова и Елена Нончева

Букурещ — 12. IV. 1875 г.

Г-н Павле!

Причините, които ма накараха да са отдела от Каравелова, съ ония същи българе, които ма принудиха есенес да почна изданието на „Знаме“. В нашата емиграция ще да произлязат големи променения. А на тяхното течение аз не можах да устоя. Отсрещните ще да ми помогнат да са сдобия с печатница и ще да бъда в секо едно отношение техен. Това ви пиша, г-не мой, за да ви наума, че и вие сте длъжни да ми помогнете барем с оная част доверие, която са изисква за поддържанието на „Знаме“. Ако са боите да ми испроводите някоя пара от спомоществуванията, то кажете г-ну Скарлату да ми испроводи барем стойността на календарите (ако са се продале), за да се поддържа в началото. От нийде не съм приел счупена пара.

Поздравлявам ви братски.

Хр. Ботйов

Букурещ — 31 март 1875 г.

Павле,

Обади са. Не мълчи като пукал. Гледайте да ни испроводите по малко парички (мене и Цанкову), защото работата ни е спукана. Великден иде. Пишеш ли нещо? Испроводи и написаното за дружеството. Чакам отговорът ти. За „Знаме“ не отговарям. Пиченезите (с девизата „земам, а не давам“), . . . пари.

Твой Л. Каравелов

(PS) Поздрави Скарлата и сестра си.

¹ Скарлат Стратович — роден в гр. Браила, участник в трупата на Добри Войников, училищен настоятел, настоятел и разпространител на българската книжнина, спомагателен член на БКД от Браила.

² Павел Икономов — българин от Свищов, живеещ в Браила, член на Кладовския комитет, личен приятел на Каравелов.

ХРИСТО БОТЕВ В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Петър Динев

I

Христо Ботев се появява в българската литература през 1867 г. със стихотворението „Майце си“, обнародвано във в. „Гайда“ на П. Р. Славейков. Последните му публикации са от месец май 1876 г. — статиите в първия брой на в. „Нова България“. Следователно неговата литературна дейност продължава десет години. Веднага трябва да се отбележи, че тя не е еднакво интензивна през тези години. При все че сътрудничи в „Дунавска зора“ на Д. Войников и във вестниците на Л. Каравелов, Ботев активизира своята творческа работа главно когато издава собствени вестници: „Дума на българските емигранти“ през 1871 г., „Будилник“ през 1873 г., „Знаме“ през 1874—1875 г., „Нова България“ през 1876 г. Към това трябва да се прибавят преводите и календарите, които подготвя. Единствената книга с негови художествени творби излиза в 1875 г. — „Песни и стихотворения“ (заедно със Ст. Стамболов). Но той е искал да издаде книга със собствени произведения много по-рано, както се вижда от обявлението, поместено в „Дунавска зора“ през април 1868 г.: „Имам чест да известя на съотечествениците си, какво тия дни ще се печати малкий ми труд „Първи поетически опити“ — проза и стихотворения.“ Това съобщение се потвърждава и в писмото до Н. Геров от 24 ноември 1868 г. от Букурещ: „Всичко, що имам сега, е малкият ми труд „Първи поетически опити“, за които бях публикувал в „Дун. зора“, че ще ги напечатам, и които могат да съставят книжка от 15—20 печатни листа, и превод — „Органическо възпитание на човека“ от д-р Шнеля; тях исках аз да продам някому, но тука няма кому.“ Трябва да се съжалева, че книжката не е излязла и че ръкописът ѝ не е стигнал до нас.

Както се вижда, присъствието на Христо Ботев в българската литература е кратко. Но броят на годините не е белег от съществено значение, защото смъртта на поета не туря край на това присъствие, а по-скоро се превръща в начало на един триумф, който продължава цял век и ще премине в следващите векове — докато съществува български език. Малцина са щастливците, на които съдбата е отсъдила такъв славен живот след смъртта. Тъкмо затова, когато говорим за мястото на Ботев в българската литература, темата не засяга само десетте години творческа дейност на великия поет, съвпаднала с един от най-напрегнатите периоди в нашата нова политическа и културна история, но и огромното влияние на делото му в по-нататъшното ни литературно развитие.

Някога в предговора към своята „Антология на българската поезия“ (1925) Гео Милев писа: „П. Р. Славейков е син на своето време и херолд на средата, от която произхожда — дребното демократично еснафство. Пак свързан с времето,

но във всеки случай като едно изключение се явява Христо Ботев (1847—1876). Ботев не е само представител на узрелия за обществена борба българин, какъвто е П. Р. Славейков, но нещо много повече: първото спонтанно избухване, пролетният вихър на прочистения от горнилото на робството български дух“. . . „Като върховна еманация на българския народ като раса — на неговия гений, Ботев излиза вън от рамките на народа като бит и живот, вън от условията на момента и средата. Генийт е абсолютен, идеален в своята същина. Оттук и интернационализмът на Ботев и неговото стихийно революционерство, което руши всички прегради и догми пред себе си.“

Не е необходимо да се опровергават отделните мисли на Гео Милев. При едни от тях се касае за очевидна невярност (например — „стихийното революционерство“ на Ботев), а при други — за неприемлива терминология, с която се подчертава изключителността на Ботев като литературно явление и като израз на поетическия гений на нашия народ. Не може да се приеме в буквалния смисъл твърдението, че Ботев излиза извън времето и средата, „вън от рамките на народа като бит и живот“. И тук се срещаме в същност с хипербола. Ослепен от величието на безсмъртния поет, Гео Милев е склонен по-скоро да го откъсне от историческото развитие на българската национална култура и поезия, отколкото да го обясни като негов удивителен завършек в една необикновено напрегната и драматична епоха. Ботев действително носи в своята жизнена и литературна съдба белезите на изключителното, но изключителното е във висотата на художествените постижения, а не в характера на самото творчество; изключителното е в динамичната сила на творческите пориви, а не в особеностите на художествените търсения и в генезиса на образната система. С поезията си, с публицистиката си, с фейлетоните си Ботев е изцяло и дълбоко вкоренен в българската действителност и в българската литературна традиция.

За да се убедим в това, са достатъчни само две сравнения: с Раковски и народната песен. Раковски е най-големият кумир на епохата, най-привлекателният образ на български патриот в годините, когато се формира като личност младият Ботев. Не можем да установим точно какви моменти от биографията на Раковски са стигнали до будния син на калоферския учител Ботьо Петков, но широката популярност на няколко факта е безспорна: разпространението на „Предвестник Горскаго пътника“, „Горски пътник“ и вестник „Дунавски лебед“ вътре в страната, участието на Раковски в черковната борба и живота му отношение към такива нейни етапи като унията на Драган Цанков, политическата активност на Раковски през Кримската война, създаването на Българската легия в Белград, плановете за въстание и освобождение на България. Самият Ботев баща е един от най-горещите противници на униатското движение и пише статии срещу него в цариградския печат. Следователно в Ботевия дом не е могло да не се говори за патриота и бунтовника Раковски, който от емиграция пламенно защитава духовното и националното единство на българския народ. Ботев отлично е познавал делото на Раковски. Революционната дейност на великия котленец е една от изходните позиции на националноосвободителното движение и революционно-демократическата идеология през 70-те години.

Ботев неведнъж е изразявал възторженото си отношение към Раковски. В няколко статии във в. „Знаме“ през 1875 г. той разкрива заслугите на Раковски като носител на идеята за извоюване на свободата чрез четническото движение. Макар това да е вече изживян етап в националноосвободителната борба, защото историческото развитие е показало, че трябва да се създаде вътрешна революционна организация (по израза на Ботев: „Трябва отсреща да се работи, а не тука“, т.е. не на емиграция), Ботев категорично подчертава революционния принос на Раковски: „Семето, което посея тоя незабвен за нас мъж, даде доста добри плодове, но ние, или неговите наследници, не можахме да се възползуваме во-

време от тях“ („Знаме“, г. I, 1875, бр. 20). Да си спомним и Ботевото възклицание в писмото до Ив. Драсов от 26.VI.1875 г.; „Но аз не се отчайвам: скоро ще да запея по-весело! Дей гиди хайдутлук, че пак хайдутлук! Де го Раковски, за да станем другари и да преобърнеме всичкото хорско злато на олово и на желязо.“ Тези думи са казани в един тежък момент от живота на Ботев — семейни нещастия, безпаричие, борба за купуване на печатница, чрез която да се осигури издаването на в. „Знаме“, остра разпра с Каравелов и т.н. Тъкмо в такъв момент поетът се връща към спомена за Раковски и този спомен го изпълва с оптимизъм.

Особено интересна е връзката, която може да се открие между поезията на Ботев и творчеството на Раковски. Колкото и странно да звучи, Раковски е първият учител на Ботев в областта на поезията. Това става чрез стихотворенията, поместени в „Предвестник Горскаго пътника“ (1856) и „Горски пътник“ (1857). Тези две книги на Раковски, особено „Горски пътник“, се посрещат с огромен интерес от нашата интелигенция в емиграция и вътре в страната. Имаме много свидетелства в това отношение. Архимандрит Партений пише до Раковски на 16.V.1859 г. от Цариград: „Много пъти прочитях творението, което ще ви обезсмърти името, с голямо удоволствие; оно вообщо изрядно е; известно е, че всяко начало не може да биде и съвършено. Но како перв опит — можеме да речеме — и превозходно е.“ От Москва Вас. Попович изпраща стихотворение, посветено на Раковски. Вазов съобщава на проф. Ив. Д. Шишманов, че като ученик в Пловдив през 1866 г. четял „Горски пътник“ „въпреки невъзможния ѝ език — с възторг и умиление“. Известно е въздействието, което поемата оказва върху В. Друмев, Д. Войников, Л. Каравелов и др.

Няма никакво съмнение, че Ботев е познавал „Предвестник Горскаго пътника“ и „Горски пътник“. Това се вижда най-добре от съпоставката, която може да се направи между „Отлъчие от България одного разпаленаго родолюбца българина в лет. 1853“ на Раковски и „На прощаване“ на Ботев, а също и от редица отделни места в „Горски пътник“, които ни отвеждат към поезията на Ботев. Тук няма да разглеждаме прякото влияние на Раковски, особено върху концепцията, композицията и образите в „На прощаване“. По-важно е да установим дълбоката вътрешна близост, която съществува между двамата поети. На пръв поглед тази близост е парадоксална, защото се касае за творци от различна художествена величина и за произведения с несъвместима естетическа стойност. Пропастта, която съществува между тях, е съвсем очевидна: единият е слаб поет, претрупан, описателен, с изкуствен архаизиран език, с необработен и примитивен стих, създал произведения, които днес имат само историческо значение, а другият е могъщ поетически талант, чиито творби продължават да вълнуват въображението на милиони читатели. Но това е така, когато погледнем на поезията на Раковски като художествена реализация. Съвсем друго впечатление се получава, когато се опитаме да я разкрием като естетическа концепция, която остава нереализирана, като замисъл, за осъществяването на който липсва достатъчна художническа мощ. Някои ще се противопоставят на това разединение между замисъл и изпълнение като разностойности категории. Но мисля, че в случая то ни е необходимо, за да разберем взаимоотношенията между Раковски и Ботев като творци. По мое мнение Раковски е поетически мислещ ум, способен на поетическо виждане, надарен с художническо въображение. Друг е въпросът, че неговите поетически концепции остават само неосъществен блян, само един ранен стадий в развитието на новата българска поезия. Раковски създава една „поетическа програма“, една своеобразна поетическа перспектива. Ако погледнем така на неговото стихотворчество, ще се убедим, че то представя твърде богата и многообхватна основа, върху която ще се изгради по-нататък цялата наша революционна поезия през Възраждането. Раковски стига до тази „програма“ не случайно — към вътрешния потенциал за поетическо мислене се прибавя пое-

тическа култура, придобита в гръцките училища, във Франция, в Сърбия и другаде, също тъй основана и на дълбоко познаване на българското народно творчество (не само чрез непосредното общуване с него, но и чрез научни занимания).

Могат да се набележат основните елементи в поетическата концепция на Раковски: страстно вникване в трагичната съдба на българския народ, изображение на най-потресните страни на робството, изразяване на революционния патос на епохата чрез открития протест и смелото възмущение, прекият призив за борба, вътрешна целеустременост. Но и това са твърде общи белези, ако не се вникне в детайлите на изображението, в човешките образи, в използваните символи, в патриотичните и революционните идеи, в потърсената връзка с народната песен, в обединяването на революционния и сатирично-изобличителния тон, в езика. На езика на Раковски не трябва да се гледа само откъм отрицателната му страна. Ако обърнем внимание на поетическата лексика, ще открием, че тя отговаря на измененията, които са настъпили в общественото съзнание — в нея са влезли политически и революционни думи. Раковски започва един път, по който вървят по-нататък Каравелов, Ботев и Вазов.

Не е възможно това да се покаже с отделни конкретни примери, защото се касае за общата идейно-художествена атмосфера на поезията на Раковски. От съпоставките се вижда, че Ботев е познавал тази поезия. Ето само един пример:

Оставае сбогом, бедно отъчество!
Прощавае ми, майко, аз отивам
далеч от тебе, мила моя, в странство,
в голямо поприще ужален вхождам!

Дотегнало ми е веки все робство турско!
Не мога веки да гледам насилие,
убийства, неправди от плем' агарянско,
отчайност, бедност и безчъстие!

— — — —
Аз зная, майко, оставаш неутешна,
нъ богу ся моли победа да нам даде
против тиранов борба щастлива, славна!
Спроти зла дела скоро да им отдаде!

Ужасний час веки са той приближи
да мене далеч от тебе разстае!
З' отъчество славна смърт мне надлежи,
пламти възторгно кръв моя, играе!

Когда ти чуеш да съм погинал,
да не плачиш, майко, ни да радаеш
за славно дело, что съм юнашки съвършил,
нъ гроба ми прилежно да издириш,

от мряморен камен знак да ми въздвигнеш,
слова златна надпис за вечна памян
над него с следния речи да надпишеш:
„За вяр' и за свобода погина славен!“

Този пример показва добре какъв скок прави Ботев от полученото внушение към големия свят на поезията. Тук общата основа с Раковски е повече от очевидна, обаче близостта между двамата поети съвсем не се изчерпва с този случай. Тя се открива преди всичко в идейно-образната атмосфера на „Горски пътник“,

в картината на народните страдания и в патоса на освободителната борба. От една страна, Раковски говори за „звери азийски, люти кръвници“, които „колят, съблечат, грабат, бият“; за народните чеда — изгнаници, които „скитат са в странство без отъчъство“; за народа, „достигнал в скотско търпение“, „кървави сълзи пролива“ и т.н., а, от друга — зове към храброст и борба и възпява старите юнаци—хайдутите, за които най-сладката реч е била свободата:

Песни преславн' им люди пеят,
чудно юнашество, тяхно мъжество
стари за спомян нами сказват. . .

Поетът заявява категорично:

Народ, кой своя правда желае,
мила свобода и прелюбезна,
трябва с оръжие да я добие,
с жертва голяма и скъпоценна!

Раковски многократно прославя смъртта в името на свободата и отечеството:

По-добре смърт с юнашка борба,
нежели живот се безчъстен!
По-добре свобода минут' една,
нежели цял век жизни рабствен!

Ето идейно-поетическия свят на Раковски. Ботев му е близък. Неправилно е да се смята, че поетическото виждане на Ботев изхожда изцяло от Раковски, но общите корени са безспорни. Затова е възможно и влиянието, което единият оказва на другия. Различията между тях се изявяват в особеностите на времето, в което се формират, в политическия момент, в който работят, в развитието на революционната идеология, която отразяват. Ботев внася нови елементи, които сочат по-висок стадий на революционно-демократическата идеология. Но това е само едната страна на проблема. Голямото различие между Раковски и Ботев се проявява в художествената реализация, в необикновения поетически талант, в неотразимата въздействена сила на поезията, която надхвърля границите на своето време.

Но не този момент ни интересува тук, а преди всичко връзката на Ботев с националната литературна традиция. Установяването на националната естетическа принадлежност на поета опровергава мита за наднационалния характер на неговия гений. Това добре личи и от връзката на поета с българската народна песен. Откриваме я в мисловния и образния свят, в поетиката, в стиха и езика. Някъде тя е съвсем очевидна — „Хайдути“, „Пристанала“, „Зададе се облак тъмен“, „Хаджи Димитър“, „На прощаване“. Тази връзка не бива да се отъждествява само с видимите народнопоетически елементи. Връзката е по-дълбока, защото засяга отношението към народния естетически опит изобщо. Анализирайки това отношение, убеждаваме се, че то е изиграло огромна роля във формирането на поета. Ботев продължава едно движение, започнало през 40-те години от Найдено Геров и до голяма степен дало облика на българската възрожденска поезия. Обаче никой друг български поет не се е приближил така плътно до естетическия идеал на народа. За това говори не само дълбоката същност на Ботевата поезия, но и още един важен факт: способността на Ботевите творби лесно да се превръщат в народнопоетически произведения, лесно да се фолклоризират, а също тъй и да оказват влияние върху новия и съвременния фолклор. Ботев не търси външни разработки на фолклорни теми и мотиви, той не се стреми да привнеса отвън фолклорна образност, защото неговата връзка с народната

песен е дълбоко органична. Той носи много от чертите на народния певец, от неговото поетическо мислене, от неговото отношение певец—песен—народ.

Разбира се, връзката с народното творчество не бива да се превръща в изключителен и всеобхващащ принцип, който определя характера на Ботевата поезия. Формирането на една такава могъща творческа личност е много по-сложен процес. Към националната традиция се прибавя опитът на световната поезия, натрупаната литературна култура, личното художествено откривателство — като преодоляване на традицията, като поетическо новаторство.

II

Ботев е последният и най-висок етап в развитието на българската възрожденска поезия. Между поетите, които се появяват в печата почти едновременно с него и работят през същия период, е Ив. Вазов. Това не е случайно, те са близки и по възраст, родени са в средата на века. Но за дадения период Вазов не представя нов момент в историята на нашата поезия, при все че е твърде плодовит. Голямата му поетическа дарба ще се разгърне по-късно, в периода след Освобождението, и едно от първите ѝ завоевания ще бъде бележитата „Епопея на забравените“. Макар започнали едновременно като поети, Ботев го изпреварва: още първото му публикувано стихотворение „Майце си“ се отличава с голямо художествено майсторство. Ботев не познава „чиракуването“ в поезията (доколкото съдим по отпечатаните му творби), докато това не би могло да се каже за Вазов. Ботев смело долавя пулса на своето време, навлиза в неговите най-актуални проблеми — политически и социални, нравствени и творчески. Той разкрива широтата на идейния поглед, до която се приближава само Каравелов, но в поезията тази широта на Каравелов не се реализира художествено. Ботев има още едно голямо предимство пред Вазов — огромната общественореволуционна дейност, която го издига до един от първите ръководители на националноосвободителното движение, и по-широкия, творчески диапазон: прозата, фейлетона, публицистиката, литературната критика, които са чужди на Вазов през този период. Като тип писател-общественик Ботев е близък на П. Р. Славейков и Каравелов. Трябва да се отбележи още един момент: Ботев оказва значително влияние върху младия Вазов — преди всичко върху неговата поезия (в „Пряпорец и гусли“), но до известна степен и върху неговия мироглед. Тук не бих правил сравнения в една такава сложна и много индивидуална област, каквато е талантът. Безспорно, Вазов е всестранно надарен творец; в годините след Освобождението той разкри всичките си художнически възможности и създаде шедьоври в поезията и прозата. Ботев имаше трагична съдба — живя и твори в кратък исторически период, но затова пък с необикновена интензивност и сила. За десет години творческо присъствие в българската литература Ботев създаде блестящи поетически творби, поразяващи с изразната сила и драматизма си. В поезията и публицистиката той достигна върхове, които, от една страна, се включват в закономерното развитие, в националната литературна традиция, а, от друга — представят нейно невероятно извисяване. Ето защо при всички случаи творческата изява на Ботев е най-високото постижение на българската възрожденска литература, неин удивителен завършек.

Вече посочих, че развитието на Ботев се корени дълбоко в нашата национална традиция. В областта на поезията тя не е много продължителна; няма нищо общо с формите на средновековната поезия. Пък и Ботев е далече от всичко, което иде от Средновековието; средновековното светоусещане му е противоположено. Формирането на Ботев като поет няма никаква връзка нито с опитите на първите стихотворци, нито със сантименталната любовна лирика, така упорито упражнявана от авторите на народните песнопойки, между които в ранното

си развитие и П. Р. Славейков заема не последно място. Ботев е чужд дори на поетическите опити на Н. Геров, когото добре знае — като сродник, като приятел на семейството и като свой личен покровител. Той не е могъл да не познава поемата „Стоян и Рада“, издадена през 1845 г., но тя вероятно не го е привлякла нито със своята сантименталност, нито с външното използване на фолклора. Трябва да се има пред вид още едно важно обстоятелство — високият художествен критерий, който Ботев си е изработил твърде рано и особено след запознаването си с руската поезия; с нея има възможност да се сроди твърде дълбоко по време на престоя си в Русия. Руската литература е била един от основните предмети в гимназиалната програма. А и като студент в Одеския университет Ботев вероятно ще е посещавал лекции по литература, още повече че там е имал добър наставник и ръководител — бащиния си приятел проф. В. Григорович. При това Ботев е познавал не само Пушкин и Лермонтов, но и поезията на революционните демократи Некрасов и Огарьов и изобщо руската гражданска и политическа поезия — от декабристите до революционните поети на 60-те години.

Ето високата идейно-естетическа позиция, от която Ботев е гледал на българската поезия. Като изключим народната песен, която късно влиза като съзнателно търсен художествен извор в развитието на възрожденската литература, той е виждал като свои предходници само два големи стожера — Раковски и Славейков. Те са представяли миналото на българската поезия, а може би и нейното настояще. Това са творците, които са направили основните и големите крачки за създаване на национална поетическа традиция.

Вече разгледах връзката на Ботев с поезията на Раковски. Ботев не е могъл да не оценява нейните слабости. Тя не може да бъде ръководна основа за художника, но безспорно е представляла своеобразен поетически резервоар, съкровищница на емоционални и образни импулси, инструмент за проникване в трагичната съдба на народа; тя разкрива очарованието на народните юнаци и хайдути, борци за правда и свобода. Докосването до поемите на Раковски е докосване до една потенциална поетическа атмосфера, която има способността — въпреки своята художествена незавършеност — да въздейства. Тъкмо затова тя присъствува в поетическия свят на Ботев, а това значи, че присъствува и в българската литература. Тя е все пак едно своеобразно завоевание в нейното развитие.

Не знаем доколко Ботев е познавал творчеството на Д. Чинтулов. Не е възможно патриотичните песни на сливения учител и поет да не са стигнали до него. Те са пътували чрез ученическите тетрадки из цялата страна; учителите и младежите са били най-усърдните им читатели. Ботев обаче никъде не споменава Чинтуловото име. За нас ще остане тайна отношението на Ботев към Чинтуловата поезия, но тя има свой свят — и този свят е близък до света на Раковски и Ботев. Когато разглеждаме мястото на автора на „Хаджи Димитър“ в историята на българската поезия, трябва да се съобразяваме с този свят. Независимо от данните на хронологията (Раковски и Чинтулов са почти връстници; поетическото творчество и на двамата е свързано с патриотичното раздвижване около Кримската война), поезията на Чинтулов е по-нататъшно развитие на образната система, стиха, езика и нов етап в подготовката за появата на голямото изкуство на Ботев. Патриотичната призивност е основният момент в тази поезия; идейно и тематично нейният свят е по-стеснен дори от света на Раковски, но тя представя несъмнена крачка напред в кристализацията на поетическия образ и емоционалната изразителност. Чинтулов е напуснал художествения стадий на Раковски и създава стихотворения и песни, които носят естетически внушения.

Има още една особеност, която свързва Ботев и Раковски и Чинтулов: те са поети на патриотичната и революционната целеустременост, поети-граж-

дани, за които не съществува поетически свят извън високите обществени идеали. Това са творци, които съзнателно се обричат на „художнически аскетизъм“, ограничават творческите си прояви в една единствена насока. В лицето на Раковски и Чинтулов българската литература вече е изградила този тип поети. Ботев продължава техния път, като развива могъщо, пълно и категорично чертите на поета-гражданин и революционер, въплъщавайки ги във високохудожествени творби.

Вторият голям стожер, който определя пътя на българската поезия преди Ботев, е П. Р. Славейков. Без Славейков са немислими нито Ботев, нито Вазов. Вазов нарича Славейков свой учител и дава израз на дълбокото си почит към неговото дело в речта, която произнася на първия си юбилей в 1895 г. В тази реч забележителни са думите, с които Вазов оценява заслугите на Славейков за развитието на нашия литературен и поетически език.

Ботев е следял дейността на Славейков като обществен деец, журналист, издател и поет и е споделял дълбокото уважение на революционната емиграция към водача на българското демократическо течение в Цариград. Фактът, че понякога го е критикувал, не променя нещата — това се е налагало от различните позиции, които двамата са защитавали в обществения живот. За доверието, което е имал в писателския авторитет на Славейков, говори обстоятелството, че тъкмо нему Ботев е изпратил стихове за публикуване (Пенчо Славейков твърди, че това е било цяла тетрадка) и че в Славейковия вестник „Гайда“ се появява първата негова известна творба. Независимо от отношенията, които се създават между двамата възрожденски поети, делото на Славейков представя цяла епоха в българската литература до Освобождението. Ботев очевидно не е ценял неговата сантиментална любовна лирика. В кратката си бележка по случай излизането на книгата на А. Франгя „Венец на българската муса“ той пише иронично: „Г-н Франгя е достоен подражател на г. Славейковите „Момиче, момиче, бяло Иваниче“ („Знаме“, I, 1875, бр. 4). Но любовната лирика е създавала голяма популярност на Славейков още в ранните години на неговата писателска дейност. Към тази популярност постепенно се прибавя и признанието, което Славейков получава като журналист и публицист, редактор и издател, преводач и просветител, демократ и патриот. Основното признание е признанието за поета и майстора на българския поетичен език. Славейков има двама учители — народното творчество и руската поезия. Неговият поглед е насочен към българския живот, към съвременната действителност. От своите демократически позиции той създава гражданска поезия, която вълнува съвременниците. В години на голямо национално напрежение, каквито са събитията около Кримската война, Славейков със своите патриотични стихотворения се приближава до тематиката на Раковски и Чинтулов. В анализа на обществената действителност, която го заобикаля, често стига до горчиви разочарования и остро разобличение, което го сближава до Ботев. Сближава го с Ботев и отношението към фолклора. „Изворът на белоногата“ и „Хайдутите“ се намират на една обща развойна линия на българската възрожденска поезия; те са родени в образно-емоционалната и творческа атмосфера, в която са възникнали най-хубавите произведения на фолклора.

Все още не са изследвани у нас проблемите на поетиката, стиха и езика — така, както се поставят в поетическото творчество на Славейков, за да се види какво той внася в историята на българската литература в това отношение. А този принос е огромен. Достатъчно е да се анализира неговият стих, за да се види разволят, който достига стиховата система чрез неговата поезия. Това важи и за композицията, жанровите форми, баснята, поемата, изразителността на езика и т. н. Прав е Вазов да каже: „Той пръв със своя майсторски чук издяла из грубата скала на българския език статуи с изящни линии и форми, пръв изкара из тоя първобитен, необработен инструмент ония сладки звукове, ония драги песни, които

са опойвали нашите юношески души и са поронили в тях първите семена от любов към хубавото, към поезията“ (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XIX, 1957, стр. 339—340). Това е признание на поет и съвременник, който е могъл най-добре да оцени приноса на Славейков за развитието на нашата поезия. Независимо от критицизма си Ботев едва ли би оспорил тази оценка. Това признание посочва, че до появата на Ботев и Вазов в българската литература е била създадена една широка и здрава основа, върху която може да се опре новото поетическо поколение.

Значението на Славейков в това отношение се увеличава от още едно обстоятелство: той е разностранна поетическа индивидуалност; творческият „аскетизъм“ му е чужд. Една кипяща виталност определя разнопосочните му поетически настроения — от любовното преживяване до гражданската резигнация, от възприятието на природата до размисъла над социалните неправди. Широкият творчески диапазон обуславя и разностранността на художествените търсения и решения, разнообразието на поетиката. Това съвсем не значи, че във всички области Славейков е постигнал успехи. Това също не значи, че времето не е накърнило много от творбите, които съвременниците са оценявали като високи художествени постижения. Самият Ботев за едно десетилетие е преодолял редица моменти от поетиката на Славейков и е извел нашата поезия на по-висок етап. Мястото на Славейков в историята на българската поезия трябва да се оценява исторически, с оглед на онова, което неговата поезия е наследила и създала, с оглед на новите линии, които е развила, с оглед на трансформацията, която се извършва чрез нея между фолклорна традиция и индивидуално творчество, между сантиментализъм, романтизъм и реалистично възприемане и възсъздаване на света.

Поради творческата си многопосочност поезията на Славейков притежава още едно качество — възможност да послужи за изходна точка на различни жанрови форми и стилово-лирически направления. Това важи и за цялостното литературно дело на Славейков, в което поезията е основният момент, но покрай нея се разработват интересни страни на прозата: мемоаристиката, хуморът и сатирата, фейлетонът, публицистиката, литературната критика.

С появата си през 1867 г. Ботев сварва в българската литература още редица оформени или оформящи се писатели: Л. Каравелов, Д. Войников, В. Друмев, Ил. Р. Блъсков; към тях той има свое определено отношение. По-важно е в случая да отбележим поетите (освен Л. Каравелов): К. Миладинов, Гр. Пърличев, Н. Козлев, Р. Жинзифов, Д. Великсин; тук няма да споменаваме имената на бездарните стихотворци, които времето отдавна е заличило от паметта на поколенията. К. Миладинов е познат на Ботев преди всичко като фолклорист и като мъченик на българската национална борба. Гр. Пърличев много късно бива оценен като голям поет — когато поемите му „Сердарят“ и „Скендербей“ биват преведени от гръцки на български; за съвременниците си той е само неуспелият преводач на „Илиада“. Н. Козлев излиза от традицията на Раковски — насочва вниманието си към освободителната борба, като използва в рамките на поемата образи, символи и похвати от народното поетическо творчество. Р. Жинзифов е свързан с някои романтични славянофилски традиции. В патриотичната му поезия преобладава елегичният тон, произтичащ както от дълбокото съзнание за трагичната участ на българския народ, така и от личната жизнена съдба. Особено силно е изразен носталгичният момент (както и у К. Миладинов). Жинзифов разкрива душевния свят на младите българи, отишли да учат в чужбина, откъснати от родината, близки до безнадеждността и отчаянието. Елегията се разпространява твърде рано в българската поезия. Свой поетически свят носи Д. Великсин, който поставя въпроси от морално и социално естество: тежкото положение на жената в съвременното общество. Философският размисъл у

Великсин лесно минава в дидактизъм. Великсин разработва сонетната форма. Според спомените на съвременниците Ботев е ценял неговото стихотворно майсторство (Вазов привежда думите му: „Аз съм поет по душа, Великсин е поет по изкуство“).

Не можем да отменим яркото присъствие на Л. Каравелов в българската литература. Заедно с Раковски и Славейков той е един от учителите на младия Ботев. През 60-те години е вече оформен белетрист, публикувал сборник с повести и разкази на руски в Москва (1868); добре е познат като публицист и журналист. От 1870 г. Ботев е сътрудник на неговите вестници „Свобода“ и „Независимост“. През седемдесетте години Каравелов е в центъра на българския литературен живот в Румъния — като белетрист и поет, като журналист и публицист, като преводач и литературен критик. С оглед на нашата тема твърде интересно е поетическото му творчество. Най-ранните му стихотворения са поместени в сп. „Братски труд“ през 1860 г. След 1869 г. Каравелов публикува голям брой стихотворения в „Свобода“, „Независимост“ и „Знание“. Поетическите му постижения са ограничени; те се изразяват в няколко творби: „Хубава си, моя горо“, „Преминуват годинките“, „Не раждай ме, мамо, бяла, черноока“. Но независимо от това не може да се отрече обществената роля на поезията на Каравелов — заедно с публицистиката му тя изпълнява определени политически задачи. Тематиката ѝ е твърде широка: тежкото положение на народа, разобличението на народните врагове, националноосвободителната борба, носталгията по младостта и родината. Тематичните контакти между стихотворенията на Каравелов и Ботев са безспорни, обаче по художествен строй това са два съвсем различни художествени свята. Поезията на Каравелов е далече от могъщия творчески темперамент и силните образи на Ботев. Двамата писатели се срещат в друга област — публицистиката и фейлетоните; близостта тук е толкова голяма, че и до днес остава неразрешен въпросът за авторството на значителен брой статии и фейлетони.

III

Творчеството на Хр. Ботев е дълбоко закотвено в българската възрожденска литература, свързано е с хиляди нишки с българската действителност, отразява трагични и същевременно възвишени моменти в историческото развитие на българския народ. То израства върху една национална художествена традиция с дълбоки корени във фолклора. Фолклорът дава националния облик на възрожденската ни литература и особено на поезията, но съвсем не изчерпва нейната характеристика. Ролята на фолклора е твърде сложна — неговото използване върви едновременно с неговото преодоляване, което не е без връзка с намаляването на обществените му функции през XIX в. Фолклорът импулсира литературното развитие, разкрива творчески пътища пред писателите, придава самобитен, национален характер на литературата, но в този процес действуват и други сили — естествената тенденция за създаване на ново художествено съзнание и нов тип литература, обусловени от измененията, които са настъпили в социалната структура на българското общество. Контактът с големите европейски литератури — както с тяхното огромно наследство от миналото, така и с творческите търсения на съвременността — е фактор от решително значение.

Ботев започва писателската си дейност в една литература, напълно развита в жанрово отношение, вътрешно обогатена от трансформационните процеси, които са се извършили в нея, с език, който се е превърнал в годно сечиво за поетически изказ. Значителни са успехите преди всичко в областта на поезията — и в публицистиката, ако се смята за част от литературата. Присъствието на един голям поет като П. Р. Славейков улеснява развитието на младия талант, но съ-

щевременно и затруднява пътя му — защото мъчно е да се изтръгнем от сянката на голямата литературна фигура. Процесът е винаги един и същ и има своята диалектика: от една страна — усвояване на традицията, от друга — нейното преодоляване. Само големите творчески индивидуалности могат да минат през двата етапа.

Още с първите си обнародвани стихотворения Ботев показва сила на таланта и творческа сигурност. В българската поезия заговорва мощен поет. В „Майце си“ сме развълнувани от скърбите и разочарованията на младия човек, който чувства съдбата си като проклятие, защото живее в действителност, която обезверява всичките му надежди. Младата душа е разпъната от мрачни мисли и бурни мечти, но светът е мъртъв и коварен и няма отзив за благородното сърце („Към брата си“). С огромна сила избухва Ботевият талант в „Елегия“ — за първи път в българската поезия се чува такъв мъжествен, революционно-разобличителен глас. „Елегия“ е началото на марша на големите идеи и големите чувства в „До моето първо либе“ и „На прощаване“, „Борба“ и „В механата“, „Патриот“ и „Моята молитва“, „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“. В сравнение с тези творби всичко създадено до този момент в българската поезия избледнява. Върхът на художественото майсторство е завладян с неочакван, бърз и решителен шурм. Наистина в историята на българската литература се разкрива нова страница.

Новите литературни периоди започват с нови личности. В края на 60-те и началото на 70-те години Ботев е такава личност — нова, необикновена поетическа индивидуалност, която се налага неотразимо. Той е погълнал всичко, което може да му даде родната среда, престоят в Русия, емиграцията в Румъния — като жизнени впечатления, като обща и философска култура, като естетически опит. Изключително взискателен към себе си и към другите, Ботев е преди всичко една нравствена личност — и в сферата на социалния живот, и в сферата на изкуството. Във всички области, в които работи, той решава идейно-нравствени задачи. Оттук и основният му принцип като писател и художник — да свърже естетичното с етичното. Етичното за него е много по-широко понятие, отколкото обикновено разбираме тази дума: то засяга не само поведението на личността в обществото, но и социалните отношения изцяло; засяга основните закони, които изграждат монолитната човешка личност, но също така и законите, които определят историческото развитие на народите. Затова Ботев може да заяви едновременно: „Няма власт над оная глава, която е готова да се отдели от плещите си в името на свободата и за благо на цялото човечество“ („Знаме“, 1875, бр. 23) и „Само огън и меч, кръв и революция ще избавят народа от смърт и пропадане“ („Знаме“, 1875, бр. 18).

Монолитната, цялостната личност на Ботев налага своя силен отпечатък върху творчеството му — от поезията до публицистиката. Няколко неща веднага обръщат внимание: протестът срещу всичко, което спира човешкия напредък, защитава тиранията, пречи на борбата на народите за свобода; чувството за отговорност пред съвременността и пред историята, бунтът срещу всяко примирение със злото; взискателността към самия себе си и към всички; непрекъснатият диалог със съвременниците, пред които Ботев поставя смело и категорично най-острите и най-болните въпроси; вярата в силите на народа, в неизбежната победа на прогреса и революцията, в бъдещето на човечеството. Тъкмо тези моменти създават високата температура и на поезията, и на публицистиката.

Ярката индивидуалност на Ботев е подчертана и в обществената му дейност, и в творчеството му. Тя иде не само от силата на таланта, но и от съзнанието на писателя, че е проникнал дълбоко в своята епоха, че е разкрил пружините, които движат историческото развитие, че с изострената си чувствителност се е докоснал

до самата същина на народните страдания и надежди. В съзнанието на поета се е отразило изцяло съзнанието на обществото и на времето, в което живее. Опрян на своите убеждения, Ботев може да разговаря смело със своите сънародници, да провокира непрекъснато тяхната нравствена чувствителност и тяхната съвест. Без да бъде моралист, той се превръща в обвинител и съдия, диалогът се трансформира в монолог. Ботев има право на този монолог не само защото се опира на твърдите си убеждения, но и защото поставя най-високата мярка на идеите си — цената на собствения си живот. Той не само декларира, че е готов да го отдаде за свободата на отечеството си и на цялото човечество, но в решителния момент изпълнява великата нравствена повеля:

Подкрепи и мен ръката,
та кога въстане робът,
в редовете на борбата
да си найда и аз гробът.

В историята на световната литература малцина са поетите, които приемат смъртта като истинска и единствена цена на поезията. Колко тясна е връзката между поезия и жизнена съдба в съзнанието на Ботев, показва и познатият факт, че в изпратеното от борда на „Радецки“ прощално писмо до приятелите си той пише: „Аз съм весел и радостта ми няма граници, като си наумя, че „Моята молитва“ се сбъдва.“

В обществената дейност, идеите, творчеството на Ботев има нещо изключително. Ние се удивляваме, но същевременно го приемаме и разбираме като проява на една голяма и надарена личност, на един необикновен ум. Онова, което по-трудно можем да разберем, то е фактът, че този толкова високо издигнал се над своята среда мислител и поет намира свой събеседник в лицето на съвременниците си. В случая ни интересува не образът на поета и публициста — ние го изграждаме в съзнанието си, но образът на Ботевия читател, на онзи, към когото са отправени вдъхновението на неговите стихотворения и вътрешното вълнение на статиите и фейлетоните му. Става дума не да търсим действителния читател такъв, какъвто съществува в тогавашното българско общество, а Ботевия адресат, онзи, към когото поетът мислено се обръща. Неговият образ ще намерим в самото Ботево творчество. Той е сложен — защото може да бъде разбран в прекия смисъл на думата: онзи, към когото поетът и публицистът насочва не само вярата си, не само радостта си от борбата за свобода и революцията, но и изобличителните си стрели. Тук адресатът е просто герой на поезията и прозата на Ботев. Обаче същинският Ботев адресат е друг, той е негов двойник, негов постоянен събеседник и довереник. Да се анализира този сътворен от Ботев образ е извънредно интересно. Ние не сме сигурни дали той конкретно съществува в реалната историческа действителност, но Ботев го постулира и го създава. Той го внася в българската литература и чрез нея — в българската действителност. Това не значи, че Ботев го е „съчинил“ и „измислил“. Вероятно той е вече съществувал като потенциалност, редица негови черти са могли да се открият в средата, в която Ботев се е движел, но Ботев го досътворява като цялостен и завършен образ. Това е един необикновено интересен опит да бъде издигната българската интелигенция до великите идеали и задачи на времето, до най-високите интелектуални и етични изисквания. Никой преди Ботев не е поставял такава висока мярка в нашата поезия и публицистика. И ако се говори за великата обществена функция на литературата, чрез творческото дело на Ботев тази функция се осъществява блестящо.

При анализа на Ботевата поезия ние се удивляваме на живата и активна връзка на твореца с епохата, с нейната духовна атмосфера, с идейно-политическия климат, със социалната среда. Това се чувства навсякъде — в образите,

които създава, в картините, които рисува, в емоциите, които разкрива. Ботев написва двадесет стихотворения — количество, което не би могло да осигури широки контури на изображението; сякаш няма възможност за многообхватност на рисуњка, за богатство от конкретни реалии. Впечатлението от тези двадесет стихотворения обаче е съвсем друго — в тях е въплътена цялата епоха, с острите ѝ конфликти, с най-светлите ѝ идеали, с драматичните ѝ борби, с трагичната съдба на народа, с героичните подвизи на хайдутите, бунтовници и революционери, с мрачните мисли и бурните мечти на най-издигнатите народни синове. Почти чужда на епичния размах, специфично лирична по своя характер, поезията на Ботев представя пълно огледало на епохата. Пълнотата иде не от широтата на изображението, а от неговата съгъстеност, от кондензирания характер на краските, от синтетичността на образите. Използувайки метафорично-алегоричния език, поетът постига лаконичност в най-ярките и най-силните изображения. Могат да се дадат много примери. Такъв е случаят с бележитата картина на народните страдания в „Елегия“:

Мълчи народа!

Глухо и страшно гърмят окови,
не чуй се от тях глас за свобода:
намръщен само с глава той сочи
на стан избрана — рояк скотове,
в сюртуци, в реси и слепци с очи.

Сочи народът и пот от чело
кървав се лее над камък гробен;
кръстът е забит в живо тело,
ръжда разяда гложгани кости,
смок е засмукал живот народен,
смучат го наши и чужди гости!

С подобна изобразителна сила се отличават картините на битката за свобода („До моето първо либе“), на турската тирания („В механата“), на народната скръб („Обесването на Васил Левски“) и др. Синтетичността се постига и с умелото използване на сентенцията като идейно-поетическо обобщение.

Още един момент заслужава особено внимание: преображението на словото в поетически текст. В никакъв случай не бива да се отричат художествените постижения на предходниците и съвременниците на Ботев — Чинтулов, Славейков, К. Миладинов, Вазов, Д. Великсин и др. Но, струва ми се, че пръв Ботев оценява изразителната сила на словото. Всяка дума е отделен свят. Поставена в контекст (а думите живеят само в контекста), тя получава идейна, образна и емоционална многозначност, превръща се в семантичен заряд. Велика заслуга на Ботев в историята на българската поезия е, че открива силата на словото. Оттук и неговото внимателно, но пълно използване. Специалният анализ показва в това отношение голямото майсторство на Ботев. Той преодолява многословността, паразитната употреба на думата, впряга в художествената изразителност многозначността и асоциативността на словото. Богатството на неговия стил не се мери с количеството на употребените думи, с многообразието на граматичните форми, а със способността му да използва цялата вътрешна изразителност на думата. Ботев е майсторът на „силните“ думи. Да вземем примери само от едно стихотворение — „Към брата си“ (второто публикувано Ботево стихотворение — от 1868 г.). Безспорна е изразителната сила на стиховете: „Тежко, брате, се живее / между глупци неразбрани“; „Но себе си, брате, губя, / тия глупци като мразя“; „Мечти мрачни, мисли бурни / са разпнали душа млада“; „Но кажи ми що да тача / в тоя мъртъв свят коварен“ и др.

Богатата изразителност се постига не само чрез „силните“ думи, но и с „обикновените“ думи, външно „спокойни“, но точни, освободени от всякакви паразитни епитети, използвани в лаконични изречения. Най-добрият пример е многократно цитиран:

Настане вечер — месец изгрее,
звезди обсипят свода небесен;
гора зашуми, вятър повее —
Балканът пее хайдушка песен.

Тук всяка нова дума би нарушила образната сила, емоционалната атмосфера, идейната целенасоченост на строфата. Думите са така точни и ясни сами за себе си, че не се нуждаят от никакви допълнителни пояснения или емоционални оцветявания. Това са най-обикновени думи, с определени значения, познати на всички, но те са получили необикновена изразителност в контекста, в който са употребени.

Ботев пръв в нашата поезия преодолява „поетичността“ на езика, отрича търсенето на „красивост“, освобождава се от „сентименталния“ стил, така присъщ на възрожденската ни поезия. Родоначалникът на този стил бе П. Р. Славейков, но и той се опита да го превъзмогне в гражданската си лирика. Ботев използва голямо количество „прозаични“ думи — от битовата до политическата лексика. В това отношение той е предходник на нашата революционно-пролетарска поезия, на поетите от началото на двадесетте години, които се бореха срещу езика на символистите, на нашата съвременна поезия. Трябва да се отбележи, че „прозаичните“ думи у Ботев не са стихийно явление, а са подчинени на стилистични цели. Все по тази причина участието на диалектизмите в поетическия му език е съвсем ограничено.

Тук нямаме за задача да изчерпим големия проблем за поетическото майсторство на Ботев; това би значело да се разгледат още много моменти в неговото творчество: типът на подхода към действителността, обикнати похвати при изграждане на образа, композиция, монологът като основен лирически израз, белези на поетическата реч, стих и т. н. Безспорно, Ботев би могъл да каже напълно основателно за себе си, че е поет не само по душа, но и по изкуство.

IV

Съвременниците едва ли са могли да оценят това изкуство така пълно, както ние днес го оценяваме. Може би малцина са били подготвени да разберат високата художествена култура на Ботев. Но едно те са почувствували без всякакви съмнение: идейната смелост и историческата мащабност на неговата поезия. Това е поезия на големите и силните чувства, на драматичните конфликти, на великите устремии на епохата, на нейния трагизъм и на нейната възвишеност. Страданията на народа са вплетени в сложната емоционална атмосфера на времето — в нея се смесват скръб и болка, възмущение и протест, трагизъм и борба, ненавист и любов. Личните преживявания се превръщат в решения на философски въпроси, патриотизъм и революционен устрем се преливат взаимно, националноосвободителната борба се включва в многовековното движение на човечеството напред — чрез разрушаване на лъжливите кумири на черквата и монархията, чрез разобличаване на мракобесието, чрез утвърждаване на пътя на революцията. Това са големи, съдбоносни, общочовешки въпроси, които не могат да не развълнуват Ботевите съвременници. Разбира се, основното е — пълното отрицание на робската тирания, отхвърлянето на социалната експлоатация, възвеличаването на борбата за освобождение. Формулировките, които използвам, не са най-добрият подход към поезията на Ботев. Служа си с тези формулировки, за да подчертая по-силно историчността на Ботевата поезия — исто-

ричност на съдържанието ѝ, но историчност и на възприемането ѝ. Историчността увеличава нейната естетическа активност — не само във времето, в което възниква, но и в нейния живот през следните десетилетия, в продължение на един век от смъртта на Ботев до наши дни.

Естетическата активност на Ботевата поезия заслужава специално внимание. Не се касае само за възприемане от широките читателски кръгове, от целия народ — също много интересен въпрос. Става дума за естетическата активност в историята на българската литература. А за едно творческо дело това значи да излезе от своето време и да заживее във времето изобщо. Ботевата поезия има тази рядка съдба. Недостатъчно изяснен е въпросът за оценката, която тя получава у своите съвременници. Добре известни са, за да не бъдат повтаряни тук, някои белези за отношението към нея на П. Р. Славейков, Д. Войников, Васил Левски, Бачо Киро Петров и др., за разпространението на Ботевите стихотворения като песни, които стават част от песенния репертоар на тогавашната интелигенция и на революционната младеж. Но също така известно е, че книжката „Песни и стихотворения“ от 1875 г. не получава нито една рецензия. Причините могат да се търсят и в настъпилите политически събития, но фактът не може да не бъде отбелязан.

По-важен е отзвукът, който поетическото творчество на Ботев намира в развитието на самата поезия. Първият голям факт е отношението на Вазов. Това отношение минава през интересни фази след Освобождението — главно като оценка на личността и творчеството (в спомени и статии за Ботев). Но през 70-те години то се проявява в пряко влияние. Като поет Вазов се формира в сложна обстановка, използва различни традиции от нашата и чуждите литератури. Участник в подготовката на Априлското въстание, озовал се политически емигрант в Румъния, в годините на най-високо революционно напрежение Вазов преоценява своите естетически позиции. Влиянието на Ботев тук се оказва едно от най-важните. Това личи особено в книгите „Пряпорец и гусла“ и „Тъгите на България“ — в програмното стихотворение „Новонагласената гусла“, в „Панагюрските въстаници“, „Пряпорец“, „Свобода или смърт“ и др. Претърпяло дълбоки естетически трансформации, това влияние стига до „Епопея на забравените“. Ботевото въздействие не заличава различията между двамата поети — в идейната целеустременост и в поетическите темпераменти, в художественото възсъздаване на света и в образно-стилово отношение.

Не би трябвало да търсим Ботево влияние върху Ст. Стамболов; учителят на Стамболов е Каравелов. Но Ботев има друг поклонник — Бачо Киро Петров, който в своите ръкописни сборници и тетрадки преписва и преработва Ботевите стихотворения. Чрез тези преписи Ботев по-скоро стига до читателя, отколкото чрез печатаните текстове. И тук е главната заслуга на Бачо Киро, един от най-симпатичните представители на нашата народна интелигенция в навечерието на Освобождението, загинал за свободата на народа си. Бачо Киро променя Ботевите заглавия, взима отделни строфи и ги продължава със свой текст, създава нови варианти. Преписите и преработките на Бачо Киро са важен документ за обаянието на Ботевата поезия през 70-те години и за нейната обществена и литературно-историческа функция.

Все още не е написана историята на Ботевата поезия след Освобождението. Към поезията трябва да бъдат прибавени и фейлетоните, които също създават една традиция в българската литература. Тази традиция може да бъде проследена във фейлетонното творчество на Зах. Стоянов, Алеко Константинов, Г. Кирков, Хр. Смирненски и др. Ботевата поезия бързо печели читателите, превръща се в национално художествено достойние, дълбоко прониква всред широките народни маси, оказва значително влияние върху новите форми на фолклора, особено върху партизанския фолклор. Но нейният път към съзнанието на писателите не е съвсем

лек — това показват статиите на Вазов и Пенчо Славейков, където общото възхищение често се накърнява от несправедливи бележки. Но престижът на Ботев като поет расте с огромна бързина. Нищо чудно, че дори и хората около „Мисъл“, начело с редактора на списанието д-р К. Кръстев, не могат да не се подчинят на растящото обаяние. Търсейки мястото на своите съратници Пенчо Славейков, Яворов и П. Ю. Тодоров в историята на българската литература, д-р Кръстев използва големия престиж на Ботев и ги извежда от неговите поетически завети (в книгата „Хр. Ботев, П. Р. Славейков, П. Тодоров, П. К. Яворов“, 1917).

Поетически внушения от Ботев могат да се открият в много творби на нашата литература — в „Епопея на забравените“ на Вазов, в „Кървава песен“ на Пенчо Славейков. Преклонението си пред личността, подвига и творчеството на Ботев са изразили в специално посветени нему стихотворения много от нашите големи поети (Хр. Смирненски, Е. Багряна, Л. Стоянов, Н. Фурнаджиев, Т. Траянов, Хр. Радевски, Н. Вапцаров и др.). Този факт също заслужава изследване. Но основният проблем, към който литературният историк трябва да насочи вниманието си, е Ботевата традиция в развитието на българската поезия. Не могат да ни занимават повърхностните прилики, случайните паралели, подражателството. Трябва да бъде намерен основният критерий за разкриване на тази традиция. Струва ми се, това е отношението поет—общество, поет—народ—най-важният проблем, който трябва да решава всеки творец и художник. В известното си стихотворение Вапцаров посочва ботевското решение:

Събличам се.

Лягам в леглото.

Заспивам.

Но ето пристига
навъсен работник
и пита:

— Написа ли песен за Ботев? —

За Ботев ли?

Чакай. . .

Огряват звездите,
след туй на Балкана
излиза луната,
вълкът се промъква
и дебне в скалите,
и светят очите му в мрака.

Работникът бърчи челото
и пита:

— Това ли е Ботев?

Пиши за жетварите там,
за теглото,
за черните кърви,
що пие земята,
за робската песен
и мъката в нея,
която люлее нивята.
Какво ще го търсиш
в усоите, дето
и хищника днеска не броди.

Не виждаш ли? — Ботев
в очите ни свети,
та Ботев е тук, при народа.

Ти падаш и Ботев ни казва:
„Вдигни го!
И дай във ръката му знаме!“
Подавам ръката си,
ти се надигаш
и крачиме рамо до рамо.

Вапцаров разкрива едновременно както обществената, така и творческата, литературно-историческата функция на Ботевата поезия. Традицията, която продължава тази функция, се осъществява в социално-гражданската и революционната линия на нашата поезия. Безспорно, пролетарската, революционната, реалистично-социалистическата литература най-силно възплъщават Ботевата традиция — от Д. Полянов до Вапцаров и Веселин Андреев и съвременната българска поезия. Но традицията е по-богата. В първите десетилетия след Освобождението можем да я открием у Вазов, тя се проявява у Яворов. Ще я стесним, ако я отъждествяваме само със социалната програма на художника. В традицията се включват силната поетическа индивидуалност, творческият темперамент, нравственият императив, който движи човека и твореца. Ботевата традиция не се изразява в утвърждаването на определени жанрови форми, нито в създаването на господстващ стил. Действително, Ботев развива великолепно някои жанрови форми — елегията, баладата, приятелското послание, политическия и философския лирически монолог, сатирата, но това е само един път и едно начало за поетите, които идат след него. А за стилового разнообразие на Ботевата традиция свидетелствуват творбите на Смирненски и Гео Милев, Н. Фурнаджиев и Н. Хрелков, Хр. Радевски и Н. Вапцаров, Вес. Андреев и Вес. Ханчев.

Да се търсят допирните точки на Ботев с развитието на нашата поезия в продължение на повече от един век — от Раковски до нашето време — е благодарна задача. Това означава да се разкрият дълбоките корени на една велика национална поетическа традиция, която може да ни изпълва само с гордост и радост. Мярката за величието на Ботевата поезия не е само в онова, което конкретно поетът създава, в неговите шедьоври от „Елегия“ и „До моето първо либе“ до „Борба“, „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“, но и в могъщото влияние на тази поезия в развитието на българската литература, в силата на Ботевата традиция. Но Ботевата поезия има и други измерения — дълбокото вътрешно сходство с големи поети на световната литература като Петьофи, Мицкевич, Некрасов и др., а може би и с великия Пушкин, ако трябва да говорим за националното обаяние или за националната роля, която играят и личността, и творчеството, и общественият подвиг на нашия поет.

Ботев продължава да бъде наш съвременник като поет и художник. Свикнали с неговата поезия от детска възраст, ние я възприемаме като нещо неотделимо от нашия живот, от нашето лично и национално битие, от нашата култура. И в това е силата на големия творец. Но не бих казал, че това е най-добрата позиция, най-добрият начин за общуване с поета. Тази позиция, превръщайки се в ежедневие и навик, само привидно ни сближава с Ботев — понякога тя дори ни отдалечава от него. Контактът с Ботевата поезия има нужда от постоянно освежаване, от връщане към дълбоките извори на неговото вдъхновение, към неговата, освободена от силата на навика ярка образност, от ново докосване до историческата мащабност на неговите идеи, от непосредно потапяне в изразителната мощ на неговия език. Ботев трябва да бъде за нас не само велико наследство, пред което се прекланяме, но и съвременност, която ни съпътствува като насъщна необходимост.

ХРИСТО РАДЕВСКИ:

Поканен от редакцията на „Литературна мисъл“ да се изкажа за Ботйова, както разбирам и мога — трябва да призная, че се затруднявам. Защото за него — става дума за творчеството му — сякаш всичко е вече казано, изяснено. . . И защо все пак, като го препрочиташ, усещаш, че това е бездънно небе с много още неизведани тайни. Сякаш там някъде между редовете на неговото малко по количество творчество тлеят и се готвят да лумнат неизживени още пориви, кълнят ненаписани още върховни текстове. Там, в това дълбоко българско огледало се откроява — за оня, който може да види — драматичната история на един малък народ и в тая драматична история прозира историята на рода човечески. Защото не може човек с тесен национален кръгзор да изрече апокалиптичната присъда: „. . . когато робът извика на господаря си: кой си ти, що плачеш? мъж ли си, жена ли или хермафродит — звяр или риба? . . . „И ще бъде ден — ден първий. . .“

Ботйов е виждал трагедията на българския народ в трагедията на борещия се за бленувания ден първи измъчен човешки род. Усещал е той с всичките си сетива, че „Тъй върви светът! Лъжа и робство на тая пуста земя царува!“ И затова както в поетичната си реч обединява всички живи български наречия и разрешава езикови въпроси, над които и днес някои си блъскат главите, така и в революционните си пориви сплита около националния български въпрос въпросите на общочовешкия прогрес. Няма в българската културна история друг поет, който така дълбоко да е засегнал в творчеството си най-острите общочовешки проблеми. Той не е имал способността, нито е бил принуждаван да говори завоалирано. И за чужди и свои е изрекъл присъди, от които и днес ни настръхват косите. Кой като него е имал сили да слезе до най-мрачните бездни на отчаянието и да се извиси до звездните простори на възторга и оптимизма? И кой като него в сблъсъка на крайностите в човешкото битие е успял да стане светкавица и гръм на бъдещето, а не безпомощен роб на конфликта?

И, струва ми се, върху него е натрупан доста много „христоматиен гланц“ и че е нужно като старите фрески да се очиства от много наноси и тълкувания — за да можем в словото му като в ясен кладенец отново да прозираме националната си съдба.

ДОРА ГАБЕ:

Трудно е да се пише за Ботев, защото той не е само обект за проучване, а се е превърнал в наша същина. И времето ни отдалечава от неговото време, и той е вече корен на нашето „Дърво на живота“. От неговите сокове пие всяка наша епоха и растат децата ни смели и бодри с „красни“ чела.

Ела ме майко прегърни
и в красно чело целуни

Не пресъхва такъв корен, не загива такъв народ. Силата на неговия гений не се заключва в рамки — тя действа винаги, където времето я привлича. Един спомен ме отвежда към подобен случай. То беше във Варшава през 1948 г. на 2 юни, Ботевия ден. Наш празник. А Варшава беше цялата разрушена: през прозорците на изгорелите здания като през дупки се виждаше небето. Улиците бяха затрупани с пясък, камънаци и срутени стени; по тях се катерехме и слизахме, без да знаем през къде минаваме, защото улиците бяха загубили своите адреси и нямаха имена. Глухите стъпки по тях едва се чуваха. То бяха стъпките на част от завърналите се от лагерите на смъртта полуживи, току-що възкръснали поляци. В тая атмосфера трябваше да измъкнем от миналото Ботев с неговата светлина и неговия бодър дух. А беше утрото на възродена Полша. Всички идваха на помощ, готови дори и окъсаното си върху измършавялото в лагерите тяло да дадат. Директорът на единствения запазен „театър полски“ отстъпи своята сцена и най-добрите си актьори за нея вечер. Притежавах от преди войната превод на полски език на „На прощаване“ от поляк, който превеждаше от руски. Помогнах му. Един ден случайно срещнах поета Слободник, преведохме заедно „Моята молитва“. Бяхме богати. Започнахме празника. Афишите бяха цъфнали всред развалините и измъкнаха хората от бърлогите им. Театърът се пълнеше.

Когато влязох в залата, затворих в първия момент очи, защото щях да оследея: от всеки балкон на етажите висяха дълги копринени и кадифени червени знамена, полски двуцветни и наши трицветни флагове. Когато завесата се вдигна, настана пълно мълчание: всред празната сцена, на ниско столче бе седнала голямата полска артистка, чието име за жалост не мога да си спомня. Сложила спокойно двете си бели ръце върху коленете, всред диплите на широка, разперена пола. В тишината се разнесе нейният проникващ глас:

Не плачи, майко, не тъжи!

А поляците едва що бяха престанали да плачат за себе си и за съдбата си. Сега им потекоха сълзи от съчувствие към друга човешка съдба.

Ръкопляскането разлюля висящите знамена. Дълго чакахме, докато залата затихне.

Когато завесата отново се вдигна, всред сцената стоеше прав тогавашният прочут млад актьор Кречмар (той и до днес си е на сцената във варшавските театри). Замлъкналата публика едва дишаше в очакване. Разнесе се мощен мъжки глас:

. . . не ти, що си в небесата! . . .

Никой поляк в тоя момент не се сещаше, че чува „Моята молитва“ в превод — за всички стихотворението на Ботев беше полско. Някои ставаха прави, протягаха ръце, други не можеха да уседят на мястото си от вълнение, трети се обръщаха към съседите. Залата се раздвижи, а ръкоплясканията се смесиха с викове и възгласи. Нея вечер Ботев беше всред новородените поляци. . .

МЛАДЕН ИСАЕВ:

Вгледайте се в големите му очи, дръзко устремени към бурите, вслушайте се в изречените от него гениални слова, тръгнете по изминатите огнени пътища на борбата до мига на трагичната му гибел и вие ще почувствувате цялото му неизмеримо величие.

Той се ражда под небето на една дълга робска нощ, където „глухо и страшно гърмят окови“, от ранно детство слуша гороломни хайдушки ветрове от близкия Балкан, тъжни народни песни от майка си, писъци на озлочестени жени и

деца. Приказките и песните за хайдушки подвизи, за вехти и нови войводи изпълват детската му душа с романтично очарование, с бунтовен дух.

После младият калоферски бунтовник ще замине за Русия да се учи, за кратко време ще пие свободолюбие, мъдрост и красота от съкровищата на руските гении Пушкин, Лермонтов, Херцен, Белински, Чернишевски и ще се прехвърли в Румъния, за да готви революция за освобождението на своето отечество.

Трудно е да си представи човек как този „букурещки хъш“, гонен от полиция, мизерия и нищета, е успял да достигне до високите върхове на човешкото знание, да следи с дълбока лична съпричастност големите социални трусове на своето време, да твори гениална поезия и публицистика, да застане начело на революционна партия и да поведе боен отряд срещу Отоманската империя. . .

Сто години след неговата гибел ние стоим все така омаяни от образа му, добил с времето великолепието на прекрасна легенда.

Никой друг българин, съвременник на Ботев, не е чувствувал така дълбоко и проникновено робската трагедия на своя народ, подложен на нечувано азиатско разтерзание. И само той, гениалният Ботев, е бил в състояние с българско художествено слово да изрази в титанични образи тази грозна трагедия. (Любопитна е действителната случка, станала във вятърната мелница край Букурещ, където Ботев и Левски намират приют в една сурова зима. Когато веднъж Ботев излиза, Левски отваря тефтерчето му и чете огнените строфи. Сърцето на апостола на свободата, свикнало на сурова революционна твърдост, сега е покорено от могъщата сила на гениалните стихове.)

Ботев безпогрешно е разбирал кои са истинските угнетители на българския народ. Това са не само султани, паши, аги и башибозуци. Наред с тях са български чорбаджии и лихвари, калугери и попове, всички ония, които с молитви и грабителства подпомагат чуждоземния поробител. Срещу цялата тази мрачна сила е насочен неукротимият гняв на поета. Но не и срещу турския народ. И Ботев е категоричен: „Сегашният обществен ред, който допуска да има султани и капиталисти, е изворът на страданията и на турците, и на българите, затова всеки, който е онеправдан от тоя ред, който е осъден от него да се бори с нуждата и глада, който мрази своето скотско положение и желае да се избави от него, е наш приятел, наш брат.“

Каква историческа широта и далновидност, чужди на всякаква национална ограниченост! Това е интернационализъмът, който вече тържествува в нашия век.

С проникновението на гениален революционер и мислител Ботев бе достигнал до най-високите идеи на своето време, за да остави на поколенията едно знамение — своето велико символ-верую:

„Изповядвам единий светъл комунизъм, поправител недъзите на обществото.“

Чакам събуждането на народите и бъдещий комунистически строй на целия свят.“

Тези думи, написани преди повече от един век от двадесет и четири годишен младеж, звучат особено гордо в нашата епоха, когато комунизъмът възхожда на голяма част от планетата с оная строга неотменимост, с каквато изгрява слънцето.

Ботев беше един Прометей на революцията, излязъл с безумна дързост срещу боговете на робството, за да върне на народа откраднатия огън на свободата. Безгранична е неговата омраза и гняв към кървавото и грешно царство на подлостта, разврата и сълзите.

В титаничната борба за свобода на страната на народа са всички светли и благородни сили. В освободителната битка участва и цялата природа:

Там. . . там буря кърши клонове
и сабя ги свива на венец;
знали са страшни долове
и пици в тях зърно от свинец.

В родните планини ечат бури вековни, стене гора и шума. За падналия в бой за свобода жалят земя и небо, звяр и природа. . . Героят призовава близките си след неговата смърт да търсят белите му меса по скали и по орляци, кръвите му — в земята, черната. . .

Изумителна по обаяние е баладата за гибелта на легендарния Хаджи Димитър. Тук въображението на гения, запленено от подвига на героя, е сътворило една истинска драматична симфония. Над главата на смъртно ранения юнак, проснат на зелената трева в Балкана, сърдито пече слънцето, нейде в полето тъжно пее жетварка. Притъмнява погледът, главата се люшка в предсмъртен миг. И в този миг като апотеоз на живота и безсмъртието прозвучават недостижимите по сила слова:

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

Всичко живо жали за неговия близък край и в последните мигове му отдава своята любов и преклонение. И когато нощ покрие земята, отново цялата природа засиява над главата на юнака с неповторимото си великолепие:

Настане вечер — месец изгрее,
звезди обсипят свода небесен;
гора зашуми, вятър повее, —
Балканът пее хайдушка песен!

Самодиви в бяла премяна като родни сестри тихо пристъпват към юнака — билки раната му превързват, после хвъркват в небесата да търсят духа на бойния му другар. . .

Съмва. Юнакът лежи, кръвта му тече, вълк ближе лютата му рана и отново пече вечното слънце. . .

И още една разтърсваща душата творба, посветена на бойния другар на поета „Обесването на Васил Левски“. Тук няма никакви подробности около злодейския акт. Но прозвучава с недостижима сила огромната народна скръб по гибелта на великия син на отечеството, увиснал на бесилото. И тук народната болка се подсилва от бушуващите сили на природата: зимата пее своята зла песен, вихрове гонят тръни в полето. . . Гарванът грачи грозно, зловещо, псета и вълци вият в полята. . .

А бесилката стърчи като зловещ призрак под зимното небе.

И твой един син, Българийо,
виси на него със страшна сила.

В тази сила е безсмъртието на героя.

Революцията за Ботев е не само историческа необходимост, а и лична съдба; тя му дава крила, дава му великото щастие да върви и се сражава с бурите, там, дето „смъртта е мила усмивка, а хладен гроб — сладка почивка“. „Аз ще направя — казва поетът — ръцете си на чукове, кожата си на тъпан, главата си на бомба, пък ще изляза на борба със стихииите.“ Чужд му е всякакъв покой и примирение. За него бурята е простор за полети, както небесните висини за орела.

Когато потегля към върха на своята гибел и безсмъртие, той пише до свой приятел: „Аз съм весел и радостта ми няма граници, когато си наумя, че „моята молитва“ се сбъдва.“

И този наш Прометей, този гений на поезията и революцията падна буквално всред бурите, горе в скалите на родния Балкан, за да остане жив за всички бъдни поколения.

НИКОЛАЙ ХАЙТОВ:

Много книги излизат за Ботев, а не ми се иска да ги разгръщам и чета. Миллион, както се казва, ценни подробности в тях, но те не само че не са ми необходими, но ми седят някак прикърпени към изградения в моето съзнание обобщен, легендарен образ на Ботев.

Ботев е надчовешка величина, каквито величини са Крали Марко и Момчил юнак. Представете си Крали Марко да играе като герой в пиеса на която и да било сцена. . . Да гледате оня, за когото се говори, че с единия си крак стъпва на Шар, а с другия на Стара планина — да ходи по едно дюшеменце 6 на 5 и да се пъчи в ролята на Крали Марко. . .

Подобно чувство изпитах, когато за пръв път видях на театрална сцена образа на Ботев. . . Аз бях смутен и разочарован, защото Ботев е легенда и вече не се побира в нашите човешки измерения. Затова и филмът за Ботев нямаше успех: защото ние видяхме един Ботев в обикновени човешки измерения; метър и седемдесет висок, с обикновена шапка, в обикновена риза, с глас обикновен, който нямаше и не може да има току-речи нищо общо с оня исполински Ботев, който живее в представите на всеки нормален българин.

Имаше неотдавна опит да се преиздаде биографията на Христо Ботев от Захари Стоянов. Казвам „опит“, защото инициаторите се отказаха от своето намерение, когато препрочетоха тази иначе хубава книга, и доловиха, че тя бе написана за човека, за революционера Ботев, а не за хероя Ботев. . .

Тази биография сега ни звучи прекалено предметно, сблъсква ни с едни напълно човешки и даже прекалено човешки измерения, далече изостанали от развитието на образа в народното съзнание. Да! Този вид образи с времето наистина живеят и се „развиват“ в точния смисъл на думата. Такава е съдбата на избраните от народа героични образи, които възплъщават неговите добродетели и олицетворяват неговите идеали. . . Те с времето зреят. Те все повече големеят и светлеят, затова всеки опит да ги „овеществим“ и нормализираме е осъден на неуспех. Помислете само: кой български писател е правил опит да пише роман за Ботев? Доколкото ми е известно, нито един от най-добрите не се е осмелил да пише роман или повест за Ботев. Ясно е защо. Ботев ги стъписва и плаши, защото Ботев е за българина светая светих, защото не е достатъчно Ботев да се „описе“ — това няма никого вече да задоволи. Писателят, който би се наел да рисува Ботев, трябва да се състезава с народното въображение, и не просто да изобрази един Ботев, а вече — легендата Ботев, магията Ботев. Ето защо до Ботев с малки изключения са се докосвали не талантливите, а по-скоро самонадеяните литературни творци, защото наистина Ботев се е отскубнал от обикновените човешки мерки и е трудно да го догониш в облаците, където го е запратило народното въображение. Перото, което ще трябва някога да се допре до Ботев, трябва да е малко или много самото „ботевско“. Иначе не е възможно Ботев да бъде задоволително изобразен. . .

Добре ли е това или зле?

Аз не мисля, че е зле. Колкото повече легенди имаме, подобни на легендата „Ботев“, толкова по-добре. Легенди като ботевските са изключително богатство. Колкото повече имаме герои като Ботев, които не се побират в човешките ма-

щаби — толкова по-добре. . . Този вид легенди са жизнено необходими, защото те най-добре „хранят и поят“ народното въображение, та нямаме сметка нито да ги приземяваме, нито да ги очеловечаваме било на сцена, било на книга. Освен ако се намерят творци, които да стигнат и да надрипнат легендата. . .

А защо Ботев се е превърнал в легенда? Дрипавият хъш, който с взлом се е промъквал, за да се добере до необходимите за народното дело пари? Превърнал се е в легенда, защото вътрешната кройка на този българин е кралимарковска и постъпките му — също.

Със сто и няколко души, повечето взели за първи път пушка в ръцете, Ботев дръзва да се „удари“ седна, макар и разклатена империя за свободата на своето отечество. Ботев не е бил нито глупак, нито луд, за да не знае количеството на турските военни сили, да не разбира, че отива на явна смърт. Но го е направил, загинал в разцвета на своята младост, съединявайки в едно думи и дела, песен и борба.

Ботев не освободи България, но той извърши едно освобождение не по-малко велико и значително: той освободи българина от ниското му самочувствие, вдъхна му смелост и упование в себе си, даде му идеали, сложи му криле и на тези криле ние се носим ето вече сто години от смъртта на поета-революционер.

ВЛАДИМИР ГОЛЕВ:

Фигуративният израз, че всеки българин започва съзнателния си живот с Ботев и Вазов, в същност има съвсем конкретно съдържание. И то включва в себе си не само заучаването в най-ранно детство на „Кавал свири на поляна“ или „Аз съм българче“, но и онзи така незабравим свят на великото и героичното, разкрит внушително емоционално от тези великани на словото. И може би именно затова от най-ранни години у нас се култивира характерната черта за емоционално възприемане на света, подсилвана, разбира се, от народните песни, от приказките, легендите и т. н.

Като син на учители аз се научих да чета още преди да тръгна на училище, и първата книга, която зачетох, беше един поизвехтял и поокъсан том от съчиненията на Христо Ботев, който навярно още стои на етажерката в малката селска библиотека. От тези стихове първо ме възхити героизмът на борците за национална свобода. Когато поотраснах, любимото четиво ми беше „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“, а сега, когато знам наизуст почти всичките стихотворения на Ботев, ме възхищава недостигнатото все още майсторство на неговото перо, което дълго има да изучаваме и разкриваме. . .

Винаги съм мислил, че не отдаваме дължимото на майсторството на такива гении като Ботев, не познаваме истинската стойност на високите им професионални постижения, че едностранчиво и лекомислено свикваме с познатите определения, без да се потрудим да надникнем по-дълбоко в емоционалната, образната и мисловна съкровищница на великия поет. По същия начин, струва ми се, сме склонни да признаем у един Захари Стоянов фактологията и да изпуснем великолепните му постижения на прозаик и публицист, надарен с оригинална яснота и чистота на езика, с рядка наблюдателност и чувство за композиция — неща, разкриващи литературна вещина и писателски талант.

Ботев беше и си остава най-големият, най-страстният граждански поет на България, но това съвсем не означава, че с този факт се изчерпват качествата на неговата неизмерима поезия. Всред водопада от чувства, образи, мисли, самообреченост, любов, страдание, омраза и всеотдайност, изпълнили всяка строфа от това най-кратко по обем поетично творчество в българската литература, ярък блести неповторимият художник, самобитният певец-новатор, редкият

майстор на словото — трагичен и нежно-интимен, язвителен и епичен. Защото наистина в стихотворенията на Ботев има нещо интимно-човешко, както в „Заплакала е гората“, нещо простонародно и увличащо, както в „Отдолу идат сеймени“, и нещо гигантско епично, както в „Три синджира роби“. В тези двадесет безсмъртни творби откриваме и красотата на народната песен, с нейните повторения, метафори, ритмика и най-съвременно светоусещане за изграждане на стиха, както е например при „Обесването на Васил Левски“.

Много са проблемите, свързани с характера, оригиналността и въздействието на поезията на Христо Ботев. За мен един от най-интересните е загадката на неговото неувяхване: езиково и образно. Спомнете си което и да е от неговите двадесет стихотворения и ще видите, че се озовават в една като че ли съвсем съвременна поезия, написана на чист литературен български език, с наши днешни образи:

Там. . . там буря кърши клонове,
и сабя ги свива на венец. . .

или:

Там, дето либе хубаво
Черни си очи вдигнеше
и с оназ тиха усмивка
в скръбно ги сърце впиеше. . .

или:

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

Трудно е да се укрие тайната на тази езикова и образна свежест, на тази вечна младост на Ботевите песни. Като че ли не са минали сто години от времето на тяхното написване — времето, на което ние сега се усмихваме снизходително, четейки дори такива крупни творци като Г. С. Раковски, Л. Каравелов, П. Ю. Тодоров, Д. Чинтулов, Петко Славейков, Пенчо Славейков, да не споменавам някои писатели от по-новите поколения. Вярно е, че Ботев не е примитивен самоук. Той е познавал освен народната песен още и поезията на Русия, изучавал е достъпните за тогавашните условия поети от много европейски страни. Но, както и да бъде, остава си фактът на изключителна езикова вечност, на неувяхваща пластичност и съвременна мисловност.

Не се опитвам да формулирам всички чародейни белези на Ботевата поезия. Това е задача на изследователите. Ще ми се само в тези редове да подчертая, че наглед толкова простите и ясни като изворна вода стихове на Ботев са в същност една изключителна загадка, ако се опитаме да разгадаем маниера и елементите, които я изграждат. И колкото повече потъваш в тази загадка, толкова повече разбираш, че Ботев не може да се мери с обикновен аршин. Не! Ботев е единствен и неповторим — и като мисъл, и като чувство, и като майстор на епични образи — велик и в дребното, и в голямото, безсмъртен като народа. . .

В ТВОРЧЕСКАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА ХРИСТО БОТЕВ

Илия Тодоров

Творческият процес у Ботев — във всичките му фази и нюанси, в цялата му сложност и дълбочина — едва ли ще бъде някога напълно изяснен. Ние не разполагаме с каквито и да било указания от самия поет за възникването и развитието на замисъла на неговите творби, за първите проблясъци на образи и сравнения в неговото съзнание, за продължителността и хода на неговата работа над едно или друго стихотворение. Ботев не ни е оставил нито откровени признания в писма до свои близки и познати, нито подробни дневници, нито предварителни записки и планове, нито многобройни ръкописи, фиксиращи всяка стъпка от извървяния път към художествено съвършенство. Единственият документален материал, свързан непосредствено с неговата творческа дейност, е малкият фрагмент от черновата на последното му стихотворение, посветено на апостола на свободата Васил Левски. Съвсем оскъдни са данните за творческия процес у Ботев и в спомените на неговите съвременници. Ето защо главното свидетелство за работата на великия поет остават поправките, които той внася в повторните издания на своите стихотворения. Внимателният анализ на тези поправки ни дава възможност да надзърнем в творческата лаборатория на Ботев и да проследим отблизо неговата работа над стиха, да се запознаем с принципите, от които се е ръководил взискателният художник в стремежа си към максимално усъвършенстване на поетическата реч.

Трябва да отбележим, че поправките в стихотворенията на Ботев са привличали вниманието на издателите и изследователите на неговото творчество многократно. Те правят впечатление още на първия редактор на Ботевите съчинения — Захари Стоянов. В подготвеното през 1888 г. от него издание при някои от стихотворенията се посочват под линия по-важните варианти, съдържащи се в първите публикации, а понякога дори се поместват изцяло предходните редакции. Редакционните различия в публикациите на Ботевите стихотворения са намерили място и в редица други издания на неговите съчинения: в изданията, подготвени от Иванка Ботева и Иван Клинчаров през 1907 г., от д-р К. Кръстев през 1919 г., от Михаил Димитров през 1924 г. (става дума за изданието „Христо Ботев, Неизвестни произведения“, където са поместени непознатите дотогава редакции на три Ботеви стихотворения), в изданията на Иван Хаджов от 1926 г., на Георги Константинов от 1940 г., на Михаил Димитров пак от 1940 г. (преиздадено през 1945, 1950, 1958 и 1971 г.), в други две издания на Ботевите стихотворения, редактирани съответно от Ал. Бурмов (1946) и М. Димитров (1947), във второто издание на Ботевите съчинения под редакцията на Ал. Бурмов от 1948 г. и др. В някои случаи издателите на Ботевите стихотворения не се задоволяват само с посочването на редакционните различия, но вземат отношение към характера на поправките, стремят се да обяснят причините за тяхната поява.

Най-голям интерес в тази насока представлява обширният коментар в т. нар. „автентично издание“ на д-р К. Кръстев, където се отделя специално внимание на въпросите, свързани с произхода и автентичността на поправките в Ботевите стихотворения. Това издание за съжаление е останало недовършено поради настъпилата междуременно смърт на редактора.

Поправките в стихотворенията на Ботев са разглеждани също и в редица специални изследвания. През 1919 г. Иван Хаджов обнародва в сп. „Борба“ (г. II, кн. 1, с. 1—14) статията „Работата на Ботйова върху стихотворенията му (извод от наблюдения и проучване)“. През следващата година Боян Пенев докладва в Историко-филологическия клон на Българската академия на науките студията на Хаджов „Поправки и преработки в стихотворенията на Ботева“, публикувана две години по-късно в „Списание на БАН“ (кн. XXIV, № 13, с. 193—254). Интересът на Хаджов към поправките в Ботевите стихотворения не се изчерпва с обнародването на този обемист труд. През следващите години в печата се появяват няколко негови статии, в които се разглежда обстойно работата на Ботев над отделни стихотворения: „Текстови разлики в публикациите на „Борба“ (в сб. „Прослава“. Издава ученолюбивото дружество „Христо Ботев“ в Калофер. София, 1926, с. 25—30); „Текстови различия в публикациите на Ботевата „Елегия“ (сп. „Листопад“, г. XII, 1931, кн. 9—10, с. 217—228); „Текстови разлики в публикациите на Ботевата „Пристанала“ (сп. „Листопад“, г. XIV, 1933, кн. 9—10, с. 214—224). След това Хаджов обобщава своите наблюдения над редакциите на Ботевите стихотворения в отделна книга под наслов „Стихотворенията на Ботева, т. I. Поправки и преработки“ (София, 1947, 304 с.). Поправките в стихотворенията на Ботев привличат по-късно вниманието и на други изследователи. Ст. Попвасилев им посвещава един малък дял от книгата си „Език и стил на Ботев и Каравелов“ (София, 1956, с. 18—25). Ботевата работа над стиха е разгледана накратко и от М. Въгленов в статията „Творческият процес у Ботев“ (сп. „Език и литература“, г. XI, 1956, кн. 3, с. 168—172). Кратък, но съдържателен анализ на поправките в Ботевите стихотворения е направен от П. Динеков в студията „Поезията на Христо Ботев“ (сп. „Септември“, 1959, кн. 1, с. 156—157). Върху промените в текста на някои Ботевии стихотворения спира поглед също и Св. Цонев в книгата си „Христо Ботев. Поезия и правда“ (София, 1970, с. 68—71, 125—126, 143—144). Накрая с поправките, които внася Ботев в текста на своите стихотворения след първоначалното им обнародване, твърде подробно се занимават Иван Унджиев и Цвета Унджиева в наскоро издадената монография „Христо Ботев — живот и дело“ (София, 1975, с. 70—75, 98—103, 158—159, 202—205, 213—216, 272—277 и мн. др.).

Авторите на цитираните изследвания имат безспорни заслуги за изясняването на редица въпроси, свързани с поправките в Ботевите стихотворения. Особено ценни са приносите в тази област на заслужилия ботевовед Ив. Хаджов, който в продължение на няколко десетилетия упорито и всеотдайно е работил над проблемите на Ботевия текст. Много от неговите наблюдения над отделни поправки в Ботевите стихотворения са образец за изчерпателен и разностранен филологически анализ. Трябва обаче веднага да отбележим, че някои от тълкуванията на Хаджов са неприемливи от гледище на марксистко-ленинската методология. Освен това някои от основните му изводи за работата на Ботев над стиха, при все че се приемат и от други изследователи, са неубедителни. Преди всичко няма достатъчно основания за разграничаването на две степени — поправки и преработки — в работата на Ботев над стихотворенията след първоначалното им обнародване (първата степен, по мнението на Хаджов, се среща във всички Ботевии стихотворения, а втората обхваща само пет стихотворения:

„Майце си“, „Към брата си“, „Дялба“, „Елегия“ и стихотворението за Левски.¹ Неубедителен е Хаджов и при определянето на произхода на поправките в стихотворенията, публикувани в редактирания от Л. Каравелов в. „Свобода“: в едни случаи той допуска Каравеловата намеса, а в други случаи, без да посочва каквито и да било аргументи, я отхвърля като отдава поправките само на влиянието на Каравелов върху Ботев.²

За да направим една обективна характеристика на работата на Ботев над текста на стихотворенията след първоначалното им обнародване, ще трябва предварително да разграничим поправките на две основни категории:

1) Поправки, при които чуждата намеса се изключва. Към тази категория отнасяме промените във всички стихотворения, публикувани първоначално в Ботеви издания и след това напечатани за втори път в стихосбирката „Песни и стихотворения“: четирите стихотворения, които Ботев обнародва през лятото на 1871 г. във в. „Дума на българските емигранти“ („На прощаване“, „До моето първо либе“, „Пристанала“ и „Борба“), и двете стихотворения, които той печата две години по-късно във в. „Будилник“ („Гергьовден“ и „Патриот“); тук отнасяме също и поправките в стихотворенията „Дялба“, „Елегия“ и „Хаджи Димитър“, които първоначално са напечатани в Каравеловите вестници „Свобода“ и „Независимост“, но след това са поместени в Ботеви издания („Дялба“ и „Елегия“ — във в. „Дума на българските емигранти“, а „Хаджи Димитър“ — в „Календар за 1875 г.“) и накрая са включени в стихосбирката „Песни и стихотворения“ (тук става дума естествено само за измененията, които Ботев внася при последната публикация на трите стихотворения). Всички тези изменения са правени по един и същ повод и по едно и също време — във връзка с изданието на книгата „Песни и стихотворения“, отпечатана през лятото на 1875 г. в Ботевата печатница. Тяхната автентичност не подлежи на съмнение.

2) Поправки, при които чуждата намеса е възможна. Към тази категория трябва да отнесем всички останали промени в текста на Ботевите стихотворения: измененията в трите публикации на стихотворенията „Майце си“ и „Към брата си“ (първото обнародвано за пръв път през 1866 г. във в. „Гайда“, а второто поместено първоначално във в. „Дунавска зора“ през 1868 г., след това и двете напечатани във в. „Свобода“ през 1870 г. и накрая включени в стихосбирката „Песни и стихотворения“ от 1875 г.); измененията в публикациите на стихотворенията „Дялба“, „Елегия“ и „Хаджи Димитър“, обнародвани, както беше отбелязано, за пръв път в „Свобода“ и „Независимост“, а после повторно напечатани в Ботеви издания (първите две — във в. „Дума на българските емигранти“, а третото — в „Календар за 1875 г.“); измененията в публикациите на стихотворенията „Странник“, „В механата“, „Моята молитва“, „Зададе се облак темен“, публикувани първоначално във вестниците „Свобода“ и „Независимост“ и след това поместени в „Песни и стихотворения“. Във всички тези случаи не можем да бъдем сигурни дали действително се касае за допълнителна работа на Ботев над стихотворенията във връзка с повторното им публикуване или пък за отстраняване на чуждата намеса в техните текстове.

Направеното разграничение дава възможност да се открият по-ясно творческите поправки, които Ботев внася, ръководен от стремежа да усъвършенствува своите произведения, и поправките, които той е принуден да прави, за да отстрани намесата на други лица в текста на някои свои стихотворения. Ние не си поставяме за цел да се занимаваме подробно с характеристиката на отделните поправки (тази работа в основни линии е извършена от предходните изследователи), а ще

¹ Ив. Хаджов. Стихотворенията на Ботева. Т. I. Поправки и преработки. С., 1947, с. 17.

² Вж. Ив. Хаджов. Цит. съч., с. 157, 173, 176, 212, 264—265, 267—268.

се стремим преди всичко да установим общите тенденции, характерни за работата на Ботев над текста при повторното публикуване на неговите стихотворения.

Преди обаче да пристъпим към конкретното разглеждане на поправките от двете основни категории, смятаме за уместно да осветлим, доколкото това е възможно, предходния стадий от творческия процес у Ботев — неговата работа над създаването на художественото произведение. Осветляването на този стадий — макар и върху основата на оскъдните данни, с които разполагаме — се явява необходима предпоставка за по-правилното определяне на главните особености в творческия процес у Ботев в неговия заключителен стадий.

В миналото беше широко разпространено схващането, че Ботев е създавал своите стихотворения спонтанно, на един дъх, без продължителни търсения на поетически образи, без упорита и мъчителна работа над словото. Това схващане се основаваше главно на спомените на някои Ботеви съвременници. С особена популярност се ползуваше разказът на Ботевиия другар Киро Тулешков — така както е предаден в книгата на Захари Стоянов за Ботев: „Един ден аз отидох на българското кафене „Стара планина“ и го заварих седнал до една маса, вдълбочил са и пише, разказва Тулешков в своите неиздадени мемоари. Приблжих са до него и го попитах какво драще, а той нито главата си вдигна да ма погледне, нито ми отговори. Оставих го спокоен и седнах настрана при друга маса. След няколко минути той престана да пише и си вдигна главата. Като ма съгледа, поздрави ма и ма попита кога съм дошъл. Повика ма при себе си и почна да ми чете стихотворението „На прощаване“, което каза, че написал в кафенето, като ма питаше харесвам ли го.“³ Друг съвременник, Ст. Заимов, ни представя още по-ефектно творческия процес у Ботев: „Често пъти — разказва той — вземаше в ръка словослагателския компас (когато редактираше вестник „Знаме“ и го печаташе в Каравеловата печатница през 1875 г.), вземаше компасът, заставаше пред сандъчето с буквите; по челото му наизпъкваха дебели вени, лицето му вземаше едно строго изражение, бърните му се слагаха в една ядовита гримаса, ръката му се мятеше по буквените стаички, пръстите му машинално хващаха отделните букви, компасът пишеше в ръката му; тялото му цяло трепереше; той редеше предната статия на „Знаме“, без да има пред себе си било свой, било чужд ръкопис — той нареждаше наизуст, това ний сме видели със собствените си очи, когато работеше в печатницата на Каравелов като коректор на вестниците „Знаме“, „Знание“, „Стопанин“ и дядо Блъсковото „Училище“. И така наредените статии (прехвъркналите идеи от мозъка на поета и направо кацнали върху словослагателския му компас, без ръкопис) блещяха с умствена енергия и творческа фантазия.“⁴ Според същия Ст. Заимов баладата „Хаджи Димитър“ била написана една вечер в Гюргево само за няколко минути, непосредствено след като поетът чул разказа на баба Тонка за подвига на Хаджи Димитър,⁵ а стихотворенията „Борба“ и „Моята молитва“ Ботев създал през 1870 г., без да ги записва, декламирайки ги по бреговете и между върбалаците на един дунавски остров; едва две години по-късно близки Ботеви другари „извършили едно малко изнасилване върху него, за да седне и да ги надращи върху една халваджийска книга“⁶.

Трудно е да се установи с положителност къде свършва истината и откъде започва легендата в подобни „спомени“. В миналото нашите литературоведи обаче охотно ги приемаха и въз основа на тях представяха творческия процес

³ З. Стоянов. Христо Ботев, опит за биография. Русе, 1888. с. 121. Според З. Стоянов и други Ботеви стихотворения са били създадени в аналогични условия (вж. пак там, с. 166—167).

⁴ Ст. Заимов. Христо Ботев, опит за биография от З. Стоянов [рецензия]. — Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, т. I, 1889, с. 216.

⁵ Вж. З. Стоянов. Цит. съч., с. 458—459.

⁶ Ст. Заимов. Цит. съч., с. 220.

у Ботев като „гениална импровизация“, като някакво чудо, като необяснима стихия, която с шеметна сила връхлита върху поета, откъсва го от действителността и го пренася в тайнствения свят на поетическите видения. Едва след 1940 г., когато беше открит фрагментът от черновата на последното Ботево стихотворение, този възглед започна постепенно да губи своите привърженици. Трябва още веднъж да подчертаем, че главната заслуга за това принадлежи на акад. Т. Павлов. „Тоя документ — писа на времето бележитият учен — с един удар разрушава тезата на всички ония литературоведи и критици, които обичат да представят Ботевото поетическо творчество като плод изключително на някакво си абсолютно „откровение“ или „инспирация.“⁷

Макар и твърде кратък, запазеният ръкопис позволява да се направят някои изводи за работата на Ботев над текста в хода на неговото създаване. При друг случай ние разгледахме подробно последователността на Ботевата работа над черновата, подчертавайки, че творческият процес у нашия велик поет се характеризира не с натрупването на хаотични словосъчетания, а с последователна, методична и целенасочена работа над всеки стих.⁸ Съществува обаче и друго мнение. В новото изследване на Иван Унджиев и Цвета Унджиева Ботевата работа над ръкописа е представена по следния начин: „На следващата десета страница поетът продължава да трупа сурови мисли и идеи. Основните образи, които се натрапват на неговото въображение, са съвсем конкретни: светото тяло на Апостола, гроб, турци, паши, разплакана майка. . .

Няма²⁶⁹ го вече! . . . Святото тяло²⁷⁰
Пашата²⁷¹ кресна да хвърлят
турците²⁷² бързо в гробът²⁷³ скриха в земята²⁷⁴
и Масар паша, майко²⁷⁵ мила,
плачи за него, кълни²⁷⁶ съдбата!

(²⁶⁹Зачертано. Отгоре написано: „и млъкни“. ²⁷⁰ Над „святото тяло“: „И чудна (юнашка) сила“. ²⁷¹ Зачертано. ²⁷² „Турците“ — подчертано с две черти, в ъглести скоби, написано върху „спуснаха“. ²⁷³ „в гробът“ подчертано с една черта. ²⁷⁴ „Скриха в земята“, подчертано с две черти. ²⁷⁵ Зачертано. Отгоре написано: „О, майко моя, родино“. ²⁷⁶ Зачертано. Отгоре написано: „Проклетата била над теб“).

Процесът на откъсване от непосредствените преживявания, които сковават въображението, на отдалечаване от делничното, земното и на откриване на поголемите поетически обобщения е труден. След зачертаванията и добавките цитираният съвсем суров текст получава приблизително следния вид:

И млъкна вече! . . . Юнашка сила
турците бързо скриха в земята
о майко моя, родино мила,
проклета била над теб съдбата!⁹

Въпреки твърдението на двамата автори, че различните варианти на строфата „дават представа за пътя, който поетът е извървял, докато стигне до своето поетическо откритие“, все пак остава неясно как именно „суровите мисли и идеи“ са преобразени в стройна поетическа реч. Посочените под линия обяснения към съответните цифрови индекси характеризират външната (пространствената), а не вътрешната (хронологическата) последователност на текста в ръкописа;

⁷ Т. Павлов. Неизвестна досега редакция на стихотворението „Обесването на Васил Левски“. Приложение в кн. му: Христо Ботев — поет, критик и философ. С., 1940, с. 74.

⁸ Вж. И. л. Годоров. Отново за автентичния текст на последното Ботево стихотворение. — Литературна мисъл, 1973, кн. 1, с. 19—24.

⁹ И. в. Унджиев и Ц. в. Унджиева. Христо Ботев — живот и дело. С., 1975. с. 517—518.

освен това тези обяснения не винаги отразяват действителното състояние (например Ботев не си е служил с ъглести скоби, за каквито се говори тук).¹⁰

В същност текстът, който Ив. Унджиев и Цв. Унджиева цитират като първоначален вариант на разглежданата строфа, почти дословно съвпада с посочения на времето от Ив. Хаджов най-ранен текст (Urtext).¹¹ Според нас този текст е резултат на неправилното разчитане на черновата. Едва ли Ботев е могъл да твори по такъв необичаен и неестествен начин.

На практика създаването на художествените произведения обикновено се осъществява по два начина. Едни автори работят над текста едновременно с развитието на художествената идея, т. е. у тях външната реализация на текста се явява непосредствен резултат на вътрешния стремеж да намерят най-сполучливия словесен израз на замисъла, а други, нахвърляйки първоначално текста в най-общ вид, с много пропуски на „трудни места“ (отделни думи, изрази или дори цели пасажии), след това се връщат към него, за да го дооформят.¹² Анализът на запазения фрагмент от черновата на последното Ботево стихотворение недвусмислено показва, че Ботев принадлежи към първата категория писатели. Показателна е работата му над последната строфа, започната на с. 9 и продължена след това на с. 10 от неговия джобен бележник. Първоначално поетът е написал на с. 9 първите два стиха:

„Долу гяурът!“ крѣсна пашата
и бжрзо, бжрзо свалиха въ гробътъ,

след което е зачертал последните думи от втория стих „свалиха въ гробътъ“ и ги е заменил с изреча: „твоят синь, майко“; едва след поправката на втория стих той написва третия стих, където повтаря зачертаните вече думи „свалиха въ гробътъ“ и продължава същата мисъл, определяйки с това и римата: „скриха в земята“. В този момент текстът придобива следния облик:

„Долу гяурът!“ кресна пашата
и бжрзо, бжрзо твоятъ синь майко
свалиха въ гробътъ, скриха въ земята“

По същия начин — постепенно създавайки стих след стих — е работил поетът и на следващата, десета страница от своя бележник (вж. цитираната статия в сп. „Литературна мисъл“, с. 22—24).

Възниква въпросът, дали този начин на работа не се явява изключение в творческата практика на Ботев, дали не е характерен само за работата над последното му стихотворение и дори само над последната строфа, която извънредно много го е затруднила? Категоричен отговор на този въпрос засега не е възможен. Ние сме склонни обаче да приемем, че разгледаният пример не се явява изключение в творческата работа на Ботев. Известно основание за това намираме в думите на Л. Каравелов, предадени по спомените на М. Греков: „Ботев не е като мен. Не отричам способностите му, талантлив е, силите му са равни с моите, ала неговите маниери са други: някога напише нещо отведнъж, друг път пише и зачерква, докато излезе това, що го той желае.“¹³

¹⁰ Срв. факсимилето в същата книга (след с. 544).

¹¹ Срв. Ив. Хаджов. Из поетическата лаборатория на Ботева (надникване в личното тефтерче на поета). — Училищен преглед, 1943, кн. 1, с. 37—38; Ив. Хаджов. Стихотворенията на Ботева, т. 1, с. 226—227.

¹² По-подробно за двата способа на създаване на художествените произведения вж. Ил. Годоров. Тенденции и закономерности в истории текстов произведений новой болгарской литературы. — Годишник на СУ. Факултет по славянски филологии, т. LXVII, 2. С., 1973, с. 270—274.

¹³ М. Греков. Как ние освобождавахме България. Цитирано по: Ив. Унджиев и Цв. Унджиева. Христо Ботев — живот и дело, с. 319.

За Ботевия маниер на работа над ръкописа можем да съдим до известна степен и от черновата на последното негово писмо, писано на парахода „Радецки“, непосредствено преди слизането на българския бряг. Тази чернова също се намира в джобния бележник на поета. Внимателният анализ на зачертаванията и поправките ни убеждава, че тук работата над текста е била извършена в следната последователност. Първоначално Ботев е написал следните няколко реда:

Приятели! днес, часът по 9 ще да стъпиме на нашата
свѣщенна земя! Да живѣе свободна

Тук поетът се е поколебал дали трябва да продължи мисълта си в същата посока, зачертал е част от написаното и е добавил между редовете някои нови думи. В резултат на това първото изречение е станало по-изразително, а непосредствено след него е подхваната нова мисъл:

Приятели! днесъ, часът по 9 ще да целунеме свѣщенната
земя на нашето отечество! Благодаря Ви за жертви

но и тук Ботев се е спрял, зачертал е недовършената последна дума и е продължил мисълта си в малко по-друга посока:

Приятели! днесъ, часът по 9 ще да цѣлуваме свѣщенната
земя на нашето отечество! Благодаря Ви за доверието, което
имахте камъ мене и за патриотизмътъ, който показахте кам [милият]

Веднага след това неясно написаната дума, която според нас трябва да се чете „милият“, е зачертана и заменена с думата „нашето“, която по-късно също бива зачертана. Тук Ботев отново се е върнал назад, за да потърси по-точен израз на своята мисъл: зачертал е думата „патриотизмътъ“, заменяйки я с думата „любовта“, и е поправил относителното местоимение „която“ вм. „който“; след това вече работата е продължена без връщания и зачертавания. В крайна сметка текстът в черновата е получил следния облик:

Приятели! днесъ, часът по 9 ще да цѣлуваме свѣщенната
земя на нашето отечество! Благодаря Ви за доверието, което
имахте камъ мене и за любовта, която показахте камъ
моето нещастно отечество. Живи или мъртви ние ще да бъдем

От съпоставката на черновата с окончателния текст на писмото се вижда че Ботев не е спрял дотук. Той не само е добавил някои нови моменти, липсващи в черновата, но и е продължил търсенията на по-точния, на по-сполучливия израз. Ето впрочем пълния текст на самото писмо:

Приятели!

От Гюргево и Турно се качихме повече от 100 души; след нази върви турски вапор от башибозуци, но духът на момчетата е превъзходен. От Корабия и Бекет ще да се качат още 100 юнака; по сичките признаци планът ще се осъществи; след няколко часа ние ще да целунем свещената земя на България.

Благодаря Ви, приятели, за доверието, което имахте към мене и за любовта, която показахте към моето поробено отечество.

От страна на сичката чета ви принасям най-дълбокото си почитание.

Четоводец: Хр. Ботйов

17 май 1876 год.

От вапора

НВ. Новата станция за България село Козлодуй, 2 часа горе от Ряхово.

Ние не сме сигурни дали тази допълнителна работа е била извършена направо при преписването на писмото на чисто или поетът е прибегнал до една вторична чернова. Но в случая това няма особено значение. Важното е, че дори в този необикновен момент от своя живот Ботев се е отнесъл с изключително внимание към писаното слово, положил е специални усилия да намери най-силната и същевременно най-точната дума. И ако той е постъпил така в едно писмо до своите приятели, писано при крайно неблагоприятни за подобна работа обстоятелства, можем да си представим мащабите на неговата вискателност към текста на художествените творби при наличието на сравнително по-спокойни условия. Все пак трябва да подчертаем, че върху основата на този пример би било рискувано да се правят категорични и общовалидни за цялото творчество на поета заключения.

Подробна и напълно обективна характеристика на работата на Ботев засега е възможна, както това беше вече изтъкнато, само върху основата на анализа на поправките в повторните издания на неговите стихотворения. С оглед на това основно значение имат онези поправки, при които се изключва — под каквато и да било форма — всякаква чужда намеса.

Наблюденията над поправките, които можем със сигурност да приемем за дело на самия поет, ни убеждават, че неговата работа се е свеждала главно до корекции на отделни думи и изрази в рамките на стиха. Ботев не е подлагал на основна преработка своите творби след тяхното обнародване. С внесените поправки той не въвежда в стихотворенията си нови образи, нови чувства или нови идеи, а само постига по-пълна характеристика на създадените вече образи, по-висок полет на изразените по-рано чувства, по-голяма точност и дълбочина на изказаните мисли. Същевременно поетът полага системни грижи да отстрани всички езикови и стилни неблагоприятия, допуснати в първите публикации, да направи стиха по-естествен и по-благозвучен.

Без да подценяваме ни най-малко работата на Ботев върху съдържанието на творбите, трябва да подчертаем, че неговото внимание на този етап е насочено преди всичко към формата. Той редовно отстранява изкуствените съкращения „ал“, „к'во“, „к'ви“, „т'ва“, употребявани при първите публикации, стреми се да освободи стиха от неблагозвучните словосъчетания, ограничава във възможната степен употребата на диалектизми и архаизми, избягва ненужните повторения, отказва се от някои несполучливи метафори и неправилни изрази, усъвършенствува синтактичния строеж и ритмичната структура. Ботев внимателно оглежда текста от всички страни, без да пропуска и най-малките подробности. Трябва специално да се изтъкне, че преобладаващата част от поправките, които той внася, са в областта на правописа и пунктуацията. Тези поправки свидетелствуват, че поетът е придавал особено значение на външната форма на израза.

Разбира се, за нас са много по-интересни поправките, които се отнасят непосредствено до съдържанието на Ботевите стихотворения. Макар и по-малко на брой, те ни дават възможност да проникнем по-дълбоко в творческата лаборатория на поета, да доловим хода на неговата мисъл, движението на неговото чувство.

Една от най-характерните особености на Ботевата работа над стиха е стремението към по-силна изява на чувствата. По всичко личи, че Ботев е поправял стиховете си със същия трепет, с който ги е създавал. Иначе би била необяснима например онази бурна емоционалност, с която поетът се отрича от своето минало в повторната публикация на „До моето първо либе“:

Безумен аз светът презирах
и чувства си в калта увирах!

вместо първоначалното:

Безумен аз света презирах
и чувства си святи убивах!

или пък онази дълбока нежност и интимност, подчертана чрез една съвсем дребна наглед поправка във втората публикация на стихотворението „На прощаване“:

плачът му да спра с цалувка
сълзи му с уста да глътна. . .

вместо:

плача му да спра с цалувка
сълзи ти с уста да глътна. . .

В други случаи Ботев освобождава стиха от прекомерната емоционална наситеност, за да се открие дълбочината и силата на едно чувство („там, де скръб дълбока владее“ вм. „где скръб и омраза владее“; „що любя и за що милея“ вм. „що мразя и за що милея“) или пък съзнателно избягва декларативната сантименталност („на моите братя невръстни“ вм. „на моите братя премили“; „като брата си ще станат“ вм. „като батя си ще станат“; „пък и да я помна, не рова“ вм. „ах, па и да повна не рова“; „туй е мойта годеница!“ вм. „туй е мойта гургулица!“ и т. н.).

Посочените примери, при цялото им разнообразие, в известно отношение си приличат — навсякъде чувството е изразено непосредствено чрез речта на героите. Може би тъкмо този изповеден характер на Ботевата поезия е улеснил автора в стремежа му към по-силна изява на чувствата при повторните публикации на стихотворенията. Не случайно почти всички останали примери, при които поетът се е докоснал чрез поправките на стиха до емоционалното съдържание на творбите, също са от този тип.

Поправяйки стиховете си във връзка с повторните им публикации, Ботев често пъти поставя не само емоционални, но и логически акценти. Големият поет притежава рядкото умение да подчертае един или друг нюанс на мисълта и да увеличи още повече въздействието на художествената идея. Забележително е, че той постига това със завидна лекота, едва докосвайки се до фразата. Ето например една поправка в текста на стихотворението „Борба“, където само промяната на глаголното време е достатъчна да преобрази стиха, да засили мисълта на автора:

и с вестникарин зайдно мъдруват,
че страх от бога било начало
на всяка мъдрост. . .

вместо:

и с вестникарин зайдно мъдруват,
че страх от бога — то е начало
на всяка мъдрост. . .

В редица случаи смисловият акцент е осъществен единствено чрез промяната на съюзите: „камък основен за да положи /на лъжи святи, а ум човешки/ да скове навек в окови тежки!“ вм. „камък основен за да положи /на лъжи святи и ум човешки/ да скове навек в окови тежки!“; „търпи, и ще си спасиш душата?!“ вм. „търпи за да си спасиш душата!“; „а теб, дъще, клета мами“ вм. „и теб, дъще, клета — мами“; „Патриот е — душа дава /за наука, за свобода“ вм. „Патриот е — душа дава/ за наука и свобода“. Не толкова замяната на думата „народ“ с думата „роб“, колкото въвеждането на противопоставителния съюз „а“ в началото на последната строфа на стихотворението „Елегия“ подчертава с изумителна сила основната идея на творбите:

А бедният роб търпи, и ние
без срам, без укор, броиме време

вместо:

Бедният народ търпи, и ния
без срам, без укор броими време

Сравнително по-редки са случаите, когато внесените в повторните издания поправки допълват или уточняват характеристиката на героите. Няколко такива примера откриваме в стихотворенията „Патриот“ и „Пристанала“. В първото стихотворение това се постига чрез допълнителен смислов акцент в пряката авторска характеристика на „патриота“ („и всекиму добро струва“ вм. „и добро той се си струва“) или чрез отстраняване на някои черти, които обременяват образа („като човек — що да прави?“ вм. „човек грешен — що да прави?“; „като човек — що да прави?“ вм. „като човек икономен“), а във второто стихотворение допълнителните щрихи в образите на героите се открояват на фона на създадената картина („като видя кървав байряк“ вм. „като видя свилен байряк“; „и Стоянка са белее/ в пригрьдките у Дойчина“ вм. „и Стоянка са белее /до войводата Дойчина“; „и дружина загърмяха“ вм. „и куршуми запищяха“). Но и в едното, и в другото стихотворение авторът не прибавя и не премахва съществени черти в характеристиката на героите, а насочва вниманието си само към отделни детайли.

Ботев внася в повторните издания на своите стихотворения и някои поправки, продиктувани от вътрешната логика на действието, отстранява някои логически противоречия и неточности, допуснати в първите публикации. Тези поправки са само няколко. Най-характерен пример са промените в строфата, която представя срещата на двамата млади от „Пристанала“:

Па си весел, засмян тръгна
да посрещне той Стояна;
наближи я — с пушка гръмна,
като видя, че ѝ засмяна.

вместо:

Па си весел, засмян тръгна,
та посрещна той Стояна;
грабна пушка, хвърли, гръмна,
като видя, че ѝ засмяна.

Първоначалният текст е наситен с повече движение, но това движение е до известна степен хаотично и самоцелно, тъй като действията на героя тук не са свързани помежду си; във втората публикация постъпките на Дойчин са вече причинно обусловени, превърнати са в елементи на едно целенасочено движение. Към тази категория поправки можем да отнесем и разместването „син на Лойола и брат на Юда“ вм. „брат на Лойола и син на Юда“, направено при последната публикация на стихотворението „Елегия“. В този вид изразът е по-издържан в логично отношение: Лойола е могъл да има последователи, които споделят неговите идеи, а Юда е могъл да има само духовни братя, готови да постъпят като него.

Когато очертаваме основните насоки в работата на Ботев над стиха, трябва да се спрем и на въпроса за количествените промени в неговите стихотворения, т. е. за добавките и съкращенията. Въз основа на данните, с които разполагаме, не можем с положителност да твърдим, че Ботев е правил каквито и да било добавки в текста на стихотворенията си след първоначалното им обнародване. При все че последните десет стиха на „Борба“ се появяват едва във втората публикация, те не могат да се разглеждат като по-късна добавка, тъй като не знаем със сигурност кога точно са били създадени; в случая не е без значение и фактът, че при първата публикация на стихотворението Ботев е поставил под текста забележката „следва“. Нямаме достатъчно основания да разглеждаме като по-късна

добавка и стиха „как тупа сърце, играе“, появил се също едва след втората публикация на стихотворението „На прощаване“. Тук по всяка вероятност се касае за механически пропуск при първото обнародване: „Тоя стих — бележи основателно д-р К. Кръстев — е тъй органически свързан с темата и така неизбежен на това място, че е невероятно да е бил написан по-късно, за втората редакция.“¹⁴

С по-голяма увереност, но пак без да сме напълно сигурни, можем да приемем като документи за Ботевата работа над стиха двете съкращения, които откриваме в повторните публикации на стихотворенията „Борба“ и „Пристанала“. В първото стихотворение липсва един стих („поклон томува, който та псува“), а във второто — цяла строфа:

Толкоз, дъше, да добруваш,
колко юдата в гората;
денем, ношем да кукуваш
да ти капне и косата!

Обикновено се приема, че тези стихове са били изоставени от автора съзнателно, по художествени съображения: стихът от „Борба“ — заради неговата публицистичност, а строфата от „Пристанала“ — в резултат на стремежа да се усъвършенствува композицията.¹⁵

Накрая трябва да отбележим и една друга страна от работата на Ботев във връзка с повторните публикации на стихотворенията му — уточняването на заглавията и отстраняването на посвещенията. Прави впечатление, че тази работа е твърде последователно застъпена: поправени са заглавията на две стихотворения („До моето първо либе“ вм. „До либето ми“ и „Хаджи Димитър“ вм. „Хаджи Димитър Асенйов“) и са премахнати посвещенията в други три стихотворения: „Пристанала“, посветено първоначално на „М. И. Г-ва“ (на Мария Иванова Горанова), „Борба“, посветено в първата публикация „Б. И. Г-ву“ (на Богдан Иванов Горанов, брат на М. Горанова) и „Дялба“, обнародвано преди това с посвещение „Л. Каравелову“. Ясно е, че през 1875 г., когато излиза книгата „Песни и стихотворения“, Ботев не е могъл да посвети стихотворението „Дялба“ на Каравелов, тъй като двамата са били вече твърде далечни „по чувства и мисли“; по това време поетът вероятно е чувствувал достатъчно отдалечен и Б. Горанов, за да му посвети отново стихотворението си „Борба“; важни промени в личния живот (женитбата му, от една страна, и задомяването на М. Горанова, от друга) са го заставили да се откаже от посвещението на стихотворението „Пристанала“; същите причини ще са предизвикали и промяната в заглавието на стихотворението „До моето първо либе“. Единствено поправката в заглавието на стихотворението „Хаджи Димитър“ е извършена по художествени съображения. Каквито и да са били обаче причините за посочените поправки, крайният резултат е положителен: новите заглавия са далеч по-изразителни, а премахването на посвещенията освобождава творбите от известна злободневност, обръща ги с лице към бъдещето.

Не можем да не подчертаем изключителното внимание, с което се отнася големият поет към текста на своите творби. Той се вглежда във всеки стих, за да постави необходимия акцент върху мисълта или чувството, за да отстрани и най-малката неточност в израза и да премахне всичко, което би нарушило из-

¹⁴ Хр. Ботйов. Стихотворения. Автентично издание с критически бележки от д-р К. Кръстев. С., 1919, с. 52. Ив. Хаджов е склонен да приеме, че този стих е написан за втората публикация на стихотворението (Стихотворенията на Ботева, с. 76—77), а Ив. Унджиев и Цв. Унджиева се присъединяват към мнението, че той е бил вероятно случайно пропуснат (Христо Ботев — живот и дело, с. 159).

¹⁵ Вж. Ив. Хаджов. Стихотворенията на Ботева, с. 50—54, 134—136; Ив. Унджиев и Цв. Унджиева. Христо Ботев — живот и дело, с. 290—291, 299—300.

рядната хармония между форма и съдържание. И ако на този етап от работата Ботев не прибегва до по-съществени поправки и до коренни преработки на своите стихотворения, това е само поради факта, че още в хода на създаването на творбата му се удавало — с цената на упорит труд — да постигне вълшебната сплав от чувство и слово.

Ботевите поправки се отличават с една извънредно важна особеност — те имат необикновено широк „обсег на действие“. Понякога промяната на една само дума може да засегне едновременно и чувството, и идеята, и образите. Например при втората публикация на стихотворението „На прощаване“ Ботев, заменяйки епитета „премили“ с епитета „невръстни“ („и с сърце всичко разкажи/на моите братя неврѣстни“ вм. „и с сърце всичко разкажи/на моите братя премили“), не само освобождава израза от свойствената му сантименталност, не само разширява характеристиката на братята (а косвено — и характеристиката на майката), но засилва същевременно и чувството на революционен оптимизъм, като подчертава приемствеността в борбата. От този пример нагледно се вижда колко много измерения може да има думата в Ботевата поезия!

Допълнителната работа на Ботев над стиха неизменно води до подобряване на формата и съдържанието в стихотворенията му. Между сигурните Ботеви поправки няма нито една, която да нарушава единството между форма и съдържание. Ботев поправя стиховете си с веща ръка, ръководен от безпогрешен художествен усет и вярно езиково чувство.

На фона на изящните Ботеви поправки рязко се откроява грубата редакторска намеса в текста на някои негови стихотворения, печатани във вестниците „Свобода“ и „Независимост“. Най-много са пострадали четирите стихотворения, които са били поместени във в. „Свобода“ през лятото на 1870 г.: „Майце си“, „Към брата си“, „Елегия“ и „Дялба“, т. е. тъкмо тези, които обикновено се разглеждат като Ботеви „преработки“. Ръководен вероятно от най-добри намерения, редакторът на „Свобода“ Л. Каравелов просто е осакатил Ботевия текст, замествайки в редица случаи поезията с най-банална публицистика. Например в стихотворението „Майце си“ е била напълно унищожена съкровената изповед на поета:

Отде да знаят? Приятел нямам
да му разкрия що в душа тая:
кого аз любя и в какво вярвам,
мечти и мисли, от що страдая,

като е направен опит да се предадат в стихове неговите мисли:

Кой ще да знае? Приятел нямам
да му разкажа, що в душа тая,
какво аз мисля и какво верим,
от какво пата, от що страдая.

По отношение на стихотворението „Към брата си“ обаче Каравелов не се е ограничил само с подобни поправки, а си е позволил да добави цяла строфа, която не само няма абсолютно нищо общо с истинската поезия, но е дълбоко чужда на основната идея и на основното чувство в стихотворението:

Секи глупец пари иска,
па продава баща, майка;
дъщеря му в харем писка,
а той дреме и не хайка.

А в стихотворението „Елегия“, наред с другите поражения на текста, редакторът е въвел един съвършено излишен и дори пагубен по отношение на художественото въздействие на творбата образ:

гръкът разяжда гложани кости,

който наскоро след това Ботев отстранява, възстановявайки първоначалния текст:

ръжда разяжда гложани кости.

Каравелов не се е поколебал да поправи дори посветеното на самия него стихотворение „Дялба“. Намесата му тук засяга не толкова съдържанието, колкото формата на творбата, по-точно нейния ритмичен строеж. Каравеловата интонация се долавя още в първата строфа:

По чувствата сме братия ние с тебе
и мисли еднакви таим,
и вярвам, че на светът почти за нищо
ние няма да са разкаим

предадена една година по-късно от Ботев в първообразния ѝ вид:

По чувства сми братя ний с теби
и мисли еднакви ний таим,
и вярвам, че в света за нищо
ний няма с теб да са покаим.

Може би ще се постави въпросът: имаме ли някакви конкретни доказателства, въз основа на които да твърдим със сигурност, че тази работа действително е била извършена от Каравелов? Доказателства няма, но те едва ли са нужни. „Нужно ли доказывать каким-либо „объективным“ методом, что мотивчик песни „Чижик-пыжик, где ты был?“ не мог быть написан Бетховеном или Чайковским?“ — възкликва известният съветски литературовед С. М. Бонди, подчертавайки значението на естетическия критерий в текстологическата работа.¹⁶ „Има ли нужда още да доказваме, че авторът на тоя куплет, на тая поема на глупеца не може да бъде никой друг освен Любен Каравелов?“ — запитва с подобен тон д-р Кръстев, разглеждайки добавената строфа в стихотворението „Към брата си“, и продължава: „Който мисли, че има нужда, той нека чете и следните, ненужни според нас, редове. — Само чужда ръка, само равнодушно чуждо око може така безмилостно да разруши вътрешното единство на хубавата песен. . . “ И малко по-нататък: „Никой, който би се вживял в душевното състояние на поета, из което се е родила песента му, няма да допусне мисълта, че сам Ботев би могъл да извърши това поетическо самоубийство, което се съдържа във втората редакция на тая песен! . . .“¹⁷

В същност Каравеловата намеса в Ботевия текст се признава от почти всички изследователи, които са се занимавали с поправките в Ботевите стихотворения. Д-р К. Кръстев, както виждаме, е напълно убеден, че промените във втората публикация на стихотворението „Към брата си“ се дължат до голяма степен на Каравелов; частична намеса от негова страна той допуска и при втората публикация на стихотворението „Елегия“.¹⁸ Ив. Хаджов първоначално е склонен да отдаде промените в тези стихотворения изключително на влиянието, което е упражнил Каравелов върху младия Ботев,¹⁹ но след това подчертава „чувствителната пряка намеса на Каравелов“ във втората публикация на „Майце си“ и допуска известна намеса на редактора в повторните публикации на стихотворе-

¹⁶ С. М. Бонди. Черновики Пушкина. Статии 1930—1970 гг. Москва, 1971. с. 4.

¹⁷ Х р. Ботев. Стихотворения. Автентично издание с критически бележки от д-р К. Кръстев, с. 79, 80.

¹⁸ Пак там, с. 59, 95—80.

¹⁹ Вж. И в. Хаджов. Поправки и преработки в стихотворенията на Ботева. — Списание на БАН, 1922, кн. XXIV, № 13, с. 219, 233, 235, 241.

нията „Към брата си“ и „Елегия“.²⁰ Ст. Попвасилев също говори за „непоетичните поправки и добавки на един Каравелов“²¹. Ив. Унджиев и Цв. Унджиева виждат следи от активната намеса на Каравелов в текста на „Майце си“, „Към брата си“ и „Елегия“, като не изключват неговата работа и над текста на „Дялба“.²² Единствено Св. Цонев, разглеждайки подробно промените във втората публикация на стихотворението „Майце си“, прави опит да се противопостави на тезата за Каравеловата намеса в Ботевия текст. Според него, макар и да са значително по-слаби и по-неубедителни в художествено отношение, тези промени са били направени от самия Ботев: „Проявил изключителна сила на таланта още в първата си творба, поетът се озовава бързо в сферата на обикновеното „занаятчийство“, сближавайки формално стихотворението с народната песен“ — заключава ненадейно авторът.²³

Според нас не може да има никакво съмнение, че преработката на четирите Ботевии стихотворения, публикувани през лятото на 1870 г. едно след друго във в. „Свобода“ (бр. 34, 36, 37, 39), е извършена от Каравелов. Трябва да се има пред вид, че това е било нещо съвсем обикновено в неговото редакторско ежедневие. Каравелов, както впрочем и много други редактори от онова време, си е позволявал, дори е смятал за свое неотменно право и задължение да преработва из основи материалите, изпращани му за обнародване. „Всичко чуждо, поместено в неговия вестник без подпис — свидетелствува З. Стоянов, — мъчно е да се различи, защото той е преписвал отново написаното, било то дописки, стихове и статии, изменявал е правописанието, конструкцията, формата и пр. — ставало също негово.“²⁴ Един от най-интересните и същевременно най-показателни примери за отношението на Каравелов към чуждия ръкопис е направената от него основна преработка на дописката, която В. Левски му изпраща за обнародване във в. „Свобода“ няколко месеца по-късно — в началото на 1871 г. Каравелов не само е променил коренно езика и стила, не само е добавил от себе си цели пасажки, но си е позволил да посегне и на някои от основните идеи на Левски. „Ще имаме едно знаме, на което ще пише: „Свята и чиста република“ — заявява Апостолът на свободата; „На нашето знаме, което ще бъде забито на Балканският полуостров, трябва да бъдат написани само три думи: „Свобода и всекиму своето!“ — декларира от негово име редакторът на в. „Свобода“. Бихме могли да посочим и редица други аналогични примери.²⁵ Това, което прави най-силно впечатление в случая, е, че Каравелов си е позволил подобна операция с текст, писан от ръката на самия Левски — при целия му авторитет по това време и при цялото уважение, с което се е отнасял към него. Не е трудно да си представим при това положение как би постъпил именитият писател с дописките или стиховете на младия учител от провинциалния градец Исмаил, когото той едва ли е имал дори честта да познава.²⁶

Решителната намеса на Каравелов в Ботевия текст е най-очевидна в първите две стихотворения — „Майце си“ и „Към брата си“ — публикувани няколко години преди това съответно в „Гайда“ и „Дунавска зора“, а по-късно

²⁰ Вж. Ив. Хаджов. Стихотворенията на Ботева, с. 159, 176, 202, 212, 216—217, 264—265.

²¹ Вж. Ст. п. Василев. Език и стил на Ботев и Каравелов, С., 1956, с. 19.

²² Вж. Ив. Унджиев и Цв. Унджиева. Христо Ботев — живот и дело, с. 70—76, 98—102, 201, 214—216.

²³ Св. Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1970, с. 71.

²⁴ Л. Каравелов. Съчинения, т. I. Стихотворения. Под редакцията на З. Стоянов. Русе, 1886, с. 21.

²⁵ Вж. Васил Левски. Документално наследство. Юбилейно издание по случай 100 години от гибелта му. С., 1973, с. 67—70; срв.: М. Арнаудов. Любен Каравелов. Живот, дело, епоха. С., 1964, с. 381—382.

²⁶ „Някаква среща дотогава между двамата писатели не може да се допуска: няма ни документи, ни достатъчно други основания за подобно предположение“ — твърди категорично М. Арнаудов (цит. съч., с. 443).

поместени в „Песни и стихотворения“. Показателно е, че в последната публикация на двете стихотворения Ботев се отказва от почти всички промени, появили се във в. „Свобода“, и се връща, с малки изключения, към първоначалните текстове. Поради това една съпоставка между третата и първата публикация на тези стихотворения най-добре ще ни покаже характера на Ботевата работа над текста.

Анализът на различията между окончателния текст от „Песни и стихотворения“ и първоначалните публикации в „Гайда“ и „Дунавска зора“ ни убеждава, че и тук, както при разгледаните вече сигурни Ботеви поправки, работата на поета се свежда само до корекции на отделни думи и изрази в рамките на стиха; става ясно, че и тук чрез внесените поправки не се въвеждат нови образи, нито пък се внасят нови чувства и идеи, а само се доизяснява мисълта или се засилва чувството, допълва се и се уточнява характеристиката на героите, отстраняват се някои повторения и други стилни неблагополучия, усъвършенствува се синтактичният строеж на фразата и ритмичната структура на стиха, опростява се правописът и се подобрява пунктуацията. Но и тук отделните поправки могат понякога да преобразят стиха. Колко по-дълбоко и по-богато е например чувството, изразено в стиха „но те знаят, че аз веч тлея“ вм. „но те не знаят, че аз желея“, колко по-изразителна е мисълта „мечти мрачни, мисли бурни“ / са распнале душа млада“ вм. „мечти светли, мисли бурни / са распнали душа млада“, колко по-точна е характеристиката на лирическия герой: „та скитник хода злочестен ази“ вм. „та скитник хода несчастник ази“!

Ботев умее като никой друг с най-несъществената на пръв поглед промяна да подчертае мисълта („Никой, никой! То не знае / нито радост, ни свобода“ вм. „Никой, никой — то не знае, что е радост и свобода“ или „една сал клета, една остана“ вм. „една сал клета, жалба остана“) и да засили чувството („Душата ми в огън тлее, / сърцето ми в люти рани“ вм. „Ах душа ми в огън тлее, / ах сърце ми в люти рани“ или „Ах, ръка си кой ще турне“ вм. „Нъ ръка си кой ще турни“). Той се стреми да доизясни мисълта („неговият завет паза“ вм. „неговата святост паза“; „над народен гроб печален“ вм. „над невидим гроб печален“; „на глас божий — плач народен“ вм. „на свят позив плач народен“), а наред с това да подобри стиха в езиково и стилно отношение („та мойта младост, мале, зелена“ вм. „та мойта младост млада зелена“; „в прегръдки твои мили да падна“ вм. „в твойте прегръдки мили да падна“; „пък тогаз нека измръзнат жили, / пък тогаз нека изгния в гроба!“ вм. „пък тогаз нека замръзнат жили, / пък тогаз нека да гния в гроба; „пък и твойта й душа няма“ вм. „па и твойта й душа няма“) и да отстрани някои грешки и двусмислици, допуснати в първата публикация („но за вси желби приготви яма“ вм. „но за вси жалби приготви яма“; „сърне и вехне люто язвена“ вм. „сърне и вяхне, люто извена“).

Това са фактически всички по-важни поправки, които се съдържат в окончателния текст на двете стихотворения, сравнен с първоначалните текстове. Само една съвсем малка част от тях са преминали тук от вторите публикации във в. „Свобода“: една единствена поправка в „Майце си“ („пък тогаз нека измръзнат жили“ вм. „пък тогаз нека замръзнат жили“) и няколко поправки в „Към брата си“ („Душата ми в огън тлее“ вм. „Ах, душа ми в огън тлее“; „мечти мрачни, мисли бурни“ вм. „мечти светли, мисли бурни“; „над народен гроб печален“ вм. „над невидим гроб печален“). В други случаи наблюдаваме частично възприемане на поправките от „Свобода“, т.е. довършване на започнатата там работа: „в прегръдки твои мили да падна“ (в „Свобода“ — „на гръди твои мили да падна“); „сърцето ми в люти рани“ вм. „ах, сърце ми в люти рани“ (в „Свобода“ — „сърце ми е в люти рани“); „неговият завет паза“ вм. „неговата святост паза“ (в „Свобода“ — „заветът му свято паза“); „на глас божий — плач народен“ вм. „на свят позив плач народен“ (в „Свобода“ — „към плач божи, плач наро-

ден“). Може да се предполага, че Ботевата работа над двете стихотворения във връзка с публикуването им във в. „Свобода“ се е ограничила само в кръга на тези поправки, които поетът е възприел — напълно или частично — при последната публикация в „Песни и стихотворения“.

Трябва да се спрем накратко и на още един въпрос — може ли да става дума за друга чужда намеса в текста на двете стихотворения извън тази на Каравелов? Според нас няма основания за подобно предположение. На времето д-р Кръстев се опита „да докаже“, че стихотворението „Майце си“ било дописано от Петко Славейков. Неговата работа е поучителна само в едно отношение — за да се види докъде може да стигне изследователят, когато се ръководи не от фактите, а от своите пристрастия!²⁷ Ако съществуваше някаква редакторска намеса в първите публикации, несъмнено Ботев би изразил отношението си към нея чрез поправките в „Песни и стихотворения“ — така, както е направил това по отношение на решителната намеса на Каравелов в текста на тези две стихотворения при вторите им публикации във в. „Свобода“.

Както вече отбелязахме, все така решително се е намесил Каравелов и в текста на другите две Ботевеви стихотворения, обнародвани по същото време във в. „Свобода“ и после поместени в Ботевите издания „Дума на българските емигранти“ и „Песни и стихотворения“ — „Елегия“ и „Дялба“. Няма основания да се допуска, че редактирайки бр. 34 и 36 на „Свобода“, където са публикувани стихотворенията „Майце си“ и „Към брата си“, Каравелов се е отнесъл по един начин към Ботевия текст, а в бр. 37 и 39, където са били обнародвани „Елегия“ и „Дялба“, е изменил коренно своите принципи. Впрочем Каравеловата намеса най-добре се доказва от същността на самите промени. Повече от очевидно е, че и тук значителна част от „поправките“ са направени от позицията на страничния наблюдател: пламенното чувство често пъти бива заменяно с хладна разсъдъчност, а съкровеният изповеден тон — с неутрална повествователност. Според д-р Кръстев обаче посоката на промените е тъкмо обратната: „Как да обясним различията между двете публикации на „Елегия“? Да допуснем ли, че първата редакция не е Ботйово дело; че Каравелов, като редактор на „Свобода“, е напечатал „поправен“ от него текст? Нашият отговор е едно решително: не! Характера на различията, по-точно: характера на ония изрази и образи от първата публикация, които не намираме във втората, т.е. които би могли да бъдат Каравелови, прави това предположение недопустимо. Пътят от втората — или една подобна ней — редакция към първата е невъзможен, недопустим нито за автора, нито за когото и да било друго. Който има напреде си, вече създаден, простия, трогателен и пластичен образ: „... . Що спасителя прободе — на кръста нявга зверски в ребрата“ — той не може да се откаже от него, не може да го остави, за да внесе... география в своята картина, нито пък би могъл да замести думата — „спасителя“, в която има тъй богата вътрешна съдържимост и задушевност, с простото име „Христа“. Не е мислимо, нито за лошият стихотворец Любен Каравелов, да захвърли: „Търпи, и ще си спасиш душата“, за да постави на мястото му дидактически провлеченото: „С търпение ще си спасиш душата“... Едничкият възможен път и посока е — от формите и изразите на първата редакция към тия на втората — заключава известният критик.²⁸ От всичко това излиза, че дори лошият стихотворец Каравелов не е могъл до такава степен да осакати стиха, както това е могъл да направи големият поет Ботев! Подобно твърдение е лишено от сериозни основания. Ние вече се убедихме, че

²⁷ Критическо отношение към изводите на д-р Кръстев за намесата на П. Р. Славейков в текста на „Майце си“ изразяват също Ив. Унджиев и Цв. Унджиева (Христо Ботев — живот и дело, с. 71—72, 99).

²⁸ Хр. Ботйов. Стихотворения. Автентично издание с критически бележки от д-р К. Кръстев, с. 57—58.

през лятото на 1870 г., по-точно през втората половина на месец юли, Л. Каравелов, ръководен от своите схващания за задачата на редактора и от естетическите си разбираня, е изопачил стихотворенията на Ботев „Майце си“ и „Към брата си“. Само няколко седмици по-късно, около средата на месец август, той е извършил същата операция и със стихотворенията „Елегия“ и „Дялба“.

Съвсем различно е обаче отношението на Каравелов към Ботевия текст при останалите стихотворения, обнародвани за пръв път във вестниците „Свобода“ и „Независимост“ и след това поместени в Ботевия издания: „Странник“, напечатано първоначално в „Свобода“ през месец април 1872 г. и после включено в „Песни и стихотворения“; „Хаджи Димитър“, публикувано за пръв път в „Независимост“ през август 1873 г., а след това — в Ботевия „Календар за 1875 г.“ и накрая в „Песни и стихотворения“; „В механата“, „Моята молитва“ и „Зададе се облак темен“, обнародвани последователно през септември, октомври и ноември 1873 г. също в „Независимост“ и след това поместени в „Песни и стихотворения“. Характерът на поправките, внесени от Ботев в повторните публикации, показва ясно, че в повечето случаи тук не може да става дума за чужда намеса. Дори когато са допустими промени, направени от ръката на Каравелов или по негово внушение, те не са нито толкова много, нито така съществени, както при разгледаните четири стихотворения. Това се дължи, от една страна, на повишения авторитет на Ботев сред нашата емиграция след „Дума на българските емигранти“, а, от друга — на установеното вече близко приятелство между двамата писатели. В случая не е без значение и фактът, че от втората половина на 1872 г. Ботев е сътрудник и пръв помощник на Каравелов при редактирането на „Свобода“ и „Независимост“.

Най-чувствителна, изглежда, е била намесата на Каравелов в текста на стихотворението „В механата“. Поправките, които внася Ботев в това стихотворение при последната му публикация, съществено се различават от разгледаните в началото безспорни негови поправки и същевременно силно напомнят за една работа по възстановяване на автентичния текст, каквато наблюдавахме при „Дялба“, „Елегия“, „Майце си“ и „Към брата си“. В първата публикация на стихотворението в „Независимост“ се натъкваме на места на една явна публицистичност, напълно премахната в „Песни и стихотворения“: грубият, явно нехудожествен вестникарски израз „грабат с низак гнусен начин“ е заменен със стиха: „грабат с благороден начин“; отблъскващата със студеното безразличие на разказвача картина: „робът спи, не ще да стане“ е стоплена от съчувствието на поета, обогатена е с неговата мисъл, оцветена е с емоционална багра: „скоро той не ще да стане“; присъщите на публициста разсъждения за това, какво би трябвало в момента да се направи: „а ний вместо с ножът в ръка“ са изоставени и с един замах само е нарисувана ярка, запомняща се отведнъж картина: „ний сме синца с чаши в ръка“; вместо обикновената и безлична констатация в края на стихотворението: „В светът няма мило, драго — / вредом пълно с идиоти!“ от сърцето на поета се е изтръгнало едно зашеметяващо със силата си чувство на болка, гняв и презрение: „Аз веч нямам мило драго, / а вий . . . вий сте идиоти!“ С последната поправка е свързана и една друга поправка: „туй, що, глупци, вий не знайте“ вм. „Туй, що вие не знаете“. По всяка вероятност тук също се касае за отстраняване на Каравеловата намеса при публикацията на стихотворението в „Независимост“.

Според нас намесата на Каравелов в Ботевия текст е допустима в известна степен и при стихотворението „Моята молитва“. Фактически тук има само три поправки: „мен в сърцето и в душата“ вм. „мен в сърцето и в главата“; „не ти, комуто се кланят“ вм. „не ти, който сляпо храниш“; „само със надежди голи“ вм. „с със надежди боси, голи“. И тук на стиха от „Независимост“ е свойствена

известна публицистичност, поради което не е изключено тези три промени да се дължат пак на Каравелов.

При останалите стихотворения обаче следи от Каравеловата работа над текста не се забелязват — в техните последни публикации в „Песни и стихотворения“ не откриваме поправки, отстраняващи последиците от редакторската намеса. И в „Странник“, и в „Хаджи Димитър“, и в „Зададе се облак темен“ срещаме типичните ботевски поправки, съвсем дребни наглед, но твърде важни по същество. Чрез тези поправки в едни случаи се подчертава по-силно мисълта на автора или се изразява по-добре неговото отношение („но и за теб моми има“ вм. „и за тебе моми има“; „за жени, за сиромаси“ вм. „за жени и за сиромаси“; „речи тамо: бог да прости“ вм. „речи само: бог да прости“), друг път се постига по-голяма точност на изображението („вълкът му ближе лютата рана“ вм. „и вълк му ближи лютата рана“; „и слънцето пак пече ли — пече!“ вм. „А пак слънцето пече ли — пече“) или по-пълна характеристика на образа („или грозна със имот“ вм. „или някоя със имот“); значителна част от поправките усъвършенствуват синтактичния строеж на фразата и същевременно подобряват ритмичната структура на стиха („но в село нели отиваш“ вм. „в село нели ти отиваш“; „ти ще видиш там набити“ вм. „ще да видиш там набити“; „юнак във младост и в сила мъжка“ вм. „юнак във младост и с сила мъжка“; „братята ти и двоица“ вм. „и братята ти и двоица“; „пак бъди какъвто си бил“ вм. „и бъди си какъвто си бил“) и пр. Тази работа на Ботев още веднъж ни убеждава, че големият поет се е отнасял с изключително внимание към текста на своите творби и същевременно доказва, че е умеел безпогрешно да намира и сполучливо да отстранява и най-малките слабости, допуснати в първите им публикации.

Внимателното проучване на Ботевата работа над стиха ни дава възможност да направим някои изводи за творческия процес у нашия велик поет. Преди всичко трябва да подчертаем извънредно сериозното отношение на Ботев към своята творческа работа. Независимо от обстоятелствата, в които се е намирал, поетът винаги е полагал изключителна грижа за словото, винаги се е стремил към точната дума, към съвършения израз на чувството или мисълта. Това той е постигал не отведнъж, а в резултат на продължителни търсения и упорита работа. Според данните, с които в момента разполагаме, можем да заключим, че тази работа в основната си част е била извършвана не предварително (в съзнанието на поета), нито по-късно (след първоначалното нахвърляне на текста), а при самото написване на произведението. Ботев никога не е прибегвал до значителна преработка на стихотворенията след първоначалното им обнародване. Поправките, които той внася в текста на този етап, засягат предимно отделни думи в рамките на стиха. Друго важно заключение, до което достигаме, е, че Ботев не е поправял стиховете си под влияние на Каравелов или под друго чуждо влияние; напротив, в следващите публикации той винаги е отстранявал чуждата намеса. Трябва също да се изтъкне рядкото умение, с което Ботев е поправял стиховете си. Подобренията, които той внася в своите стихотворения, усъвършенствуват стила и езика, обогатяват и освежават израза, подчертават мисълта, засилват чувството и в крайна сметка — увеличават въздействието на неговата поезия. Поради всичко това работата на Ботев над стиха заслужава вниманието не само на специалистите. Тя може да бъде извънредно поучителна и за всеки съвременен творец на художественото слово.

ЗА ЕДИН МОТИВ И ЕДИН ОБРАЗ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ПОЕЗИЯ

Цветана Унджиева

Културно-просветното възраждане и националноосвободителното движение издигнаха чувството за родината у българина в непреходна ценност, в най-скъпо достояние. Върховен поетически израз това чувство намери в поезията на Христо Ботев. В последната си поетическа творба, когато бе вече близо до края на своя кратък, труден и вдъхновен живот, великият поет стигна до висшия синтез на това чувство:

О, майко моя, родино мила . . .

В своята знаменита елегия за гибелта на Васил Левски Ботев не само намира най-висок синтез на чувството към родината-майка, той създава и широко обобщен, монументален образ. Този образ е ненадминат в нашата поезия по дълбочина и сила на чувството. Той е верен на възрожденската поетическа традиция и същевременно по поетическото си съвършенство бележи качествено нов момент в нейното развитие. В интересната си статия „Към историята на един мотив в българската поезия“ Тончо Жечев развива подробно тази мисъл и проследява историята на мотива за родината в нашата поезия. „Поетите на нашето възраждане — пише той — непосредствено, естествено и пълноценно чувствуват своята родина като майка и своята майка като родина. . . Кръвното родово чувство. . . засяга не само неговия физически носител, но и най-абстрактната формация от този род, майката на всички ни, нашата родина. . . Ботев чувствуваша отечеството като нещо живо, реално, нещо, към което принадлежи, както към майка си в Калофер.“¹ Вазов също до края на живота си запазва ненакърнено своето чувство към родината. „В това негово чувство — пише Т. Жечев — присъствуват всичките звена на една здрава и единна верига — майка, семейство, роден град, родина.“² Вазов е последният поет с възрожденско съзнание. След него този мотив претърпява сложно развитие, дълбоки, коренни промени в поезията на Смирненски, на Яворов, на Гео Милев, на Димчо Дебелянов и Лилив, на Димитър Подвързачов и Никола Вапцаров. Представата за този мотив, за този образ в българската поезия ще се обогати, ако се разгледа той по-детайлно в Ботевите стихотворения и ако зрителният лъч се обърне към Ботевите предходници и съвременници поети. Особено интересно би било да се проучи как възрожденският читател го възприема, какви „необходимите връзки“ съществуват в неговото съзнание между образите на майка и родина.

¹ Тончо Жечев. Критически погледи. С., 1975. с. 249, 250.

² Пак там, с. 254.

Сливането на образите се създава с пробуждането на националното съзнание. То се осъществява естествено, спонтанно във все още патриархалното съзнание на българина, познал и свързал в една мисъл и едно чувство род и родина. Тази силна, бихме я нарекли, кръвна връзка, се поражда още със зова на Атонския монах: „Българине. . . , знай свой род. . .“ У Паисий и неговите последователи и ученици този зов е белег на ново самосъзнание и същевременно той сякаш идва през робските столетия от славното историческо минало. Паисий извършва своя подвиг от ревност „по рода и по отечество болгарское“, той се обръща най-напред към тези „читатели и слушатели. . . кои ревнуете и усърдствуете по своего рода и по свое отечество болгарское“. Будителите на нацията след Паисий, предводители на народа и творци на неговата нова култура и литература, утвърждават този образ. Неофит Бозвели, неразделно свързан с патриотичния подвиг на Хилендарския монах и с неспокойния, борчески дух на неуморимия книжовник и писател Софроний Врачански, наложи на съзнанието на следващите поколения широко обобщения образ на Мати България — алегоричен образ на родината, на нейните вековни страдания и на народа, събудил се за нов живот. Ръкописите на „Плач бедния Мати България“, създавани през дългите дни и нощи в манастирите, където Неофит е заточен, не стигат веднага до съвременниците и поради това не участвуват в живия литературен процес. Но показателен и красноречив е самият факт на тяхното създаване през 40-те години на XIX в., на тяхното творческо претворяване в съзнанието на такъв народен будител и водач като Неофит Бозвели. Мати България е символ на родината — обобщен, отвлечен и същевременно много близък до сърцето на българина. Бедната Мати България плаче за скъпите си рожби — едни прокудени, други „безсовестно порабощени“ — плаче с „кървави сълзи“.

Могъщата сила на личността на Неофит Бозвели като човек и като писател въздействува дълбоко върху съвременници и идващи поколения. Нравствената светлина на неговия възрожденски, будителски дух осветява пътя на дейците, свързани с новия период от развитието на Българското възраждане и възрожденската литература. По неговия път тръгват Георги Раковски и Петко Славейков. От ръкописите на Неофит Бозвели чрез внушенията на неговата личност и дело образът-символ на Мати България продължава да живее. Живее в поемите на Раковски и в бунтовните песни на Чинтулов от 50-те години на века, живее в поезията на Славейков и на Жинзифов.

В годините на революционен подем и големи надежди по време на Кримската война Добри Чинтулов изпява своята патриотична, призивна песен „Българо, мила майко“:

Българо, мила майко!

Ще ли още ти да спиш?

.....

Твойте синове юнаци

искат в Балкан да вървят.

Вероятно още преди Чинтулов Петко Славейков търси поетическо въплъщение на страдащата Мати България:

Ти, майко мила, недей въздиша,

.....

недей ти плака, о майко мила!

И за да няма никакво съмнение за коя майка пее, поетът продължава:

Знам, че (си), майко, много страдала,

живот спокоен не си познала

от толкоз време, стотин години.

Стихотворението е озаглавено „Раздумване“ и е написано в 1851 г. Получило широка популярност, то се разпространява бързо като народна песен. Очевидно то е допадало много на душевния мир на българския възрожденец. Бачо Киро го преписва на много места в своите ръкописни сборници и песнопойки, като прибавя от себе си революционни призивни стихове:

Остри си саби ще си измъкнем —
смърт на тирана всички ще викнем.
Тяхната майка нека да плачи,
нашта е сита, вече не рачи.
Аз, мила майко, за тебе аз жалея,
за твоята свобода кръв да си пролея.¹

След десетина години Славейков отново ще призове образа на родината-майка, отново ще чуем нейния горък плач. И, струва ни се, с нещо този образ ще допринесе за раждането след нови десетина години на безсмъртния образ на България, майката-родина, която плаче за своя най-велик син, увиснал на бесилото. Христо Ботев е чел вестник „Гайда“, както вероятно и всичко писано от Славейков. Не случайно от далечна Одеса той изпраща именно на Петко Славейков за публикуване във в. „Гайда“ своето първо стихотворение „Майце си“. Редица по-късни Ботеве образи и реминисценции във фейлетоните му и изобщо в сатиричните му творби са навеяни от „Гайда“. Вероятно Славейковото стихотворение „Плач“, публикувано в „Гайда“ (бр. 11 от 2. XI. 1863), е оставило жива следа в поетическото съзнание на съвсем младия Ботев. По идейното си съдържание и цялостна художествена концепция Славейковото стихотворение е далеко от Ботевите песни. Но два образа от Славейковия „Плач“ преминават, осъзнато или не, в Ботевата лирика, претворени, подчинени на нова художествена система, на нов идейно-емоционален поетически свят — образът на майката родина и на робската люлка. . .

Родино свята, родино мила,
плачи да плачем със тебе двама,
че ти се копей ужасна яма
от клетки сина, що си кърмила.

И последната, трета строфа:

Своите братя люлей изкусно,
със думи благи той ги приспива,
а майчици си очи прикрива,
за да я бутне във робство гнусно.²

Образът на майката-България, назован точно от Славейков „Родина свята“, приет от народа като свой, сраснал се с народното съзнание, навлиза в творчеството на всички възрожденски поети. През 60-те години на века Райко Жинзифов го обогатява с нови чувства; мъката и тревогата за съдбата на родината се слива с болезнената носталгия на осъдения да живее в далечна чужда страна на-роден син,

в страна далечна с природа дива. . .

О! В тая страна, в коя не можеш
да видиш ден чист и прозрачен,
в стая затворен, самичек лежиш,

¹ П. Р. Славейков. Съчинения, т. I. С., 1963. с. 27, 374. Също „Бачо Киро Петров. Материали и документи. Събрали Ал. Бурмов и Ст. Стойков. С., 1937. с. 10, 176.

² П. Р. Славейков. Съчинения, т. I. С., 1963. с. 136.

а дух ти стават див и мрачен. . .

И днеска търпиш, и утре страдаш
инеусетно как свещ ся топиш. . .

за обща майка, за България,
за ум, за ука, за просвещение,
за европейско това ученье.¹

Жинзифов определя точно образа — „за обща майка, за България“. След няколко години той пише стихотворение, озаглавено „До българската майка“ — изцяло в духа на съществуващата вече традиция:

Майко злочестна, ти, майко страдалница,
мътни са сълзи ти, как у Брегалница. . .

що си застанала, майко, над сина си? . . .²

Дори когато отделя майка и братя от татковина, образите не заживяват самостоятелен живот, традиционната връзка между род и родина надделява. В стихотворението „Гулаб“ поетът изпраща вярната птица в далечния роден край с жалното си гукане да разбуди неговите братя, да разсъни неговата майка, да им каже, че е изпратена от

една душа, която страда
за злощастната си майка
и невинните си братя.

Избягал далеко, за да не гледа „българската мъка“, оставил майка и братя, поетът е изпълнен с готовност да помогне на своята татковина. Образите на злощастната поетова майка, на българската майка, на родината се преливат естествено един в друг.

Петко Славейков през 1873 г. в една от най-хубавите си елегични лирични творби „Жестокостта ми се сломи“ пише:

Но, майко, чух, как богу дух си дала,
преследвана, и то за моя грях,
размислих как невинно си страдала
за туй, нали, че твой син ази бях? . . .

„Славейков — отбелязва правдиво Т. Жечев — е останал без майка още пеленаче и цял живот го е съпътствувало чувството на сираците. Именно затова неговото стихотворение. . . е нагледен пример как поетите на нашето Възраждане непосредствено, естествено и пълноценно чувствуват своята родина като майка и своята майка като родина.“³

В последните, героични и кървави години преди освобождението на България Ив. Вазов подема и осъществява тази традиция с дълбока вътрешна убеденост и искреност. Той страда със своя народ, той е приобщен към неговата съдба. Като верен негов син той чувствава и отразява трагедията на априлските дни от 1876 г.:

¹ „На чуждина“. — Братски труд, 1862, кн. 4; Райко Жинзифов. Съчинения. С., 1969. с. 69—70.

² Райко Жинзифов. Съчинения. С., 1969. с. 85—86.

³ Т. Жечев. Критически погледи. С., 1975. с. 250.

На теб, Българо свещенна,
покланям песни си сега.
На твоите рани, кръв безценна,
на твойта жалост и тъга.

Образът на България — родината свещена — се слива с образа на родната майка, поетът не може да не откликне на нейния зов:

Приими тез песни, майко мила,
отъек на жалостний ти зов. . .

И у Вазов през 1876 г., както у Ботев, този образ се свързва с образа на родния Балкан:

О, майко, аз видях тиранът,
като ръцете си вапца
в кръвта на твоите деца
и чух как плачеше Балканът. . .¹

Чувството на поета към родината-майка е необятно:

О, Българо! Ти, майко жална. . .

То идва от дълбините на историята:

. . . и пет столетъа душа си брала. . .

Образът е олицетворен с много подробности: тя, мъченицата майка-родина, е с „коса разстлана, със бузи бледни, със плачещ поглед и с устни ледни. . .“ За нея поетът пее, за родината, която „люби и обожава“, чието „свещено име“ той брани.²

Наред с тази силна жизнена традиция в творчеството на някои възрожденски поети се набелязва и една друга линия в развитието на образа — отслабване на връзката между майка и родина, опит да се създаде конкретен образ на българската майка, опит, който в повечето случаи не дава реален резултат. Той е интересен повече като тенденция и перспектива в развитието. Все още няма необходимите условия за раждането на такъв образ. Доколкото съществува, той най-често е така обобщен, че неизбежно се приближава към образа на майката-родина. Тези процеси са отразени в знаменитата поема на Раковски „Горски пътник“ и „Предвестник на Горскаго пътника“. През 1853 г. един разпален родолюбец българин се прощава с България и със своята майка. Образите са отделени:

Оставай сбогом, бедно отечество!
Прощавай ти, майко, аз отивам
далеч от тебе, мила моя, в странство. . .

И по-нататък в своето „Отлъчие от България еднаго разпаленаго родолюбца българина в лет. 1853“ лиричният герой се обръща пряко към своята майка:

Аз зная, майко, оставаш неутешна. . .

и веднага в следващата строфа:

За отечество славна смърт мене надлежи. . .

Колкото и да са свързани в съзнанието на поета майката и родината, колкото и да са близки и да се асоциират, в „Отлъчието“ на Раковски те не се сливат. На своята майка поетът оставя най-скъпия си завет:

¹ „На България“. — И в. Вазов. Събрани съчинения. С., 1955, т. I, с. 105.

² „Подъл ли е българският народ?“ — И в. Вазов, Събрани съчинения. С., 1955, т. I, с. 126.

Кога ти чуеш да съм погинал,
да не плачеш, майко, ни да ридаш,

Но гроба ми прилежно да издириш.

Героят иска от нея да напише със златни букви на неговия гроб:

„За вяра и за свобода погина славен!“

Майка и родина за пръв път ясно се отделят, съществуват паралелно, но образът на майката е лишен от конкретни черти, не оживява като самостоятелен, жив образ.

В поемата „Горски пътник“ Раковски подробно пресъздава страданията и жалбите на майката, чийто син е убит. Тя рони „кървави сълзи“ за единичкия си първороден син, от плача ѝ вехне зелената гора. Жалби, вопли, клетви, въпроси и възклицания.

Мати за чедо земя разгърта.

Майка ти тъга черна покрива! . . .

Сърце покрива черна сен. . .

Ридаеща, майката пада на земята с последни вопли: „Рожба миличка, само единичка!“ . . . Но многословните, сърцераздирателни жалби не са в състояние да уплътнят, да оживят образа.

След Раковски Райко Жинзифов пише поемата си „Кървава кошуля“, в която се стреми да пресъздаде мъката на майката, чийто единствен син е убит. Скръбта отново е многословна, сърцераздираща, жалбите приповдигнати. Без да превъзмогне решително съществуващата традиция, Жинзифов все пак съумява да създаде образ на обикновена майка, изпълнена със страхове за единствения си син, предпазлива, наплашена, майка страдалка, без героичен ореол. За да предпази сина си от беда, тя го възпитава в дух на покорство и подчинение.

По-голяма жизнена правдивост и убедителност постига Д. Чинтулов в стихотворението си „Стара майка се прощава със сина си“. Думите на майката са прости и искрени, чувствата естествени. Образът е съвсем обикновен.

Прощавай, синко, много здраве,
едничка рожба на светът;
така съдбата нам направи
син с майка да се разделят. . .

В развълнуваните и наивно-простодушни думи, с които старата майка се прощава със своя син, се чувствува поетическата инвенция на Чинтулов, спонтанната сила на неговия талант, който избликва непринудено и разрушава създадената традиция. Искрената изповед на майката завършва все така обикновено, човешки просто:

Душата ти не ще забрави
това, що ти хортувах аз.
Върви, носи си много здраве
и споменувай пак за нас.

С този непосредствен конкретен поетически образ Чинтулов се приближава най-плътено до Ботевия поетически свят.

Като всеки изключителен, велик поет Христо Ботев изразява най-пълно духа на своето време и душевността на българина през Възраждането. И за Ботев родината и майката са сродни, вътрешно единни, по-скъпи от всичко на света,

с огромна сила и власт над нас. Но като всеки изключителен поет Ботев не само изрази най-силно духовния мир на своя съвременник, но и със свръхчувствителните си поетически антени долови тенденциите на развитието, надрасна своето поетическо поколение. Набелязаната тенденция у Раковски и особено у Жинзифов и Чинтулов към създаване на конкретен жив образ на българска майка Ботев съумява да осъществи пълноценно. Още в първата негова поетическа творба „Майце си“ оживява този образ. Стихотворението е лирична изповед, искрена, съкровена. Както не бихме могли да отделим лиричния герой от поета в „Майце си“, така трудно е да се отдели образът на майката в стихотворението от поетовата майка. Три години поетът живее далечно от родна стряха, далечно от „баща и сестра, и братя мили“, три години в далечния пристанищен град, в студената чужда страна младият Ботев е лелеял скъпия образ на майка си, спомнял си е нейните жални песни, нейните тъжни клетви. Нерадостна е била съдбата на Иванка Ботева, непрекъснат тежък труд, грижи, болести, недоимък. След смъртта на Ботьо Петков животът ѝ става непосилно тежък, голямото семейство живее в мизерия. Писмата на Иванка Ботева са забележителен документ за нейния живот и за душевния ѝ свят. Дори езикът на нейните писма по своята простота и свежест напомня за първичната сила и чистота на народното творчество и своеобразно кореспондира с Ботевата поетическа реч в „Майце си“ и в други негови лирични творби. През юли 1871 г. Иванка Ботева споделя с Н. Геров своите скърби, отправя към него „с крайна жалба“ голяма молба: „Знай, господине Найдене, нашата жалост и милост кое е: сина ми Христя, който живее в Ибраила, временно желая за него да си доди, защото вие познавате нашата немощ и бедност—как ни съм доволна да прехранювам и облачам тия бедни сираци и нямам си нийде никого, който да ми помогне. И нашата надежда се отнася първо на Бога и после на него. . .“ Ботевата майка дълги години гледа болен син, прикован на легло от костна туберкулоза. В края на същото писмо тя пише: „Затова плача и жаля за синя си Христя да си доди той да помогни на брата си и да го настани в друго училище, и да види бедния си жалостний брат Петър, който е в голямо окаянство, чи седи сè на едно място, чака и погледва за брата си Христя.“¹

Жалбите на Ботевата майка и нейният укор към първородния син са реален факт. Тя го чака и го укорява, и му вярва, и споделя неговите надежди и мечти, и го разбира.

Нежна загриженост изпълва Ботев към неговата майка и силен копнеж за майчина ласка и прегръдка. В минути на отчаяние, на дълбока вътрешна криза майчината топлина е за поета последна утеха. Така е в първата лирическа изповед на Ботев, в „Майце си“ — дълбоко личностна, интимна творба, в която социалните колизии са далечен фон, техният тътен се дочува като далечно ехо. Образът на майката е разкрит чрез драмата на героя. Взирането в личния свят, проникването в психологическите глъбини на чувствата и настроенията на лиричния герой е ново явление във възрожденската поезия. Възрожденският читател вероятно не е прониквал в многоизмеримостта на елегията, възприемал е еднопосочно образа на героя, в духа на наложилата се вече традиция — като елегична патриотична жалба, отправена към майката-родина. Епохата е запазила сигурни документи за въздействието на Ботевата песен, възприета от широките народни маси като народна песен, а от българската интелигенция на времето като алегория на поробената родина и на страданията на нейните синове. Бачо Киро преписва Ботевото стихотворение в своя ръкописен сборник, като му поставя ново, свое заглавие: „Един родолюбив българин с патриотическо чувство тъжи майка си (за България)“. В края на преписа той добавя две нови строфи:

¹ Из архивата на Н. Геров, кн. 1, 1911, с. 37.

О, боже мили, ще ли помогнеш
на нашия народ, да го избавиш
от туй зло племе клето османско,
от тежко иго, клето, тиранско.

Каква зла чест достигнал
нашият народ —
в робство да си окайва
бедния живот.¹

Очевидно скромният учител, поет и революционер Бачо Киро е допълнил в Ботевата елегия това, което не е намерил в нея — пряко дидактичното патриотично внушение.

Когато в 1876 г. Хр. Ботев трескаво подготвя четата и се стяга за път, единствено с майка си той споделя своите замисли, тя знае за предстоящата раздяла и не прави опит да спре своя първороден син, морална и материална опора на голямото семейство, баща на дете-кърмаче. . . Тя знае, че не може да го спре, и го разбира. Тя моли само за едно — да не взима в четата по-малкия си брат Кирил. Но Ботев също не може, вероятно и не прави опит да спре брат си. Когато в пролетната вечер в Букурещ, на 13 май, синът отива да се сбогува с майка си, тя загубва сваят от безпределна майчинска мъка.

Както в „Майце си“, съвсем млад, далеко от бащин дом, поетът със своите свръхчувствителни антени усеща страданията на своята майка и болезнено чувства своята отговорност за дълбоките рани, покрили сърцето ѝ, така и в 1868 г., когато се готви да мине Дунав с четата на дядо Жельо, в поетическото си въображение той преживява раздялата със своята майка. Осем години преди да поеме пътя към смъртта и безсмъртието, Ботев преживява своето заминаване —

ах, утре като премина
през тиха бяла Дунава.

Когато пише, по думите на Зах. Стоянов, своето „поетическо завещание до родителите си“ през 1868 г., майка му е в Калофер, но той я чувства до себе си, изпитва непреодолима вътрешна необходимост да я успокои:

Не плачи, майко, не тъжи,
че станах ази хайдутин,
хайдутин, майко, бунтовник,
та тебе клета оставих
за първо чедо да жалиш.

Първородният син, прокуден в тежка чужбина, отправя своя дълъг монолог към нея, към майката, той изпитва необходимост всичко да ѝ обясни, за всичко да я подготви. Той споделя с нея най-съкровениите си мисли и чувства, болката си за бащиното огнище, за първо либе, за баща и братя, готовността си да загине за своя народ, за правда и за свобода.

Дали когато отива да се прости със своята майка в Букурещ на 13 май, осем години след като е написал „поетическото си завещание“, Ботев е могъл да допълни с нещо своя прощален поетически монолог — толкова богат и пълен с тънки нюанси в чувствата и преживяванията?

Между „Майце си“ и „На прощаване“ има естествена приемствена връзка — и двете са изповедни творби, отправени до най-скъпото същество, до родната майка:

¹ Бачо Киро. Материали и документи. Събрали Ал. Бурмов и Ст. Стойков. С., 1937. с. 228. Вж. и Ст. Стойков. Христо Ботйов и неговите съвременници. — Просвета, II, 1937, кн. 6, с. 758—759.

Ти ли си, мале, тъй жално пела. . .

Не плачи, майко, не тъжи. . .

И в „На прощаване“, както в „Майце си“, образът на майката е неразделно свързан с образа на героя; измъчен, разпънат от тежка вътрешна криза, поетът в „Майце си“ изплаква пред своята горка майка „страдното си сърце“, чува нейните жални песни. В „На прощаване“, изпълнен с активна, борческа готовност, той издига до себе си своята „майка юнашка“, той вярва в нея и се гордее с нея. Тя ще бъде до неговото рамо винаги — и в победата, и в поражението. Юнашка майка, тя е съпричастна на неговото бунтовно дело дори само затова, че го е родила „със сърце мъжко, юнашко“. Синът иска от тази българска майка юнашка твърде много: ако се върне победител, заедно с него да произнесе заветните думи „свобода и смърт юнашка!“, а ако падне в боя, да предаде тез „две думи заветни“ на невръстните му братя. Въображението на поета рисува нови картини, чувствата на майка и син са богато нюансирани, изпълнени с благородна сдържаност. Трагедията на майката, загубила своя първороден син, е внушена живо, зримо. Контурите на образа се набелязват неусетно — в тъгата, с която майката ще гледа веселото хоро, в срещналите се погледи между майка и любима, във въздишката на майката, в сълзата, капнала на старите майчини гърди. . .

Възрожденската поезия не познава такива тънки психологически вниквания, такива нюанси в изграждането на образите. Ботев надраства поетическата традиция — като поет новатор и поет на новото време той усложнява психологическия рисунък и сътворява образи плътни и жизнени, с конкретни човешки черти.

Образът на майката в „На прощаване“ е съвсем конкретен — поетът се обръща към своята родна майка. Калоферката Иванка Ботева знаела наизуст и пеела над 300 народни песни. Тя подписва писмата си до Найден Геров „Ивана учител Ботева“ с чувство на гордост за своя съпруг и на лично достойнство. Тя тъче, преде, шие, работи по чужди къщи, за да отгледа децата си. Двама сина умират в ръцете ѝ от туберкулоза, любимият първороден син Христя, както го нарича тя в писмата си, загива от вражески куршум като войвода на чета; помладият Кирил, четник в Ботевата чета, е заловен след разгрома на четата и заточен в Диарбекир; след Освобождението, в Сръбско-българската война от 1885 г. загива на бойното поле Боян. . . С тази своя майка именно се прощава поетът, на нея предава своя революционен завет към братята си. За нея мисли, когато пише своето „На прощаване в 1868 г.“, нейния образ вижда и го пресътворява, като създава широко поетическо обобщение. В „На прощаване“ Ботев създава конкретен образ на българска майка, конкретен и същевременно обобщен, типичен, без да придава на този високохудожествен образ черти на „сврѣхмайка“, „майка на всички ни, т. е. отечеството“¹.

Образът на майката, мотивът майчина обич, отношенията майка — син, майка — родина, не се изчерпват в „Майце си“ и „На прощаване“. Те живеят в съзнанието на поета до последната му творба и се осъществяват по различен начин. Разнообразието и богатството на образите, пресъздадени от него, е ново явление във възрожденската поезия. Нов и интересен е образът на Чавдаровата майка в поемата „Хадути“. Майчината обич, майчините тревоги и страхове за едничката рожба, трагичното страдание пред надвисналата опасност са разкрити проникновено, с един жест, с един поглед, с едно ридание. Мъката на майката е внушена, бихме казали, с велика простота.

. . . гледа си в очи Чавдара,
във очи черни, големи,

¹ Тончо Жечев. Критически погледи. С., 1975 — с. 256.

глади му глава кърдрава
и ръда, клета, та плаче.

Майката слуша дръзките думи на своето момче, тя мълчи и слуша. Но нейното мълчание и подтиснатото ридание говорят много, казват всичко. Ботев притежава рядкото умение без всякакви външни средства, съвсем пестеливо и сдържано да нарисува жив образ, да проникне в неподозирани психологически глъбини, да разкрие сложни човешки отношения, наситени с драматизъм. Отношенията между майка и син са изпълнени със скрито вътрешно напрежение. Синът е по юношески несдържан, избухлив, нетактичен, обхванат от буйни пориви, от силни полюсни чувства и желания. Чувствата и реакциите на майката са сдържани, овладени, страданието подтиснато, във всяко нейно движение има особена топлота, нежност и приглушена болка.

Прегърна майка Чавдара,
в очи го черни целуна,
въздъхна, та му продума. . .

Дотук присъствието ѝ е мълчаливо, но толкова изразително и богато детайлирано, че образът вече живее и вълнува. Думите на Чавдаровата майка разкриват докрай образа, превръщат се в точна, богата, ярка самохарактеристика.

За тебе плача, Чавдаре,
за тебе, дете хубаво,
писано още шарено. . .
Ти ми си, синко, едничък,
едничък, още мъничък,
а лоши думи хортуваш. . .

От всяка дума извира най-чиста и светла майчина обич, ласка, всеотдайност, тънко чувство за такт, за мярка. Хайдушка жена, родила смел и горд син, тя наделява мъката, страха, разбира своето момче, намира сили да му каже истината:

Татко ти ѝ снощи доходял
.
Триста ѝ заръци заръчал,
в неделя да те проводя
на хайдушкото сборище. . .

Естествено е желанието на Чавдаровата майка да отклони своето дете от хайдушкия жребий, да го проводи далеко да учи. Но майчината интуиция безпогрешно подсказва, че надеждата е малка, нейният син започва своя самостоятелен живот и ще тръгне по най-трудния житейски друм. В края на поемата драматизмът в отношенията между майка и син се сгъстява. Огромното майчино страдание пронизва последните стихове:

а майка ядна, жалостна,
дете си мило прегърна,
и. . . пак заръда, заплака! . . .

Образът е конкретен и жив, умело индивидуализиран и чрез речевата характеристика. Думите на майката се отличават със своята подчертана народностна свежест и с фолклорен колорит. Образът е в по-голяма степен конкретен и индивидуализиран от образа на майката в „Майце си“ и „На прощаване“, но също така е обобщен. Чавдаровата майка е все същата българска майка — изстрадала, измъчена, майка на смели синове. Тя разбира своя син и както през сълзи и сподавени ридания намира сили да го изпрати на хайдушкото сборище, така след години, загубвайки съзнание от мъка, ще го проводи на смъртен бой. Образът е същият от „На прощаване“ — на българка майка юнашка, но нарису-

ван от нов зрителен ъгъл, в нова житейска обстановка, с нови психологически вниквания и дълбочини, и като краен резултат — нов образ.

В своята поезия Ботев създава и друг, съвсем различен, съвсем нов образ на българска майка. Този образ заема в поезията му по-второстепенно, епизодично място. Но и той е обрисован пълнокръвно и точно и същевременно съдържа определено идейно, смислово внушение. Майката от „Пристанала“, майката на Стояна, също е хайдушка жена и хайдушка майка, също милее за дом и рожби. Но тя не разбира своите деца, чужда е на техните пориви и идеали. Нещо повече, носител и крепител на консервативните, патриархални нрави и бит, тя се отнася враждебно към борческия, свободолюбив дух на децата си, към техния устрем към бъдещето, тя ненавижда всяка промяна. На фона на волността, светлината, любовта, чиито носители са Стояна и Дойчин, особено ярко изпъква егоистичната затвореност и консерватизъм в преживяванията и чувствата на Стоянината „стара майка“. Поетът я разбира — тази „клетя“ майка, възпитана в друг дух и други нрави, много преживяла и изстрадала, която лее сълзи и проклина „ту щерка си, ту Дойчина“. Но не сълзите и страданието преобладават в нейния образ. Мъката ѝ е пронизана с активно озлобление, клетвите ѝ са страшни със своята жестокост и примитивна сила. Тази обикновена, селска жена, която не иска и не може да разбере своите деца и не може да почувствува духа на новото време, се отличава основно от българката майка юнашка от „На прощаване“, отличава се и от Чавдаровата майка от „Хайдутя“, и от майката в „Майце си“.

И още веднъж в своята поезия Ботев рисува образ на българска майка — в първото си сатирично стихотворение „Странник“. Майката на „странника“ е измъчена самотница, остаряла, изнемощяла в труд и очакване на своя син. Ботев внушава образа съвсем лаконично, с пестеливи средства, с една съвсем неусетно, просто и естествено нарисувана картина: тя толкова дълго го е чакала и толкова много е претрадала и преживяла сама, че когато той наистина се завръща, тя заплаква — „Син дочаках от чужбина!“ — възклицание, което прозвучава като жалба-стон. Майката прегръща сина, синът — майката.

Ще прегърнеш мъжка снага,
а ти нейни стари кости. . .
.
ще чуйш майчина си тъга. . .
ще чуйш нейни думи прости. . .

Всичко в образа внушава старческа изнемога, тъга. Тъгата се „чува“. В простите думи на тази „стара майка“ е отразен целият трагизъм на нейната съдба, на не-радостния ѝ живот:

Турци тейка ти убиха,
братята ти и двоица
полежаха, па изгниха,
отровени във тъмница.

Трагизмът се засилва от пълната самота на майката. Нейните думи не получават желанието отзвук. Синът не е достоен син.

Няма да е пресилено, ако отбележим, че в Ботевите 20 песни образът на българската майка е обрисован богато, разнообразно, при различни жизнени ситуации.

За пръв път Ботев пълно слива в своята поезия образа на майка и родина в последното си стихотворение, в безсмъртната си елегия „Обесването на Васил Левски“. В своята последна поетическа творба той най-пълно осъществява възрожденската традиция, като несъмнено я издига до недостигнати художествени висоти и отново се изявява като поет новатор. Образът, който създава, е дълбоко изстрадан:

О, майко моя, родино мила. . .

Още в началото, в първия стих, в първите думи образът на майката прераства в образа на родината. Образът на родината се олицетворява в майката-родина.

Защо тъй жално, тъй милно плачеш?

Двата образа се сливат и тяхното сливане е пълно, дълбоко.

Ох, зная, зная — ти плачеш, майко,
затуй, че ти си черна робиня. . .

Майката и родината са черни робини, техният с вещен глас е „глас без помощ глас във пустиня“.

Импулсът за това сливане създава впечатлението за нещо съдбовно, необикновено: загинал е най-великият син на майката-родина, на българската земя.

Плачи! Там близо край град София
стърчи, аз видях, черно бесило,
и твой един син, Българийо,
виси на него със страшна сила.

Апостолът на българската свобода е най-великият син на родината, на България. За него скърби целият народ, цялата българска земя.

Дълъг и интересен път извървява този мотив в българската поезия след Освобождението. В новата обстановка той се обогатява и усложнява. Но колкото и криволичещ и сложен да е неговият път, в началото му са Славейков, Вазов, Ботев. И всички големи български поети след тях пият от „живата вода“ на тяхната поезия.

БОТЕВ И ПЪРВИЯТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ КРЪЖОК В БУКУРЕЩ (1875—1876)

Стефана Тарзиска

Социалистическите идеи проникват твърде рано в Румъния, макар че капиталистическите отношения в тази страна се развиват бавно и мъчително поради политическата зависимост от Турция, зависимост, от която се избавя едва след Руско-турската война от 1877—1878 г.

Значителните остатъци от феодализма в румънското село, което има превес в социално-икономическия живот на страната, сравнително слабото развитие на градската буржоазия, която проявява склонност към компромиси с феодалната класа, и слабото развитие на пролетариата обуславят проникването преди всичко на западните дребнобуржоазни утопически учения и на руския народнически социализъм. Заедно с тях още през втората половина на XIX в. проникват и идеите на научния комунизъм на Маркс и Енгелс.

Първата организирана пропаганда на социалистически идеи, насочена към създаване на политическа организация за борба срещу експлоататорите на народа, започва през средата на 70-те години¹ чрез тайните социалистически кръжоци, които се появяват най-напред в Яш и малко по-късно в Букурещ, Плоещ и другаде. Създаването и укрепването на тези кръжоци е във връзка до голяма степен с пристигането в Румъния на няколко руски революционери народници, които се установяват тук със задача да организират прехвърляне на нелегалната руска литература през границата. Тези дейци са: Николай Петрович Зубку-Кодряну, Николай Константинович Судзиловски-Русел, Константин Доброджану-Геря, Замфир Константинович Арборе-Рали и др. Молдавци по произход, те работят с голяма енергия сред румънската младеж, така че през следващото десетилетие вече може да се говори за активно социалистическо движение в Румъния. Като негова първа ярка проява румънската историческа наука посочва организираното през 1881 г. в Яш чествуване на годишнината от Парижката комуна.

Появата на първите социалистически кръжоци в Румъния съвпада с нова политическа криза на Балканския полуостров, с въстанията в Херцеговина и България, които предизвикват Руско-турската освободителна война, и тези значителни исторически събития слагат отпечатък върху тяхната дейност. Преди всичко се установява контакт между дейците на руското подполие и българското революционно националноосвободително движение, в което най-представителната фигура в момента е революционерът-поет и публицист Христо Ботев.

С името на Н. П. Зубку-Кодряну е свързано възникването на първите социалистически кръжоци в Румъния и началото на организираното разпространение на социалистическите идеи в столицата на страната. Зубку-Кодряну умира съвсем млад, на 26 години, в далечно градче на Северна Румъния, където се скрива от преследванията на тайните агенти на царската руска полиция. Тежко болен, в предсмъртните си часове диктува писмо до своите близки другари, в което изповядва: „Умирам с дълбоко съжаление, че не можах нищо да направя

¹ Този начален етап от развитието на социалистическата пропаганда в Румъния не е достатъчно пълно изучен и осветлен от съвременен гледище въпреки многобройните изследвания от страна на румънски и руски историци. Това затруднява изучаването на връзките с българските дейци.

за Румъния. Надеждата ми е във вашите деца. Потрудете се от тях да излезнат не дърдорковци. . . , а истински борци за народното дело!“

Бесарабец по произход, издънка на румънизирана украинска фамилия, Зубко-Кодряну считал Румъния за своя втора родина. В биографичния очерк за него, отпечатан в Женева на следващата година след смъртта му, се казва: „Заветната му мисъл бе. . . да се уреди пропаганда на социалното учение на румънски език посредством бесарабските селяни.“¹ По-късно, при обявяването на Руско-турската война, той моли да бъде зачислен като лекар в румънския Червен кръст, въпреки че не е румънски поданик, желяйки да покаже, „че е достоен да се нарече истински син на румънския народ“². Кодряну действително не успява да постигне координирани действия на своите съмишленици в румънските земи, да създаде единна социалистическа организация и социалистически вестник, както мечтаел (през лятото на 1878 г. той предприема пътуване из страната, за да провери условията за създаване на социалистическо дружество), но това, което направил през краткия си живот, всеотдайно посветен на борбата за доброто бъдеще на народа, не било малко; той подготвил почвата за широка пропаганда на революционните социалистически идеи, включително и на марксизма. Румънската наука изтъква и друга заслуга на Кодряну. Именно той свързва революционните социалистически идеи на времето с проблемите на румънската действителност.³

Роден през 1850 или 1852 г.⁴ в с. Ниспорени, Кишиневска околия, той прекарал безметежно детство, за което по-късно си спомнял с вълнение, изразявайки безпределната си любов към бащината земя. На 10-годишна възраст бил настанен в Кишиневската духовна семинария, която напуснал през 1870 г. с твърдо решение да се откаже от духовна кариера. Свободолюбивият дух на времето бил проникнал и между стените на семинарията. Един от учителите, горещ поклонник на Белински, отворил за младежа път към друго поприще. Без материални средства, но с голяма жажда за наука, той се записал да следва медицина в Петербург. Тук се свързал с нелегалното революционно движение, станал активен член на Петербургския студентски кръжок. Решил да напусне следването и да отиде „да работи лично за доброто и за ползата на трудовия народ“. По това време се познавал с един сръбски студент и проявил интерес към освободителните борби на балканските народи, смятал, че те могат да бъдат успешни само в съюз „с руската революционна партия“⁵. През пролетта на 1874 г. заминал за Бесарабия със задача да организира прехвърляне на революционна литература през границата. Установил се в Кишинев, събрал около себе си няколко души младежи и осъществил контакт с привърженици на социалистическите идеи в Яш, които му обещали подкрепа. След като изпълнил възложената задача, той се върнал в Петербург. Там наскоро полицията го потърсила и за да избегне ареста, той се отправил отново към границата. През февруари 1875 г. Зубку-Кодряну е в Яш, където използва създадените връзки и спомага за укрепването на студентския политически кръжок, в който израстват видни дейци на румънското социалистическо движение през 80-те години: Евгений Лупу, Константин Миле, Георги и Йоан Надежде и др. През втората половина на 1875 г. всред яшките социалисти работи и друг руски емигрант, възпитаник на нелегалните кръжоци — К. Доброджану-Геря.

След кратък престой в Яш Зубку-Кодряну се преместил в Букурещ, като продължил да поддържа връзки с руското революционно движение и съдействувал за придвижването на револю-

¹ Николай Петрович Зубку-Кодреану (Биографически очерк). Женева, 1879.

² Visile Maciu. *Mouvements nationaux et sociaux roumains au XIX^e siècle*. Bukarest, 1971, p. 309.

³ Damian Hurezeanu. *Constantin Dobrogeanu-Gherea. Studiu social-istoric*. București, 1973, p. 30.

⁴ Първата година е посочена в споменатия биографически очерк, а втората — в досието му, запазено в Архива на Института за медицина и фармация в Букурещ. Вж. G. Grosz, I. Gherlter. *Nicolae Zubcu-Codreanu, student al facultății medicină din București (1875—1876)*. — *Istoria Mediciniei. Studia și cercetări*. București, 1957, p. 193—199.

⁵ К. А. Поглубко. *Очерки истории болгаро-российских революционных связей (60—70-е годы XIX века)*. Кишинев, 1972, с. 237.

ционна литература към Русия. Привлякла го възможността да завърши тук образованието си. Медицинското училище в Букурещ, в което през 1868 г. се бе записал младият Христо Ботев и скоро го бе напуснал с твърде неласкав отзив за него,¹ се било превърнало в добре уредено висше учебно заведение. През есента на същата 1875 г. Зубку-Кодряну прави постъпки за приемане в Медицинския факултет и вероятно вече живее в столицата. Работите му със следването не се уредили лесно; по сведенията на първия му биограф страдал от безпаричие, от липса на близки хора и на другари, които да съчувствуват на социалните му идеи. Може да се допусне, че борейки се със затрудненията, той най-напред е потърсил подкрепата на други емигранти славяни (българи, поляци, сърби, хървати), които живеели в румънската столица и развивали повече или по-малко активна политическа дейност.² Биографът му изтъква, че преди „няколкото негови другари, които дошли от Европа и Русия“, т. е. преди пристигането на руските емигранти Н. К. Судзиловски-Русел, К. Доброджану-Геря и по-късно З. К. Арборе-Рали, които стават негови най-близки приятели и помощници, около пионера на социалистическата пропаганда в Букурещ вече съществували „организирани дружини“. Ако можем да отнесем това твърдение към работата на Кодряну както в Яш, така и в Букурещ (именно с такова впечатление остава читателят от разказа на биографа), ще трябва да заключим, че дейността му в Букурещ вече го е поставила във връзка с някои лица още преди пристигането на Судзиловски-Русел (Доброджану-Геря, гонен от царската полиция, след продължително скитане прехвърля румънската граница, през март 1875 г. кратко време пребивава в Хелвеция и през лятото се установява в Яш. Там той остава, занимавайки се с революционна дейност, до края на 1875 г. под името Андреев³; З. К. Арборе-Рали се установява окончателно в Румъния едва през 1879 г.).

Известно е, че Н. К. Судзиловски-Русел идва в Румъния, след като Зубку-Кодряну го осведомява, че в тази страна би могъл да се дипломира (той също имал незавършено медицинско образование) и да работи като лекар в някой от провинциалните градове. Кодряну и Русел разменят няколко писма през лятото на 1875 г., след което Русел пристига в Букурещ. Още през пролетта на 1875 г. Христо Ботев получава писмото на Судзиловски-Русел, изпратено от името на руските емигранти в Лондон и Цюрих с предложение за революционно сътрудничество. Във връзка с това предложение Ботев съобщава на Иван Драсов на 12 април: „Новост. Руските социалисти в Лондон и в Цюрих ме викат да отида при тях или да им стана комисионерин. Тие искат да влезат в сношение с нашите революционери. Предлагат ми да се меним с пропагандисти, с паспорти и др. „Мы готовы помочь вам и нравственно и физически, т. е. и словом и мышцами“ — ми пише един мой вехт съученик, Судзиловски. Аз му отговорих, че се наемам да им бъда комисионерин на книгите, а за повече — ще чакам да реши събранието.“⁴ Не е изключено писмото на Судзиловски-Русел, което изразява интереса на руските емигранти към личността на Ботев, да има връзка с пристигането на Зубку-Кодряну в Румъния и неговата работа по прехвърляне на революционна литература. Според данни от архива на изданието „Вперед“ в Лондон през декември същата година в редакцията е получено писмо от името на някой си Зубков, който съобщава, че каналът за прехвърляне на нелегална литература е уреден, и той с готовност ще съдействува.⁵ Писмото несъмнено принадлежи на Н. П. Зубку-Кодряну⁶ и показва,

¹ Хр. Ботев. Събрани съчинения. Т. I. София, 1971, с. 483 (Писмо до Найден Геров от 8 X. 1868 г.).

² Политическата дейност на чуждата емиграция в Румъния е проучена слабо. Недостатъчно знаем и за връзките на българската емиграция с другите емигрантски среди и с румънския обществен и културен живот. Това обеднява представата за международните връзки на българското революционно движение и за идейните въздействия, които е изпитало.

³ Damian Hurezeanu. Constantin Dobrogeanu-Gherea. Studiu social-istoric. Buc., 1973, с. 17, 75—76.

⁴ Христо Ботев. Събрани съчинения в два тома под ред. на Мих. Димитров. С., 1971, т. I, 497.

⁵ Крумка Шарова. Към историята на руската революционна емиграция и южнославянските революционери през 70-те години на XIX в. — Известия на Държ. архиви, кн. 13, 1976, 1967, с. 262.

⁶ Предположението, изказано от Крумка Шарова, че Зубков и Н. П. Зубку-Кодряну са едно и също лице, се потвърждава документално. Руският емигрант пристигнал в Румъния с

че той е поддържал контакти с лондонските вавристи не само чрез Судзиловски-Русел, но и лично. По времето, когато изпраща писмото, Судзиловски е вече в Букурещ, записан като студент по медицина.¹

Документите на Зубку-Кодряну за постъпване в Медицинския факултет датират от септември.² Приели го в пети курс на факултета, и то не като кандидат за доктор по медицина, а като кандидат за лицензиат (завършващ семестриално, с право на практика) поради това, че имал семинаристко образование. През 1876 г. положил необходимите изпити и завършил следването си. Това обаче не го задоволило, през юни 1878 г. положил изпити за докторат. Докторската му теза е посветена на проблема: „Дегенерация на обществото от социално-санитарна гледна точка“. В писмо до Судзиловски-Русел той изтъква, че това е „проблем много важен за Румъния, за социализма“³. Дватама революционери гледали на лекарската професия като на оръжие в социалните борби и техните идеи, намерили добра почва всред румънските им колеги, допринасят за утвърждаване на демократичните и прогресивни традиции на румънската медицина. Историческите изследвания от последните години показват, че идеите на Кодряну проникват в по-широки среди на медици и студенти от факултета чрез най-близките му колеги и другари, като К. Истрати, Г. Манича, К. Стаучану и др., които са инициатори на образуването през 1875 г. първо студентско дружество в Букурещ — „Дружеството на студентите по медицина“⁴. Именно в тези младежки среди, свързани по социален произход с народните низини, главно със селото, социалистическата пропаганда на руските революционери народници от средата на 70-те години на XIX в. намира най-благоприятна почва. Затова в твърде интересните спомени на един от участниците в първите социалистически кръжоци се казва, че социалистическото движение в Букурещ е започнало „от клиниката“ („din spital“).⁵

Известно е, че във Факултета по медицина са учили и българи. Още в първите години след основаването на Медицинското училище в него се записват голям брой български младежи; между преподавателите има също двама българи — Петър Протич и Георги Атанасович,⁶ видни представители на българската емиграция в Румъния, дейци на партията на „старите“ (Добродетелната дружина). При д-р Г. Атанасович Зубку-Кодряну държи изпит през юни 1876 г. Скоро след това той съобщава в писмо до своя приятел Судзиловски-Русел, че слухът за смъртта на Христо Ботев за жалост е „действителен факт“.

Имаме данни, че Ботев е поддържал връзки със своите съотечественици студенти във Факултета по медицина. Във в. „Знаме“, бр. 6 от 19 януари 1875 г. в отдела „Книжевни известия“ редакторът съобщава: „Букурещкият медицински факултет е дал от отварянето си и досега докторски степени на следующите четирима студенти, които с успех са следвали медицината и блистателно защитаваха своите дисертации: г. Славков из Търново, г. Чобанов и г. Странски из Калофер, и г. Хаканов из Казанлък. . . Ние би желалے щото. . . да обичат народът си така също, както са обичали и обичат науката.“⁷ След няколко месеца във вестника четем ново фамилно име Зубков; това име фигурира в студентското му досие в Букурещкия медицински факултет. Запазено е негово писмо до декана на факултета, в което моли да се прибави към към фамилното му име и името Кодряну на основание на обявление във в. „Монитор Официал“ („Monitor Oficial“), бр. 264. Обявлението гласи, че ще се нарича занапред Николае Кодряну вместо старото фамилно име Николае Зубков (Вж.: „G. Grosz și I. Ghelertter. Пос. съч.“). Интересно е да се отбележи, че Кодряну (Codreanu) е име на известен молдавски хайдутин. Аналогията с Ботевия псевдоним Чавдар — псевдоним, с който Хр. Ботев издава в. „Дума на българските емигранти“ и с който е известен в революционните среди по това време — може би не е случайна.

¹ S. Israel et I. Eskenazy. Le révolutionnaire russe N. C. Sudzilovski-Russel en Roumanie et en Bulgarie. — Etudes Balkaniques, 7, 1968, p. 167.

² G. Grosz și I. Ghelertter. Пос. съч. Молбата за приемането носи дата 20 септември 1875 г.

³ Пак там.

⁴ Вж.: Dr. Gh. Brătinescu și G. Grosz. Tradiții democrate și revoluționare ale medicinei romine. Legăturile lui N. Zubcu-Codreanu cu studenții mediciști din București. — Ocrotirea sănătății in RPR, 1956, 1, p. 82—92.

⁵ C. Bacalbasa. Bucurestii de altădată, vol. I, 1927, p. 333.

⁶ P. Constantinescu-Iasi. Studii istorice romino-bulgare. București, 1956.

⁷ Христо Ботев. Съчинения. Автентично издание под редакцията на Ал. Бурмов и Ст. Божков. С., 1949—1960, т. I, с. 269.

съобщение, че „в Букурещкият медицински факултет е завършил курса на науките си и е защитавал дисертация за степен на доктор още един българин на име Михаил Атанасович“¹. Тук също е добавено: „Ние би желали щото младият доктор да не забравя своето отечество, което има голяма нужда от образовани медици.“ Между споменатите имена името на д-р Странски се появява отново на страниците на в. „Знаме“ под „Устава на „Българското човеколюбиво настоятелство“. Доколко демократичните и социалистическите идеи в средите на румънските медици са намерили отражение всред част от българската интелигенция в Букурещ, е въпрос, който подлежи на проучване. Във всеки случай, що се отнася до Ботев, той, без да е свързан професионално с тези среди, проявява жив интерес към тях, може би и поради това, че лекарското поприще е било на почит всред руските революционни дейци. Живият контакт, който е поддържал — разбира се, преди всичко чрез дружбата с Н. П. Зубку-Кодряну и Н. К. Судзиловски-Русел, — е намерил отражение в публицистичния му стил от това време. Някои от статиите и дописките на революционния орган показват забележимо влечение към образност, свързана с представи и термини от областта на медицината.

По мнението на румънските изследователи към края на 1875 г. и началото на 1876 г. около Зубку-Кодряну има вече един по-тесен кръг съмишленици, главно студенти по медицина и право.² Данните за участниците и за работата на тази група все още не са достатъчно пълни и точни. Съветският изследовател К. А. Поглубко посочва въз основа на публикувани досега сведения³ и на някои архивни документи наред с добре познатите имена на руските емигранти имената на румънците К. Истрати, К. Стаучану, Бонифачио Флореску, полските емигранти Хенрик Дембицки (художникът на Ботеви в. „Будилник“), Н. Лучицки и българите Христо Ботев, Ст. Стамболов, Петър Енчев, д-р Йорданов и др. В румънските изследвания се посочват повече имена от средите на румънската младеж: наред с членовете на „Дружеството на студентите медици“, за някои от които вече стана дума, още студентите по право: Паул Скорчану, Константин Бакалбаша, Н. Деметреску-Сафир (проявил се и като поет), твърде близкият на руските емигранти Бонифачиу Хетрат (чието име в редица публикации се смесва с името на Бонифачиу Флореску, за да се усложни и без това недостатъчно изясненият до този момент въпрос за личността на Ботеви приятел Флореску) и др.⁴

К. А. Поглубко постави въпроса за връзката на Ботев с руските емигранти в Румъния през тези години не като изолирано, епизодично явление, а като израз на широките връзки на българските освободителни борби с руското революционно движение и с развитието на социалните идеи в румънското общество. След румънския изследовател Г. Хаупт той отново наблегна на интернационалния състав на групата около Зубку-Кодряну и подчерта активното участие на българите през първите две години от нейното съществуване (които за съжаление са най-слабо изучени досега). Подобна насока имат изводите и в някои нови румънски изследвания. В монографията на Тибериу Аврамеску за Константин Миле — един от видните представители на социалдемократическото движение в Румъния от края на миналия век, който продължава делото на Зубку-Кодряну в Букурещ, извеждайки го след 1884 г. на нов организационен и идеен етап, е посочено, че през 1875 г. румънската столица става център на дейността на „руски, български, полски революционери, които се борят срещу руския царизъм и поддържат идеята за необходимостта от освобождение на балканските народи от турско робство“, и че в тази обста-

¹ В. „Знаме“, бр. 18 от 30 май 1875 г.

² Stelian Neagoe. Nicolae Codreanu. București, 1970.

³ Главно въз основа на спомените на руските революционери емигранти и изследванията на Евг. Волков, Г. Бакалов, В. Христу, П. Константинеску-Яш и Г. Хаупт. Вж. К. А. Поглубко. Пос. съч, с. 244.

⁴ Ch. Haupt. Din istoricul legăturilor revoluționare romîno-ruse. București, 1955; D. Hurezeanu, C. Veliki. Date noi privind patrunderea ideilor Internaționalei în România și în rîndurile emigrației bulgare din țara noastră. — Romanoslavica, 1965, XI, p. 30.

Въпросът за тайнствения другар на Ботев, пребивавал в Румъния под името Флореску, за възможната връзка с букурещкия преподавател по френски език Бонифачиу Флореску, който взема известно участие в обществения живот, а през 1875 г. издава в. „Stindardul“ (Знаме), и документираната връзка с революционера Бонифас (Бонифачиу) Хетрат е твърде интересен с оглед контакта на Ботев с по-широките демократични румънски среди. На този въпрос ще се спрем допълнително на друго място.

новка се развива дейността на Кодряну и Русел, които внасят социалистическите идеи всред букурешката студентска младеж.¹

К. А. Поглубко е склонен да приеме, че Ботев е една от главните фигури при възникването на Букурешкия социалистически кръжок,² като подчертава и участието на Ст. Стамболов и Петър Енчев. Изводите на съветския изследовател биха могли да се подкрепят и разширят въз основа на внимателен анализ на Ботевата публицистика във в. „Знаме“ и при по-широко проучване на обществената и книжовната дейност на редица второстепенни дейци от тази епоха.

От известните досега данни вече е ясно, че не само Ботев, но и редица още българи през тези години са се срещали и са дружели с тримата руски емигранти, които покрай конкретната работа, която вършели за руското революционно движение, развивали и широка пропагандаторска дейност както всред румънската демократична младеж, така и всред българските революционери. Изглежда, че доста измежду българите са били слушатели в импровизирани или организирани сбирки, в които централната фигура на любим и уважаван ръководител е бил Н. П. Зубку-Кодряну. Тясна дружба възникнала и между Зубку-Кодряну, К. Доброджану-Геря и Стефан Стамболов. Последните двама известно време живеели в една квартира. Там често ставали многолюдни и шумни събрания. Младежите спорели или четели някои от онези забранени руски вестници и книги, които се прехвърляли през граница.³

Данни от кореспонденцията на руските приятели на Христо Ботев, част от която е публикувана в изданието „Documente privind istoria României, T. X. Războiul pentru independența“⁴ (Букурещ, 1945), показват, че тесният контакт между българските и руските емигранти продължава до годините на Освободителната война. Н. П. Зубку-Кодряну и К. Доброджану-Геря следели с живо участие подготовката на четата на поета-революционер и били между сънародниците му, които го изпратили за България на Букурешката гара „Филарет“. „Казват, че Ботев е жив и е само ранен — пише Бонифас Хетрат на д-р Русел на 20 август 1876 г. — Дай боже това да бъде вярно. . .“⁵ Малко по-късно, както вече бе посочено, Зубку-Кодряну отбелязва в едно писмо до същия д-р Судзиловски-Русел: „Една тъжна новина, много тъжна. Ботев е убит в България. Това е действителен факт!“⁶

Разнородният състав на Букурешкия социалистически кръжок вероятно е една от причините за това, че той не е просъществувал дълго. Не е известно да е имал свой устав и програма. Най-изтъкнатите дейци, между които и Ботев, са стоели на революционно-демократически позиции и са изповядвали основните идеи на руския народнически социализъм, главно идеята за „работа сред народа“. Заедно с това обаче те следели непрекъснато и с голям интерес проявите на европейската прогресивна и революционна мисъл и са били средата, в която проникват най-напред и идеите на марксизма. Затова румънската историческа наука приема, че първите кръжоци, основани от руските революционери народници, са стъпка в развитието на социалистическата мисъл в Румъния и подготовка за създаването на румънската социалдемократическа партия. Интересен и недостатъчно осветлен въпрос е отношението на Ботевата идеология спрямо

¹ Tiberiu Avramescu. Constantin Mille. Tinerețea unui socialist. București, 1973, p. 50.

² К. А. Поглубко. Пос. съч., с. 239.

³ Damian Hureseanu. Пос. съч., с. 30—31, бел. под линия.

⁴ За съжаление при подготовката на това издание и при превода на писмата от руски на румънски език са допуснати грешки, които, наред с отсъствието на научен коментар, затрудняват работата на изследователя. Неточности са се промъкнали в частичната публикация на документи от този том, направена от Хр. Капитанов в сп. „Литературна мисъл“, 1966, кн. 1. Писмото, чийто подпис редакторите на румънското издание са разчели като „Ботев“, принадлежи на Бонифас Хетрат, това личи от приложеното факсимиле.

⁵ и ⁶ Documente . . . , с. 498, с. 643.

идейните позиции на останалите участници в кръжока, в какво се състои оригиналното в неговите обществени възгледи на фона на революционните идеи на времето.

Както румънските, така и съветските изследователи посочват, че централната фигура на това малко революционно общество през 1875—1876 г. е бил Н. П. Зубку-Кодряну. Това ни задължава да обърнем повече внимание на неговата личност и неговото дело, когато проучваме връзките на Христо Ботев с руските революционери народници. Неговата кореспонденция, обществената му дейност и публицистичните му работи, които поради ранната смърт не получават допълнителен отънък от по-къснешно идейно развитие, са ценен източник на автентични данни за атмосферата, в която протичат последните две години от живота на българския поет-революционер.

ЕДНА НОВОЗАПИСАНА НАРОДНА ПЕСЕН ЗА ХРИСТО БОТЕВ

Анчо Калоянов

Публикуваните досега народни песни, които отразяват националноосвободителните борби на българите през XIX в., са твърде малко на брой и с някои изключения са без значителни художествени достойнства. Това явление е интересно и за фолклористиката, и за историята на българската литература, защото хронологически се разполага в период, в който с ускорени темпове се извършва смяната на естетическото поданство на широките слоеве от българското общество. Крайната граница на процеса са войните 1912—1918 г. Наблюденията върху историческите песни показват, че от втората половина на XIX в. до войните те са под плодотворното влияние на възрожденската литература, осъществявано най-вече чрез битуващите в народа песни и стихотворения на поетите от Възраждането, включително и Вазов, при което в историческите песни се утвърждава възрожденското светоусещане и ново разбиране за историята. От гледна точка на фолклора това време е твърде кратко, процесът на усвояване на нови идеи чрез литературата се прекъсва и част от песните, които възпяват събития и герои от националноосвободителните борби, остават локално ограничени, не попадат в сборките на записвачите, а публикуваните са ни известни от еднократни записи. Песните за Ботев не правят изключение и щастлива случайност е в наши дни да се запише нова песен за Ботев, каквато е съхраняващата се в архива на Катедрата по българска литература във Великотърновския университет. Цитирам я изцяло, тъй като тя притежава художествени качества и е любопитна с оглед на процесите на взаимодействие между фолклор и литература:

- Събор ми съ збиръ мижду Влашкъ зимя,
мижду Влашкъ зимя, Влашкъ и Бугданскъ,
във сред събор седи този Христу Ботев,
този Христу Ботев — български войвода,
5 нь раму му седи пили соколово.
Ботев пили дума: — Оь, ть тебе, пиле,
аз теб те не храня в очи дь мъ гледаш,
най ть, пиле, храня дьлеч да ть пратя,
дьлеч дь ть пратя ду моя вилият,
10 ду моя вилият, ду българскъ зимя,
хьбер дь ми носиш ду стари вуйводи,
ду Стефън Караджа, ду Хаджи Димитра.
Ти нь тях дь кажиш мумци дь събират —
мумци дубруволци, мумци самоволци.
15 Мумци дь събирът, бунъ дь си дигът,
в помуш дь ми дойдът, с труци шь съ бийми,
с турци шь съ бийми, пак шь дь надвийми,
та шь дь спичелим българскъ свубодь!
Пили жалну пиши, с криле Ботев бие,
20 с криле Ботев бие и на Ботев дума:

- Ой, тъ тебе, Ботев, български войводо,
аз ти хъбер нося ут Стамбуль градъ,
ут Стамбуль градъ, ут царя султанъ.
Султанъ съ кани тебе жив дъ фани,
25 тебе жив дъ фани с кремък дъ тъ дире!
Де зачува Ботев тези тежки думи,
той на мумци дума: — Мумци дубруволци,
мулети съ богу сушь дъ настани,
сушь дъ настани, Дунав дъ присъхни —
30 Дунав дъ си миним, Бълканъ дъ стигним,
с гръм дъ пуздравими Старътъ пльнинъ,
Старътъ пльнинъ, българскъ рудинъ,
ем шъ дъ съ бийми със турски племена,
пак шъ дъ надвийми, та шъ дъ спичелим,
35 та шъ дъ спичелим българскъ свубодъ!

Тази песен е изпял гъдуларят Трифон Кръстев Кюркчиев, роден в 1900 г., от гр. Бяла, а е записана от студента Иван Георгиев Иванов. Записвачът е отбелязал: „Дядо Трифон е научил песента от братята Петър и Пею Василеви от с. Павел, Великотърновско, гъдулари и певци като него самия. Песента се пее на трапеза.“

На песните за Ботев се спира П. Динев (вж. Български фолклор, I, 1972, с. 566—567). Обект на внимание са били те и в една статия на Хр. Вакарелски (Христо Ботев в българското народно творчество, Сборник „Христо Ботев“, 1949, с. 451—475). В сравнение с известните досега новозаписаната песен е оригинална и художествено издържана разработка на темата за преминаването на четата на Ботев. Последователно е спазен дванадесетосричният размер, който е рядко срещан в песенната практика от по-ново време. Този размер почти сигурно свидетелствува, че тя не е дело на панаирджийски певци, за ролята на които ние имаме доста непълна представа и поради това сме им отрекли каквото и да било значение за развитието на българския фолклор от Освобождението до наши дни. Вероятно нейни създатели и естествени носители са певци като известния Васил Димов от Тревненските колиби, полупрофесионалист-гъдулар, каквито са и Трифон Кюркчиев и братята Петър и Пею Василеви. Самата песен не е изолиран факт във фолклора на Средна Северна България, както най-общо можем да определим района, откъдето е записана. Оттук са записани голяма част от песните за националноосвободителните борби, публикувани в „Българско народно творчество“, т. III, 1963. Освен на срещащите се в цялата страна песни на Ботев в народно изпълнение в този край събирачите попадат и на поемата на Никола Козлев „Черен арап и хайдут Сидер“, както това личи от сборника „Народни песни от Средна Северна България“, с. 154.

В жанрово отношение песенният фолклор на Средна Северна България се характеризира с по-слабо застъпване на обредните и епическите песни, новото световъзприемане на българина се чувства не само в историческите, но и в хайдушките, семейно-битовите и любовните песни. Затова и едва ли е случаен фактът, че М. Арнаудов класифицира песенния материал от Еленско и съобразно съществуващите литературни жанрове (вж. Фолклор от Еленско, СБНУ, т. XXVII, 1913 г.), т. е. в отличие от други райони фолклорът на Средна Северна България показва по-голяма близост с новата българска литература.

По-специално внимание заслужава в този аспект връзката на нашата песен с Вазовото стихотворение „Радецки“ („Тих бял Дунав“). В цитираната статия Хр. Вакарелски посочва, че „историята с „Радецки“ и Козлодуй става известна на всички българи в значителна степен и чрез това Вазово произведение“ (с. 452) и поради това песните за Ботев най-често възпяват именно този момент — преминаването на четата. Три реда от нашата песен — 31, 32 и 33 — повтарят почти дословно следната строфа от Вазовото стихотворение:

Скоро с гръм ще поздравиме
Стара планина,
кървав бой ще заловиме
с турски племена!

„Тих бял Дунав“ е публикувано месеци след събитието, а неговата широка популярност още тогава е въвн от всякакво съмнение. Това Вазово стихотворение органически е вплело в себе си поетиката на народната песен.

На Вазов дължим представата си, че Дунавът е бял: в „Тих бял Дунав“ и в „Де е България“?— и двете са широко популярни песни—народният поет е закрепил в литературен текст този епитет, който идва от фолклора. Най-добър пример за фолклора е обръщението в редица песни: „Дунав, бели Дунав!“ . Изразът „златни вълни“ в първата строфа носи отпечатъка от цветовата характеристика при фолклора, където „златното“ освен като цвят на боговете и на мъртвите в обредните и митическите песни се явява и при описание на величални сцени. Също така и властната натура на войводата при срещата му с капитана на кораба Вазов изгражда в духа на народната песен. Така че Вазовото стихотворение е било съвсем близо до световъзприемането на българина в годините наскоро след Освобождението и народният певец е взел от него като от нещо свое.

Но приведената песен познава редица моменти, които я разграничават от литературната традиция. Събрани са заедно Христо Ботев, Стефан Караджа и Хаджи Димитър, което не съответствува на историческата истина. Създадена вероятно в същия край, от който е и записана и в който споменът за подвизите на четата на Стефан Караджа и Хаджи Димитър е бил жив още дълго време, този факт не свидетелствува против предположението, че песента е възникнала наскоро след Освобождението. Той по-скоро се дължи на желанието на народния творец да свърже в едно художествено цяло своите представи за тримата войводи. Без да се интересува от конкретно-историческия факт, народният певец прави това, което съществува вече в литературата — баладата на Христо Ботев „Хаджи Димитър“, в която е упоменато и името на Стефан Караджа. Диалогът между войводата и пилето соколово издава близост с народната балада „Юнак в тъмница“. И тук пилето, което войводата храни, вече си е свършило работата (вж Никола Георгиев, Наблюдения върху поетиката на българската народна песен, сп. Лит. мисъл. 1972, кн. 3), но вместо вести от Стефан Караджа и Хаджи Димитър то носи вести от султана, което показва нарушаване на традицията. Прави впечатление, че народният творец, знаейки „Тих бял Дунав“, се отказва да преразкаже по Вазов или подобно на него самото преминаване на четата с парахода „Радецки“, може би защото все още разполага с чудесното като елемент от поетиката:

Мулети съ богу сушь дъ настани,
сушь дъ нъстани, Дунав дъ присъхни. . .

Тези редове показват и правомерността на съществуването на народната песен за Ботев успоредно с „Тих бял Дунав“ — за определени среди от народа тя все още е била по-прекият път за осмислянето и възпяването на един героичен момент от новата ни история.

БОТЕВ ВЪВ ФРАНЦИЯ И В ИТАЛИЯ

Николай Дончев

Христо Ботев е първият от българските поети, чието име преминава рано границите на родината и влиза в пантеона на европейските и световни поети. Трудно е да се установи една точна хронология на проникването на Ботевата поезия във Франция. Ботеви стихотворения в превод се явяват на страниците на едно от старите и известни френски списания „Меркюр дьо Франс“, основано от групата на поетите-символисти в 1889 г. и излизало до 1965 г. Името на нашия поет е отбелязвано по различни поводи във френския периодичен печат. Енциклопедичният речник „Ларус“ отбелязва накратко името на Христо Ботев с пояснението, че е „автор на поезии с революционно и патриотично вдъхновение“. По-значително е писаното за Ботев в Универсалния речник на литературата под редакцията на Пиер Кларк от 1961 г. Биографичните данни за Ботев са по-подробни, към тях е прибавено следното: „Сборникът „Поезии“, които поетът пише между 1868 и 1875, съдържа двадесетина стихотворения, но силата им сродява Ботев с Пушкин, с Лермонтов, и особено с Байрон, който като него умира за свободата.“

По-значителен очерк за Ботев намираме в излязлата през 1937 г. „Панорама на българската литература“ на проф. Жорж Ато (издание „Сажитер“ — Кра, Париж). След като очертава накратко живота на Ботев, авторът пише: „В двадесетината стихотворения, които е оставил, публикувани през 1875 г. в Букурещ, както и в статиите, печатани във вестниците на българската емиграция, се утвърждава една могъща индивидуалност. „Поет на свободата“, казва за него критикът Боян Пенев. Без съмнение. Но най-напред и по-точно, натура на бунтовник, на антиконформист. Очевидно, той още от юношески години, в семейната среда, както и сред обществото, е от тези, на които тегне всяка принуда, способна, както той казва, да причини „мъки на онези, които биха искали да имат полета на орли“. Като се позовава на съдържанието на Ботевите песни, авторът Жорж Ато подчертава с откъси из тях основния характер и дух на творчеството на Христо Ботев, с когото се затваря „кръгът на писателите, педагози или поети, които черпят вдъхновение изключително от грижата да пробуждат националното съзнание на народа си и да подготвят освобождението на страната“. И в заключение френският автор казва: „Националните и патриотични теми ще вдъхновяват дълго време още. . . Все повече и повече спомените за миналото ще имат стойност на документи, които ще озаряват, дисциплинират, организират настоящето. Романтизмът и реализмът ще черпят с еднакъв жар от изворите на националната традиция.“

Проф. Роже Бернар е автор на очерка за Ботев в третия том на „Речник по литература“ под редакцията на видния учен-компаративист Филип ван Тигем (издание на „Прес юниверситер“, 1968 г., Париж). В биографичните данни за поета проф. Бернар пише: „През март 1871 г. Ботев изпраща вълнуваща телеграма, с която изразява симпатията си към Парижката комуна, чиято трагична съдба го вдъхновява да напише една от най-ярките си журналистически статии. Ботев, казва по-нататък видният френски българовед, е прочут главно с поетическото си творчество, израз едновременно на неговия патриотичен, революционен и хуманитарен идеал, на омразата му към тиранията, на антиклерикализма му и на вярата във възшествието на един по-добър свят. Особено вълнуващи са стихотворенията, в които Ботев дава израз на своята вътрешна драма.

когато трябва да се отрече от всичко, което е скъпо на сърцето му, за да изпълни своя дълг на патриот, или ония от песните, в които възпява български герои, загинали мъченически за народното дело. Ботев, подчертава френският автор, далеч надминава другите поети на Българското възраждане по силата на вдъхновението си, по пламъка, който го въодушевява, по бодростта на образите, по техниката на стиха и по съвършенството на езика. Неговите стихове, често твърде близки на народната песен, са дълбоко внедрени в душата на всички българи и няма друг българин толкова популярен в родината си като Ботев.“

Познатият у нас френски публицист Пиер Параф в книгата си „България“ (излязла през 1961 г. в изданията „Ла Неф дьо Пари“) пише: „Христо Ботев е роден в 1848 г., година на пролетта на народите. Подхранил го е нашият романтизъм. Революционният лиризм намира у него своя най-чист израз. Баладата му „Хаджи Димитър“ слави героите, паднали за свободата... Но този поет е също пламенен журналист в авангарда на битката за правда. Преди да загине с оръжие в ръка през 1876 г., поетът предрича собствената си съдба. ...“ Тук Пиер Параф цитира стихотворението „На прощаване“, което завършва с прочутите стихове: „Умря сиромаша за правда/ за правда и за свобода.“

Поезията на Христо Ботев получава най-силен резонанс във Франция чрез преводи, направени дословно от оригинала, които големият френски поет Пол Елюар адаптира забележително в ритмични неримувани строфи, които предлагат вече на френския читател една пълна представа за поетическия гений на българския поет. Елюаровият превод излезе през 1952 г. (при „Едитър Франсе Реюни“, Париж) с твърде обширен документален предговор от видната френска писателка Елза Триоле. В 18 страници Елза Триоле резюмира най-съществените моменти от биографията на поета, като описва обстановката, в която поетът-патриот и революционер намира своята героична смърт. В очерка на френската писателка са приведени изцяло или отчасти няколко автентични документа, свързани пряко с живота и дейността на Ботев (писма до приятеля му Драсов, рапортът на капитана на австрийския параход „Ралецки“ Дагоберт Енлендер по дебаркирането на Ботевата чета при селцето Козлодуй на Дунав, „Верую-то на българската комуна“, което Ботев, „този демократ-революционер, който сам се наричаше комунист“, по думите на Елза Триоле, беше написал в дните на Парижката комуна).

За пръв път с опита на Пол Елюар се осъществява начинанието да се представи поетическото творчество на Ботев в един интегрален превод на френски език. На руски ние вече имаме преводите на Николай Тихонов, Алексей Сурков и на други съветски поети. Елюаровата адаптация предава точно логическото съдържание на Ботевия стих, който в превода е без рими, но тяхното отсъствие не намалява чувствително музикалната му изразителност. Афинитетът на Ботевите стихотворения с народната песен е бил в помощ на френския преводач, що се отнася до особеностите, специфични за френския силабически стих. Така стихотворения като „Хайдути“, „Пристанала“, „Зададе се облак тъмен“ имат по-плавно и изразително звучение, отколкото например „Патриот“, „Обесването на Васил Левски“, „Борба“. . . . Стихотворението „Пристанала“ е получило на френски обяснителния наслов „Отвлечане на младо момиче с нейно съгласие“. Точно и в същото време ярко и плътно звучат стиховете в една от най-въълнуващите Ботеви поезии „До моето първо либе“. Стихотворението е написано в римувани секстини. Във френската адаптация римата обаче не е съхранена.

Знаменитата Ботева балада „Хаджи Димитър“ дава истинското измерение за творческата инвенция на един преводач. Тази Ботева балада е преминала в кръвта ни, тъй да се каже, тя пее в сърцето и паметта ни, така че мъчно можем да приемем без уговорки и най-сполучливата адаптация на „Хаджи Димитър“ на друг език. Отсъствието на рими тук се чувства много осезателно, тъй като баладата е изградена на фрапиращи съзвучия, които определят музикалната изразителност на логически силния Ботев стих. В сравнение с вътрешно съгъстения стих на нашия поет и краестишните му рими в Елюаровата адаптация стихът на места е удължен, добива наративен характер, което му придава известна утежненост.

Като пръв опит да се представи на френски език един от най-крупните представители на българската поезия, загинал съвсем млад и оставил само двадесет песни, рожба на най-въълну-

вашото и дълбоко човешко чувство — за свободата, Елюаровата адаптация на Ботевите стихотворения ни изпълва с високо признание към големия френски поет за усилието му да постави Ботев на пиедестала на световните поети на революцията и свободата.

*

Няма да преувеличим, ако кажем, че в никоя от европейските литератури жизненият подвиг и поезията на Христо Ботев не са намерили такъв дълбок отзвук, както в Италия. За това свидетелствуват не само многобройните писания в италианския печат за нашия поет, но и революционните връзки на Ботев с прочутите патриоти и борци за свободна и независима Италия Джузепе Мацини и Джузепе Гарибалди. Трогателни са спомените, както и документите, които утвърждават тези връзки — преки и косвени — на българския поет-революционер с големите италиански патриоти. Отличният познавач на нашата литература и неуморен преводач от български проф. Енрико Дамиани в една статия за Ботев, публикувана в списание „Ле вие делл'Ориенте“ (1928), съпоставя последния с италианския поет и патриот Гофредо Мамели. В 1931 г. същият Енрико Дамиани превежда и публикува Ботевите стихотворения, които съпровожда с един очерк върху творчеството на поета (издание Ланчано Р. Караба, с. 109, Рим).

Славистът Волфанго Джустини публикува в 1933 г. в голямото периодично издание „L'Europa Orientale“ (год. XIII, с. 256—273), ръководено от проф. Амедео Джанини и проф. Еторе Ло Гатто, един доста обширен очерк, озаглавен „Мястото на Христо Ботев в Българското възраждане“. Един от най-ранните преводи на Ботевите стихотворения на италиански език принадлежи на споменатия вече Енрико Дамиани, който публикува още през 1925 г. в „Куадерни“ на „Ривиста ди култура“ (Рим, издание Мальоне е Стрини) стихове от Ботев, Вазов, Яворов, Дора Габе, Траянов, Дебелянов. На следната 1926 г. известното периодично издание „Ривиста ди леттературе злаве“, ръководено от видния славист и историк на руската класическа и съветска литература проф. Еторе Ло Гатто, печата цикъл от 16 Ботевите стихотворения в превод на Джузепе Доннини в сътрудничество с българина Милко Ралчев, тогава студент по литература в Италия. Цикълът излиза в първата още годишнина, книжки 1 и 2 на списанието. Този превод бе на времето остро разкритикуван на страниците на „Итало-българско списание“ от проф. Енрико Дамиани, който го окачестви като „проза, нещо повече — скромна, бледа, бедна проза“. Цитатите, които рецензентът привежда в подкрепа на своите твърде убедителни критически бележки, сочат действително несъстоятелността на този превод, който съдържа фрапирани грешки по отношение на българския текст и на италианската му транскрипция. Очевидно преводачите са надценили силите и възможностите си и са поднесли на италианските читатели, при това на страниците на едно сериозно и авторитетно издание, един превод, далеч неадекватен на оригинала.

Проф. Луиджи Салвини, един от първите ученици на проф. Енрико Дамиани, завършил славистичните си науки с теза върху „Българската литература от Освобождението до Балканската война (1878—1912)“, ще посвети по-късно време и труд да запознае италианските читатели с целокупното творчество на Ботев като поет и публицист. Първата му статия за Ботев излиза в броя от 1 ноември 1931 г. на „L'Italia letteraria“, последвана от друга във в. „L'Avvenire“ от 8 октомври 1938 г. Под наслов „Ботев — български герой поет“ Алба Боцо публикува статия в седмичника „Меридиано ди Рома“, брой 10, 1939 г.

Значителен опит да представи Ботев на италиански прави в 1957 г. прогресивният италиански публицист Марио Де Микели, който публикува при издателя Шварц, Милано, сборник с Ботевите стихотворения, подпомогнат в превода им от Леонардо Пампури, добър познавач на нашия език, на когото дължим между публикуваното досега в италианския печат антология избрани разкази под наслов „Сиромашка радост“ от Елин Пелин. Преводът в адаптация на Де Микели е извършен грижливо и бе заслужено отличен с награда от българския ПЕН-център. В предговора към изданието Марио Де Микели е обрисувал героичната фигура на Ботев като поет и патриот-революционер.

Несъмнено най-съществен за опознаването на личността и делото на Ботев в Италия е приносът на проф. Луиджи Салвини, починал твърде рано, едва 46-годишен. Салвини е автор на значителен брой трудове: оригинални студии върху българската литература и преводи от

български език. Едно разкошно издание със стихотворенията и откъси от прозата на Ботев в превод на Луиджи Салвини излезе през 1957 г. в специална поредица, носеща неговото име, на „Дружеството за културни връзки между Италия и България“. Приготвената от Салвини Ботева антология е снабдена от преводача с прекрасен портрет на поета. „Фигурата на Ботев — пише италианският българовед — се явява върху тъмния небосвод на българската история и литература в един момент на най-дълбок мрак, който предшества зората на Освобождението. . . В годините, когато Христо Ботев извършва своя легендарен подвиг като най-романтичния от героите на XIX в. редом с Байрон, Мамели и Петьофи, положението на България е най-трагичното и отчаяно между европейските провинции на Османската империя. . .“ Като илюстрира по-нататък живота и делото на Ботев, италианският автор пише: „Двадесетте стихотворения на Христо Ботев, които ни е оставил, макар неравни по сила и стойност и много често свързани с някакъв случай, с някакво обстоятелство, съставляват огромен човешки документ, една могъща поетическа изповед. Собствено в поезията личността на Ботев, неговият неукротим и бунтовнически дух, неговата неудържимост са в миговете на вдъхновение — божествената сила, която го тласка към артистичната красота, която му озарява поетичния път, където човекът, борецът и поетът се сливат във великолепно единство, което се извишава като връх в скромната българска литература на миналия век, предшестваща Освобождението. Не трябва следователно да се учудваме, заедно България го почита и славослови като един от своите велики национални герои и го чете с неизчерпаема страст и интерес като свой пръв голям модерен поет.

Без Ботев, казва Луиджи Салвини, не само българският политически хоризонт би останал бледен и доста по-беден преди Освобождението, но и българската литературна традиция би била лишена от една господстваща личност, която и в наши дни упражнява видимо влияние върху цяло едно забележително течение в българската поезия — от Яворов до Вапцаров, от Пенчо Славейков до най-съвременните. Но нека не забравяме, че Ботев е велик главно заради великолепия подвиг на своя живот и заради чудното очарование на своите песни; заради пламъка, всеотдайността, идеализма, саможертвата и страстта, които озаряват и стиховете, и действията, идеалите и делата на поета. С пълно право, заключава Луиджи Салвини, не само българите, но народите на Европа могат да видят и признаят в лицето на Ботев един от най-чистите борци за национална свобода и за идеалите на миналия век.“

Във от двадесетте Ботеви стихотворения, преведени с поразителна точност и метрична прецизност на стиха, антологията, съставена от Луиджи Салвини, съдържа редица интересни документи, между които на първо място прощалното писмо на поета до жената и децата му, носещо дата 17 май 1876 г., навечерието на неговото заминаване с чета в България. Поместени са и значителен брой политически и други статии из публицистиката на Ботев, печатани в различни вестници, излизащи в Букурещ: „Дума“, „Знаме“, „Независимост“ и др. Публикувано е във факсимиле писмото на Джузепе Гарибалди, изпратено от Капрера до Българския революционен комитет, с което големият италиански патриот изказва съжалението си, че не може да участва в битката за освобождение на България.

Антологията е илюстрирана с няколко семейни снимки.

ИСТОРИЧЕСКОТО ПОВЕСТВОВАНИЕ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

Глава от неиздадена книга „Историческият роман
в българската литература до Девети септември 1944“

Георги Цанев

Развоят на историческия жанр през епохата на нашето Възраждане е във връзка с развоя на белетристиката изобщо. А белетристиката се явява, за да задоволи порасналите духовни нужди на новите обществени слоеве. През това време започва формирането на новата търговско-индустриална класа. Занаятчици, търговци, представители на промишлеността, просветени хора пътуват по чужбина, влизат във връзка с чуждия свят. Изникват първите кълнове на буржоазията. Изблизват нови стремежи, създават се по-сложни отношения, които са обект на всички белетристични жанрове, но които най-пълно може да отрази романът.

Романът е епопея на буржоазното общество. „Епопея нашего времени есть роман“ — проникновено отбелязва Белински (Полное собр. соч., т. 5, с. 39). Тая мисъл ще срещнем и у нашия Петко Славейков. Застъпник на реализма, дори на критическия реализъм, той пръв в българската литература повдига въпроса за романа. Задача на романа — според Славейков — е „да представлява човешкия живот в разнообразните му отношения“, „да се углъби в народния живот, да изнесе от него мисли, които движат тоз живот“. Романът трябва да бъде „повест от дружствений¹ наш живот“, т.е. повествование за обществения живот (сп. „Читалище“, 1870, кн. 3). Славейков има съзнание за историческото развитие. За него е ясно, че ако в някогашните епопеи съдбата на човека се е определяла от висшите сили, сега „в новото време напредъкът на природните науки“ е отхвърлил „силата на судбината и висшите сили, които управляваха човека в стария епос“. Сега съдбата на човека е социално обоснована. Старият епос е изместен — дошло е времето на романа, който ще рисува отношенията в обществото и ще изнесе идеите, които ръководят хората в тяхната дейност. Така тоя буден ум на нашето Възраждане беше почувствувал нуждата от роман и обосноваваше неговата необходима поява.

Но новата българска литература в своето начало не можа да създаде свой оригинален роман — не беше още подготвена за това. Нуждата от подобен жанр тя задоволяваше с преводи от чуждите литератури. Преводи, които започват да се появяват у нас през втората половина на XIX в. Между многото повести и

¹ „Дружствений“ иде от сръбската дума „друштвен“ (обществен). Очевидно Славейков, който следи сръбската литература, е заел тоя термин от някоя сръбска статия, а може би и повода за размишленията върху романа — макар че тук се чувствува влиянието на Белински.

романи се превеждат и исторически. Такива са „Осем дена царуване, или историята на Мазаниела“ (1867) от П. Шевалие; „Лодоиска, поляшка историческа приказка“ (1868) и „Отечество и любов или от трън та на глог“; „Поляшка приказница“ (1873) — и двете от В. Шербюлие. Тия романи от френски автори са побългарени от П. Р. Славейков. От руски Нешо Бончев превежда „Тарас Булба“ (1872) от Гогол, а М. Георгиев Греков — „Капитанска дъщеря“ от Пушкин и др. Тук ще разгледам само ония, които са по-пряко свързани със зараждането на българския исторически роман.

Но преди това — две думи за начина, по който се превеждаха у нас чуждите произведения по онова време. В желанието си да допринесе нещо за просветата на своя народ, нашият възрожденски писател не превежда точно, а променя съдържанието на чуждия роман, за да го нагоди към чувствата, разбиранията и живота на българския читател. Често дори не споменава името на автора. По молиеровски той си присвоява всичко, което му допадне, без да съобщава от кого го взема. Това е така нареченото у нас явление побългаряване. То има две степени. При първата степен се променят само имената на лицата и на местата, дето става действието. При втората — освен тия, се правят и други, много по-съществени промени, които засягат бита, психологията на героите, духовния им живот; събитията се пренасят в друга епоха; изобщо по схемата на оригинала се създава друго, съвсем ново произведение. Тия повести, както и преведените в онова време са повечето сантиментално-романтични и авантюристични, изпълнени често със сензационни събития.

Историческите повествования през време на Възраждането могат да се подредят в три групи: 1) побългарени повести; 2) повести от чужди автори със сюжет от българската история; 3) български, оригинални исторически произведения.

ПОБЪЛГАРЕНИ ИСТОРИЧЕСКИ ПОВЕСТИ

Побългарена историческа повед е „Невянка болярска дъщеря“, приказка, Цариград, в книгопечатницата на Македония, 1867. Тя е показателна и за посоките, в които се преправят историческите повести. На последната ѝ страница е отбелязано: „Настоящата повед е прекроена от Г-на Ст. Захаријева из Татар-Пазарджик, а поправена от П. Р. Славейкова.“ Очевидно тя е намерила добър прием, защото има и второ издание от 1883 в Пловдив, в издателските данни на което е прибавено: „... и попълнена от П. Р. Славейкова“. Захариев се е учил на гръцки език. По-късно, пратен от баща си по търговия в Белград, той усвоил славянското четмо и писмо, но не знаел правописа, та трябвало Славейков да му поправи превода. Славейков не е имал на ръка оригинала и се е справил с работата си свободно, по свои разбираня. А какви са неговите разбираня, можем да видим от рецензията му за „Сирота Цветана“ (побългарена повед от Йоаким Груев, излязла в 1858 — оригиналът ѝ е „Бедная Лиза“, сантиментална повед от Н. Карамзин). Рецензията е изпратена от Трявна с подпис „Двама тревненци“ и печатана в „Цариградски вестник“ (1859, № 429). Славейков е на мнение, че трябва да се побългарят не само имената на лицата и на местностите, а и нравственият характер на героите. „Желателно е — пише той — наште преводители и побългарители на романи да не забравят състоянието в развитието на народа си. Да навлечем на францужойка или немцойка и руския един български сукман не ще рече, че сме я побългарили, защото иска още повече нещичко, иска да се привикне [привникне?] и в българския бит.“ Рецензентът не приема преди всичко сантиментализма на поведта, който не отговарял на българския характер. „Другите народи — предупреждава той — минаха през този огън, който се подпали от сантименталната школа, а ний не сме дошли до него,

а ако ни е съдено да минем в този път, трябва да поизбикаляме и възползувани от опита на предшествениците, да не се обарьосваме с очите в огъна.“¹

Славейков предпазва от увлечение в сантиментализма, макар че сам той (а може би и тъкмо затова) в поезията си има подобни увлечения. . .

И наистина сравненията, направени между побългарените повествования и техните оригинали, свидетелствуват, че една от тенденциите във внесените преправки при побългаряването е да се намали сантименталната струя² — макар че това не се постига напълно, сантименталният характер си остава.

Препоръките на П. Р. Славейков към побългарителите са осъществени от него самия тъкмо в историческата повед „Невянка болярска дъщеря“. Текстът на двете издания е един и същ — само с дребни езикови разлики — това значи, че и поправките, и допълненията на Славейков са още в първото издание.

„Невянка болярска дъщеря“ представя типичен пример за втората степен на побългаряване. Нейният оригинал е пак от Н. Карамзин — „Наталья боярская дочь“, сантиментална историческа повед. На български тя не само е „прекроена“ — както ни съобщава заглавието ѝ, — а изцяло преработена във всички компоненти: имена, място на действие, епоха, съдържание, стил, психология на лицата. Остава само общ планът на фабулирането — структурата на събитията е, общо взето, една и съща.

В оригинала не е казано точно за коя епоха се разказва. Но по известни белези (споменаване на размирици) може да се заключи, че се касае за събития, станали не по-късно от XVI в. Нашият автор пренася действието във Второто българско царство, и то точно при царуването на Петър III (брата на Асен I) и на брат му. Вместо около Москва, събитията се развиват във и около Велико Търново. Побългаряването върви към едно по-голямо конкретизиране. В оригинала на Алексей помага безимен „приятел“, в българската преработка в помощ на Светослав (както е наречен българският герой) е неговият вуйчо Мирчо войвода. Както лицата, така и местностите са посочени точно: Трапезица, Марно поле, Килифарево, реката Етър. И тук се издава най-вече перото на Славейков, който добавя географско-исторически обяснения в патриотичен дух за Велико Търново и околностите му.

Засилва се реализмът в повествованието: личи стремеж да се направят нещата реално по-възможни, по-правдоподобни. Ето примери. В руския текст: „Алексей должен был всякую неделю два или три раза посылать в Москву человека наведываться о боярине Матвее.“ Или: „... . сказал: ты моя!“ и скрылся как молния“. Българинът, който е по-трезвен, поправя: „Светослав бил принуден всяка неделя да праща по един от човеците си. . .“, а във втория случай се изразява по-просто: „... и казал: „ти си моя“, [и] излязъл из стаята набързо“. Светослав и баща му стоят в чужбина 6, а не 10 години като руските герои.

Някои моменти — обратно — са разширени от побългарителя, като са прибавени нови неща или подробности, подчертаващи повече българското. Изцяло е прибавено едно описание на природата при бягството на героите.

Изобразени са битът и психологията на българина. Но най-важни са промените, с които действащите лица се представят като хора на епохата, в която

¹ Само 5 години по-късно Каравелов във в. „Българска пчела“ (1864) се обявява принципно против побългаряването. По повод именно на „Сирота Цветана“ (която той не е чел и я мисли за френско произведение) той пише остро, с възмущение: „Нам се чини, че такива глупости праплатанства; честен човек никога не ще да позволи на себе си да прави такива шартакъва човек гледат като на литературен крадец (обирач)“ (Л. Каравелов, Събр. съч., т. 6, 1966, с. 29).

² Вж. Стефан Минчев. Из историята на българския роман. Опит за литературно-исторични наблюдения върху развитието на романа през XIX в. до Освободителната война — 1877—1908.

живее побългарителят. Епохата на нашето Възраждане — втората половина на XIX в. Основният лозунг на онова време е просветата: всеки да знае да чете и да пише. Основното настроение на хората е патриотизмът, съединен с увлечение от миналото, от историята. Всичко това е отразено и в побългарената по-вест. В „Наталья боярская дочь“ на едно място се казва: „Наталья взела писъмо и хотя не умела читать, однакож смотрела на него, и слезы лились из глаз её.“ Българският автор не е искал да признае, че Невянка не може да чете — една девойка от Възраждането трябва да е грамотна! — и преработва текста така: „Невянка взела писмото и ако и да го не прочитала, но все го гледала и сълзите капяли из очите ѝ на него.“ По този начин се заобикаля изрично подчертаната неграмотност и се внушава, че Невянка просто не прочела писмото. Възрожденската ѝ чест е спасена. . .

В този случай е илюстрирана и друга една тенденция, за която споменахме и по-рано: стремежът да се намали сантименталната струя. Сълзите, които в руския текст „се леят“, в българския само „капят“.

Но особено характерно е какво са вършили русинът Алексей в руския лес и българинът Светослав в българската гора, когато са били принудени да бягат и да се скриват. Алексей ходи тайно в Москва, бие се с неприятелските войски в защита на царя и спасява положението. Светослав — човек на Българското възраждане — пише книги, възхищава се от българската история (също и Невянка). В българския вариант героите са вдъхновени от патриотизъм, живеят с романтично увлечение в миналото. Изобщо патриотичните моменти се засилват, изтъкват се отечеството и народността — народността е ново понятие, вмъкнато тук от българския автор.

Стилът на известни места е опростен — изхвърлени са някои чужди имена и възклицателното местоимение „ах“ (във връзка с намаляването на сантиментализма).

Повестта е преправена така, че изразява духа на нашата възрожденска епоха. Отразени са двете основни тенденции: просвета и родолюбие, от една страна, и, от друга, омраза против гръцкото духовенство (фанариотите) — омраза, изострена против всичко гръцко.

ПОВЕСТИ ОТ ЧУЖДИ АВТОРИ СЪС СЮЖЕТ ОТ БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ

С материал от българската история е създал по-вест руският писател Александър Фомич Велтман (1800—1870), популярен автор през 30-те и 40-те години на м.в. Участвува в Руско-турската война 1828—1829. Напуска армията през 1831 и се отдава на литературна дейност. Написал е повече от 45 произведения — романи, повести, исторически и археологически съчинения. Белински го споменава в статиите си — някъде с положителна оценка. За читателите е забравен автор, но литературната история го нарича предшественик на Достоевски — в смисъл, че му е повлиял с техниката на своите произведения — техника на авантюристичния роман.

Българската история Велтман познава от съчиненията на Венелин, а българският живот — от посещението си в България през 1828—1829 и от общуването си с българи, които са учили в Русия.

С български сюжет е по-вестта му „Райна королева болгарская“ (1843). Има два превода, претърпели по две издания:

Райна, бългърска царкиня. Приказъ А. Ф. Вельтмана. Преведе от руски Елена Мутьева. Санктпетербург. Издание на Калоферското училище, 1852; II изд. Одеса, 1856.

Йоаким Груев. Райна княгиня българска, по-вест, Белград, 1852; II изд. Виена, 1866.

Веднага виждаме разликата между двамата преводачи. Елена Мутева, както си му е редът, известен и от руската литература, отбелязва автора. Йоаким Груев по навика си на побългарител, не посочва името му.

Ще разгледаме повестта по превода на Елена Мутева, първата българска поетеса, авторка на стихотворенията „Бог“ (по Державин) и „Басня“, печатани в сп. „Български книжици“ през 1858. Един от редакторите на списанието е брат ѝ Димитър Мутев, образован мъж. Мутева е родена около 1825 в Русия — родителите ѝ били преселници от Калофер. Умряла на 25 април 1858. Била много културна. Събирала народни умотворения. Към нея се обръща Найден Геров в „Посвещението“ към поемата си „Стоян и Рада“ (1845).

При превода на повестта Мутева е показала изключителен усет за български художествен език. Единственото по форма руско минало време, което беше камък за препъване дори за един белетрист като Л. Каравелов, Мутева, ръководена от инстинкта на художник на словото, превежда с нашето минало свършено и минало несвършено време — според случая: „Като слезе от конят и от подножието, той хвърли главата в огънят“. . . „Къде е той? — питаха се един други и погледоваха то на огънят, който гаснеше, то. . .“ Това е истинският език на белетриста, въведен у нас може би за пръв път от Елена Мутева. Тоя инстинкт за художествения език ни учудва толкова повече, като заем, че преводачката е живяла в руска среда.

„Райна българска царкиня“ — както свидетелствуват двата превода с по две издания — е била твърде популярна на времето си. Това се обяснява както с нейното съдържание, така и с основния ѝ патос. Тя е връщала читателя към далечното минало — царуването на Симеоновия син Петър и края на Първото българско царство. Един критичен момент от нашата история. Още първите думи на повестта са израз на носталгия по преминалата слава на „великия Преслав“ („къде е сега тоя бял град на голямото царство?“). И още един факт се припомня в самото начало с патриотична гордост: „Прочут и много страшен за гръцката империя беше дваиятият български цар Симеон.“ Без да бъде някакъв художник на словото, Велтман — макар и чужденец — е успял да долови настроенятията на възрожденския българин.

По общия дух на съдържанието, по творчески похвати и стил, по техниката си „Райна българска царкиня“ е сензационна романтична и авантюристична повест. Историята на Райна (баща ѝ убит от човека, чийто син я иска — въпреки волята ѝ — за жена), отвличането ѝ от Боян, тайни ходове, подземни килии и пещери, скривалища — всичко това е романтичен инвентар.

Изцяло романтичен герой е Боян, първият син на Симеон, брат на Петър. Тоя, когото знаем под името Боян Магът — Велтман не го нарича така, макар да съобщава, че вършил вълшебства. Боян е светъл образ — учен, философ, художник, — но е преследван от зла съдба, изгонен от Симеон някога, скитал по света, особено из Цариград, взел (неволно) участие в смъртта на баща си (излепил от восък главата на Симеон, поставена като глава на Белерофон¹ и после отсечена и изгорена. В същия ден и час Симеон умира). Животът на Боян Магът е изпълнен със злополучия, противоречиви деяния, магьосничество, със старания да спаси Райна и с грижи за България, застрашена от Сурсувул, Самуил и гърците.

Романтичен образ на зъл човек, злодей е Самуил, който преследва жестоко и упорито Райна, която отказва да му стане жена.

В повестта има и много сантиментални моменти — Боян и Райна много често плачат. Цялата творба е изградена от редица приключения: отвличанията на Райна ту от свои, ту от врагове; военните деяния на Светослав и Самуил и

¹ Статуя на митологически герой, убил брат си Белер, без да го познае.

др. Светослав се влюбва в Райна и тя в него, без да са се срещали — само са видели един на друг образите си, изваяни от Боян. Скелетът на фабулата — това са епизодите, в които Светослав се стреми да преодолее различни пречки и да намери Райна. И чисто в романтичен дух — когато се намират, те загиват. Героите са обрисувани в бяло и черно — само положителни: Райна, Светослав, Боян, и само отрицателни: Сурсувул, Самуил, Цимисхий и всички гърци и арменци.

Светослав е показан като справедлив човек и идеален княз. Той иде в България като съюзник на гърците, но опознал българите, вижда в тях свои братя, става с тях съюзник и ги закриля от гърците. По тоя начин славяните, разединени от гърците в началото, се разбират помежду си и започват обща борба против своите врагове — гърците. Велтман е задоволил не само изискванията на патриотизма, но и на своето славянско чувство — той е бил славянофил. В този случай славянското му чувство приема формата на любов към българския народ.

Като Светослав и Райна е идеализирана. Тя не само притежава изключителна красота, не само е добра, обичана от народа, но когато потрябва, проявява и героични жестове. Такава е постъпката ѝ в черквата, когато я завеждат да я венчават със Самуил — тя отблъсква омразния жених и дръзко изобличава бащите си убийци. Тя има патриотично съзнание — поставя интересите на отечеството по-горе от своето собствено щастие. Тя е готова да загине, но да остане свободен Светослав, който ще защити българите и България.

Образът на Райна, обрисуван в патриотичен дух, е повлиял върху националното съзнание на читателите по онова време. Но не само това — цялата повест има подчертано патриотичен характер. Патриотизмът е изразен по много начини. Преди всичко самият сюжет, взет от миналото, действа ободрително: подсказва, че сме имали своя държава, свои славни царе — което, както видяхме, е изразено още в началото на произведението. България изобщо е описана като прекрасна страна: „Там земята е градина, цвете цъфти, шума се зеленее, с планини е опасана. . . Хубави са и градовете. А полето е насадено с трендафил. . . сякакви овощия има, червени ягоди, грозде — същи рай земни.“ Българският народ е не само добър — той е и героичен, горд и юначен. За българите, за техните добродетели се говори с гордост — те стоят във всяко отношение по-горе от гърците. Тук има на много места изрази, които звучат с паисиевски тон. Всички гърци са представени в най-черни краски; на много места се говори за гибелното влияние на гърците. Изобщо повестта е проникната от антигръцки тенденции, свойствени на цялата наша възрожденска литература.

Грижата на автора на „Райна българска царкиня“ е повече да произведе ефект с изненади, със сензационни случки, да порази въображението с интересни и увлекателни събития, отколкото да построи убедително обоснован и правдив разказ.

Интересно е да приведем мнението на Белински. Още когато излиза повестта в „Библиотека для чтения“ (1843), великият руски критик я преценява така: „Райна королева болгарская“ — не повесть, а фантазмагория, подобно всем произведениям г. Вельтмана.“ И като изтъква слабостите ѝ в езика и в характеристиката на лицата, заключава: „Удивительнее всего в этой повести, что местами она не лишена интереса.“¹

Въпреки своите художествени слабости „Райна българска царкиня“ отразява напълно основните идеи и настроения на епохата на нашето Възраждане и упражнява влияние върху българите от онова време. В нея тогавашните читатели са намирали израз на собствените си копнежи, храна за патриотичните си

¹ Полн. собр. соч. Белинского в 12 томах, под ред. Венгерова, т. VIII, с. 412.

души и основания за борба с чуждото робство — духовно и политическо. Съ своя сюжет, с героите, с тенденциите си тя се явява близка, родна, българска. Тя изиграва национално-възродителна роля като оригинална книга в българската литература. В една рецензия за нея се казва: „Тая книга по съдържанието си, по езикат и по правописанието си ще вземе първо място в българската литература.“¹ Очевидно за автора тя е част от българската литература.

Но освен на читателите тя влияе и върху българските писатели. От нея направо взема съдържание Добри Войников за драмата си „Райна княгиня“ (играна през 1866 и същата година издадена в Браила). На много места Войников заема буквално. Разбира се, има и промени — въведени са нови лица, прибавени са подробности, нови реплики. Драмата на Войников имала голям успех. Някъде в България била забранена от турците поради историческото си съдържание и патриотичен дух.

От „Райна българска царкиня“ се влияе и Васил Друмев. В „Нещастна фамилия“ това влияние се долавя много ясно. Преди всичко действието и в двете повести става в едни и същи местности — околностите на Шумен и Преслав. Самодивското жилище в „Нещастна фамилия“ напомня твърде много пещерата, в която се крие Боян в „Райна българска княгиня“. Друмев е заел някои от похватите на Велтман. Така, Боян разказва на Райна живота си. Подобни разкази има и в „Нещастна фамилия“. Някои стилови похвати при диалога у Велтман се усвояват и от Друмев. И т.н. — има още много моменти, в които българският автор следва своя руски образец. Тия влияния са изложени подробно от Боян Пенев в книгата му „Първа българска повест“ (1929, с. 143—150). Разбира се, „Нещастна фамилия“ не губи по същество своя оригинален характер, общите елементи са внушени от епохата.

Влияние на Велтман се долавя и в „Иванко“. У Велтман: цар Петър и дъщеря му Райна; съветник на Петър е Сурсувул, който интригува против българския цар пред византийския император. У Друмев — също български цар Асен и дъщеря му, Исак интригува против Асена. Сурсувул праща хора да убият Петра и пръска слух, че го е убил брат му Иван. Исак у Друмев внушава на Иванко да убие Асена и пръска слух, че го е убил брат му Петър. Има и други сходни моменти.

Влиянието на Велтман се простира чак до Иван Вазов. В историческата му драма „Борислав“ имаме същия грък интригант, враг на българския цар. В „Горски пътник“ на Раковски се описва една пещера по същия начин, по който е описана у Велтман.

Най-после нека да споменем, че голяма част от съдържанието на „Райна българска царкиня“ е използвано като сюжет за картини от нашия предосвобожденски художник Николай Павлович.

Такова широко въздействие е имала тая Велтманова повест сред българските читатели и в българската литература.²

Други автори, които са използвали сюжети от българската история за свои творби, са поляците Зигмунд Милковски и Михаил Чайковски. Два антипода и като писатели, и като обществени дейци, и като личности.

¹ Цариградски вестник, 1853, бр. 112.

² Във връзка с това — един куриозен случай. Някой си Г. Гешев (може би от фамилията Гешевци) в 1898 издава отново Велтмановата повест под името „Берислава, българска царкиня“, пак преведена от Елена Мутева. Направил е леки поправки в езика. Интересни са подбудите му. В края на едно обръщение към абонатите на изданието той казва, че тоя разказ е „толкова съвременен сега при още младото ни свободно отечество и възрождающа се династия, от който вземаме горчив урок от нашето някогашно минало за как трябва да гледаме на короната и на отечеството“. Така възрожденският патос в буржоазно време се превръща в нагла монархическа пропаганда.

Милковски, известен под псевдонима Теодор Томаш Йеж, представлява извънредно интересна личност. Той е роден в 1824 . Подолия. От баща си, който служил в армията на Наполеон, той наследил демократични убеждения и борчески темперамент. Учил се в Одеса и Киев, дето под влияние на руската напредничава мисъл неговите либерални и демократически стремежи се затвърдили още повече. В 1848 се бие за свобода в унгарската войска, а след пропадането на революцията в 1849 се промъква в Турция и попада в Шумен. В България той живее дълго. Идвал е няколко пъти, обиколил е цялата страна, опознал добре живота на българския народ. Имал връзки с нашите революционни дейци. Отива за малко в Париж и после в Англия. В Лондон изкарва хляба си като работник в една фабрика и същевременно пише статии във вестник „Полски демократ“. Там влиза в т. нар. „Демократическо общество“. През време на Кримската война се връща отново в Турция като агент на „Централния комитет на европейската демокрация“. Обикаля България и Сърбия. В 1863 , когато полският народ въстава против руския царизъм, Милковски организира отред от въстаници с намерение да проникне през Бесарабия в Полша. Но не успява.¹ Оттогава се скита по Европа и накрая се застоява в Швейцария, дето умира в 1915.

Свободолюбив, демократичен като гражданин с независим дух — Милковски е такъв и като писател. Сюжети за своите романи и повести взема главно от историята. И навсякъде изтъква героизма, патриотизма, народополезната дейност. На читателите — според историка на славянските литератури Ян Махал — са се харесвали най-вече повестите из живота и борбите на югославяните против турското и унгарското робство. Милковски се проявява като съзнателен проповедник на славянска взаимност.

Произведенията му са построени не особено здраво. Слаби са в композицията си. Авторът често се отклонява, обича да обяснява, даже да морализира, чрез миналите събития се опитва да прави явни намеци за настоящето. Но действието в неговите повести е напрегнато — те съдържат сензационни елементи.

В две свои повести той засяга съвременната българска действителност: *Zagnica* (1874), в която се пресъздава българският живот в момента, когато започва да се пробужда националното съзнание, и *W. Zaganiu* (1890), в която се рисуват българското въстание и борбите за освобождение; нейният сюжет е от времето, от което взема материал Иван Вазов за „Под игото“; тая повест е преведена на български от М. Москов в 1890 и издадена в Търново под заглавие „На разсъмване“. На Вазов не е била позната.

Нас, разбира се, ни интересува произведението, което има сюжет от българската история. Такава е повестта на Милковски „Asan“, която излиза в сп. „Литературен дневник“ през 1861 , а после и отделно в 1869. На български е преведена под заглавие „Ясен I“. Приказка из българската история. (От полски.) Превел Б. Димитров. Болград. 1864.

По навика на мнозина преводачи и побългарители от онова време авторът не е споменат. Преведена е не от полски, а от сърбохърватски, което личи от запазените сърбохърватски думи, като стена вм. скала, слика вм. картина, шума вм. гора и мн. др.

Сюжетът на тая повест е взет от края на византийското владичество в България — по-точно обхваща подготовката на въстанието от двамата братя Асен и Петър и избухването на самото въстание — освобождението става в 1185. Действащите лица са няколко. Но явно е, че главното внимание на автора се поглъща от Асен, на чието име е и наречено произведението. Трябва обаче да кажем веднага, че всички лица, включително и Асен, са обрисувани съвсем схематично, с по няколко най-общи черти, и то всеки в определена посока. Това

¹ Вж. Петър Динев. Литературни образи. 1956, с. 119—120.

не са живи лица, а носители на известно чувство или идея. Основният тон — идеен и емоционален — на повестта се дава чрез думите и делата на Асен. Той е двигателят на всички събития. Той организира всичко. Негово дело е въстанието.

Авторът нарича Асена „идеал на мъжка красота“. Но той е идеал и в отношението си към отечеството. Той е съзнателен и упорит патриот. Той обича своето отечество не защото е красиво, както прави това брат му Петър, а именно защото е негово отечество. За каквото и да говори, той все ще намери случай да обърне приказката към отечеството. Дори се отбелязва, че неговата болест днес биха нарекли „отечествомания“. За годеницата си Мария той казва, че след отечеството обича най-много нея, но никога не би се върнал при нея, „ако да поискаше отечеството“. В края, когато вижда, че бъдещият му тъст може да попречи на въстанието, Асен не се поколебава да запали неговия палат, в който изгаря и годеницата му Мария. Той съзнателно и без всякакво душевно терзание (дори без всякакво вълнение) жертвува своята годеница. Постоянната му мисъл е как да освободи българския народ от робството. Когато вижда, че народът се страхува, той не се отчайва — решава да извърши всичко сам. Той замисля историята с тайното пренасяне на иконата на св. Димитър в Търново, като не съобщава никому тоя план. Истински романтичен герой, той няма кога да чака да се пробуди и подготви народът — това не би могло да стане според него и след хиляда години, защото на всяка истинска реч се противопоставят поповете и властта. Асен е индивидуалист — разчита само на себе си.

Мисълта за отечеството е обхванала изцяло и неговата годеница Мария. Нейните срещи с Асена не са срещи между любещи се млади, а между борци, патриоти, заговорници, тяхната любов имала три лица: майка — България, син Ясен и дъщеря Мария. Мария обичала много Асена, защото бил „добър българин“, а той нея, защото била „добра българка“. Тя иска от годеника си да я употреби в нещо. „Пригответи ме — казва тя — за жертва на нашето свято отечество!“ „Аз съм българка. Нека иде моята жертва, ако ще би и най-малко ползувала отечеството ни. Речи ми да ида дето щеш, отхождам! Речи ми да се фърля в огъня, фърлювам се! Само ако да е в името на свято ни отечество, жертвата ми никога не може да иде напразно.“ В Мария и Асен авторът въплъщава своя идеал за борци, патриоти, герои. Нека имаме пред вид, че на български повестта „Ясен I“ излиза в 1864, когато най-добрата част от българския народ, неговата напредничава интелигенция, е обладана от патриотични и революционни чувства. Това е времето на Раковски — началото на нашето национално-революционно движение. Патриотичните думи и речи на Асен и Мария са звучали в хармония с мислите и чувствата на пробудения българин. „Моята жертва — казва Мария — не ще иде залудо. Тя ще посее у сърцето на народа зрънце от жертвующа любов към отечеството.“ Така говори с езика на съзнателния патриот от XIX в. героинята на Милковски в края на XII в., в тъмната епоха на Средновековието. Читателят от седемдесетте години на м. в. е приемал тия думи като родени в собствената му душа — те са негова лична изповед, изразяват неговите собствени мисли и чувства.

Патриотичният патос е отразен не само в думите и делата на Асен и Мария — отразен е и в авторската реч, и в описанията. Още в началото България е описана като прекрасна страна, в която „след всяка крачка все по-нов и по-чуден изглед“ се показва. „Видял съм я — пише авторът — чудил ѝ съм се“ и в лирически екстаз се обръща към нейната природа: „Обичам ви, красни гори! За обич сте! Да съм живописец, изобразил бих ви на платно; да съм певец, славил бих ви с песен; да съм стихотворец, сложил бих в хор нашите ехтенета.“ Но тая страна е поробена.

Повестта е изпълнена с речи, лирични описания и разсъждения по различни въпроси. Има места, където се говори направо за турското робство или за па-

костите на гърците. Изказват се мисли, пълни с упование и надежда за българите. Някои моменти дори представят истински революционен позив. Авторът развива своите революционни схващания — че „народност не може да се удържи и въздигне с молитва, нито със спекулация (философствование), нито с книжевност. Молитва, спекулация и книжевност само са спомагателни неща, които дохождат после осигурираното битие. Защото най-напред трябва да имаме отечество, та да бихме могли да се молим богу за него, да го освободим и тогава да работим свободно на книжовното поле. Това е точно позицията на нашите революционери в споровете им с просветителите. Авторът е открито на страната на революционерите.

Милковски пише книга с обществен и патриотичен патос. Когато говори за живота на двамата братя в Цариград, той забелязва, че би могъл да разкаже някои „романтични намерения“, които били насочени към Петра и без които не могло да мине, дето имало „дами“ и „кавалери“. Той премълчава това, защото на неговата „приказка“ не биха приличали любовни сълзи и въздишки. Главен герой на неговата повест — подчертава той — е отечеството. Другата страна на патриотичните настроения, с които е проникната повестта, е омразата към гърците и всичко гръцко.

Милковски се отклонява често от действието и понякога прави сравнения със съвременни събития или намеква за тях. В повестта е отразена неговата личност, с отношението му към живота и събитията, които той преценява. И въпреки идеалистично-романтичното отношение към героите някъде той проявява ценен реализъм. Така той се показва като смел напредничав реалист в ония сцени, в които изобличава мошеничеството на гръцкото духовенство, което слъжи ограбва народа и сее заблуди. Като вижда това мошеничество, Асен се провиква: „Боже мой! Докога ли тия попове ще лъжат света!“ Няма съмнение, че тук се намеква и за съвременния живот и че това е гласът на самия автор.

„Ясен I“ е една романтична повест със сантиментални моменти, но и с редица реалистични изображения. В психологията на действащите лица са отразени напълно идеите, мислите, настроенията на хората от епохата на започналото национално-революционно движение. В тая повест следователно се повтаря онова, което видяхме и в другите разгледани досега повести: отразена е не епохата на сюжета, а съвременността.

Но тъкмо с това повестта „Ясен I“ е могла да въздействува върху българския читател. Тя е пробуждала копнежи и нови стремежи, влияела е върху волята и сърцето на читателя, като го е карала да подражава на героите, да се учи от тях на жертва за родината. Възпитавала е патриоти. В своите „Спомени около епохата 1854—1878“, като говори за първото си отиване в Пловдив, Михаил Маджаров пише: „Особено ме поразяваше мнозинството на турците. У мен беше се вече пробудило патриотическото чувство, аз бях прочел повестите „Петър и Асен“ и „Райна княгиня“. Тук заглавията са неточни — но се касае за „Ясен I“ и „Райна българска царкиня“. Зарад патриотичното си въздействие именно повестта на Милковски е била забранена в Турция.

Тематически и идейно-емоционално „Ясен I“ влиза изцяло в линията, в която се развива нашата оригинална литература. Читателите са я чувствували като родна книга.

Колкото ясен в своя образ на човек и писател, нравствено чист, свързан с най-прогресивните идеи на времето, е Зигмунд Милковски, толкова странен, противоречив, егоцентричен, променчив, увлечен от фантасмагории е Михаил Чайка Чайковски — един международен авантюрист, който — и това е интересно за нас — все пак е хранил искрена любов към българския народ и се е опитвал, макар по своему, да му помогне в онова тежко време.

Мненията на изследователите за него са противоречиви. Проф. Т. Ст. Грабовски, пълномощен министър в България след Първата световна война, казва: „В къщата или пък под покровителството на Чайковски българинът е бил неприкосновена личност. Българите го наричали баща и покровител. Нему не един дължи спасяването си от нещастие.“ Краковският проф. Ст. Търновски обаче, написал отдавна първата студия за него, завършва изследването си с мнението, че името на ренегата Чайковски трябва да бъде предадено на забвение, защото той не бил направил нито достатъчно добро, нито достатъчно зло, за да го запазим в паметта си. У нас за него хубава обстойна студия издаде Ванда Смоховска-Петрова, от която вземаме двете противоположни мнения.¹ Смоховска прави всички усилия да бъде обективна и покрай тъмните страни от живота и дейността на Чайковски, които не скрива, изтъква и положителните моменти. Още в началото на своята студия авторката посочва, че „климатът на политическа фантазмагория и романтичен егоцентризъм е заобикалял Чайковски от най-ранното му детство“². В такъв климат се движи той цял живот. Живот, който е трудно да се изложи. Аз ще отбележа най-важното.

Михаил Чайка Чайковски е роден през 1804 в Халчинец, Украйна, в богато помешчическо семейство, в което били живи казашките традиции. Той живее с казашкия мит и е чужд на прогресивните идеи на тогавашната младеж. Отрано се увлича в литературата — пише разкази и романи. След разгрома на полското въстание против руския царизъм в 1830—1831 емигрира в Париж, дето издава свои книги и на френски език. Там се свързва с княз Адам Чарториски и попаднал под негово влияние, става привърженик на славянофилството, което се отразява в романа му „Кърджали“. В 1850 отива в Турция, приема мохамеданството и постъпва на турска служба под името Садък паша. По поръка на султанското правителство той организира т.нар. казак-алай. По онова време много поляци преминали в Турция, дето мислели, че ще могат да се борят против Русия, служейки на нейния вековен враг. В армията на Чайковски постъпили мнозина от тях, но в нея имало хора и от други националности, между които твърде много българи — и всички се наричали казаци. В 1873 Чайковски се връща към православието и се прибира в Киев, дето в 1886 завършва живота си със самоубийство. Автор е на много исторически романи и повести. С нашата история и с живота в нашата страна са свързани повестите „Кърджали“ (1839) и „България“, печатана на руски език в сп. „Русский вестник“ (1873, кн. 6—11). По сложната си, доста разклонена фабула и по многото действащи лица това са в същност романи. И аз ще ги наричам така.

Особена популярност у нас получава на времето си романът „Кърджали“. Христо Ботев го печата като подлистник в „Знаме“ (1874) — превод от чешки на брат му Стефан. Излиза около половината поради спирането на вестника. Т. Н. Нишков го помества във в. „Марица“ (1878), но и тук не излиза докрая. Кирил Ботев публикува изцяло превода на брат си във в. „Съединение“ (1882). В 1884 романът е издаден като отделна книга от Н. П. Краварев под заглавие „Кърджали, крайдунавска повест“.

Тоя роман засяга само отчасти българската история и българския живот — даже много малко. Неговото съдържание е много по-широко, определено от подзаглавието „крайдунавска повест“. Това е повествование за герои от всички националности край двата бряга на Дунава и за събития, разиграни в земите от двете страни на голямата „славянска река“, наречена така още в първия ред на произведението. Основната част от действието се развива в Молдавия, Влашко и Сърбия. И ако разглеждаме тук тая творба на Чайковски, то е, защото още в

¹ Ванда Смоховска-Петрова. Михаил Чайковски — Садък паша и българското възраждане. С., БАН, 1973. с. 204 и 205.

² Цит. съч., с. 13.

началото сме поразени от ужасни произшествия, станали във и около Силистра — чак до Разград, и — най-важното — защото главният герой Кърджали е българин, голяма част от дружината му са българи, той (както впрочем и други), говори за българите като славянски народ. Кърджали се бори за освобождението на България от османско иго и мечтае да стане български цар.

Всички данни за живота и деянията на главния герой са взети буквално от Пушкиновия разказ „Кирджали“, печатан през 1834. С тоя разказ Пушкин влиза в редицата на авторите, които изобразяват събития и герои от нашата история. Когато бил в Бесарабия, той чувал разкази от хора, които познавали някакъв кърджалия. Очевидно, касае се за Индже войвода, който избягал от България в Румъния, взел участие в едно въстание против турците и загинал в сражение при река Прут. Впечатлението на Пушкин било толкова силно, че той дори написал стихотворение „Кирджали“, останало недовършено, което започва с това, че в „зелените степи на Буджак“, дето тече Прут,

Семействами българи тут
в безпечной дикости живут.

Създава и разказ със същото заглавие и още в първия ред съобщава: „Кирджали был родом болгар. . . Настоящего его имени я не знаю.“ Съзнавайки, че пише за историческо лице, той придава на разказа си документален характер, с което подчертава действителното съществуване на героя. Т. е. превръща разказа в очерк. Разбира се, в романа на Чайковски данните, заети от Пушкина, са разширени, детайлирани, преплетени са с много нови събития и с живота на множество други лица.

„Кърджали“ е романтичен приключенчески роман. Той представя една безкрайно усложнена сплав от исторически събития и човешки съдби, една пъстра панорама от картини из живота на много лица и от обществената действителност, описание на една атмосфера, наситена с противоречиви идеи и настроения върху широк терен. Два свята са противопоставени един срещу друг в борба на живот и смърт — поробените дакски и славянски народи срещу мюсюлманското господство. Една важна проблема на епохата.

Романът е изпълнен с тайнствени загадки и пророчества, с внезапно променящи се картини, с неочаквани сензационни произшествия, често несвързани едно с друго. Действието се пренася от Молдова в Сърбия, от Видинско на Прут, от местата на сражения в манастири, от лесовете в замъци с романтични безкрайни подземия, от мюсюлманските хареми в българските домове. Между действащите лица са исторически личности и измислени герои.

Не може да се откаже на автора фантазия и умение да фабулира леко, да измисля ефектни сцени, да създава конфликти и да ги разрешава без убедителна мотивировка. Всички възли се разрязват без всякаква трудност със случайността. В романите му липсва историческа правда. Събитията са предадени субективно. „Историческата основа е фалшива“ — се казва за всичките му романи в една история на полската литература.¹ При това авторът е твърде многословен. Всяко събитие, всяка случка, всяка среща и разговор той съпровожда със свои разсъждения от психологически и морален характер, с мъдрувания по най-различни въпроси — за любовта, за брака, за жената, за политиката и обществения живот и пр. — за всичко, което попадне под перото му. Особено често философствува за бога, за християнската вяра, дава израз на религиозните си настроения и поведението му става отрупано и досадно.² Той се мъчи да прави обстояйни

¹ Antoni i Mikołaj Mazanowscy. Podręcznik do dziejów Literatury polskiej, wyd. szoste. Warszawa—Kraków, s. 460.

² Досадата се увеличава и от лошия език на българския превод.

психологически анализи — неубедителни и повърхностни. Изобщо Чайковски е посредствен писател. Романите му нямат качествата на художествени творби.

Но на какво тогава се дължи популярността на „Кърджали“? Дължи се преди всичко на идейния и емоционален патос на романа, проникнат от славянската идея и от патриотично чувство. Чайковски го пише през времето, когато е под влиянието на славянофилството. За славянството се говори почти на всяка страница — за неговите добродетели и най-вече за освобождението му от турско робство. Вместо българи и сърби се казва славяни. Славянско съзнание определя и вдъхновява делата и постъпките на главния герой Кърджали и на други от лицата. Милош Обренович, сръбският княз, е наричан „славянски княз“ или „Милош славянски“. У подтиснатите народи всички живеят с надеждата и вярата, че скоро ще се свърши господаруването на османците. Милош им е пример — той е извоювал независимостта на своята страна, макар и още не изцяло. Идеята за отечеството владее мислите на героите. „Заради отечеството, свободата си Тодор (румънски болярин патриот) би пролял и последната си капка кръв, душата би си жертвувал на най-страшни мъки.“ Майката на Тодор — която е като майка на всички молдавски и славянски борци — изповядва: „Аз съм пожертвувала живота си, не съм пожалила златото, честта си изложих на гнуснави доказания само и само за да послужи на отечеството си.“ Още в началото на повествованието Кърджали, като гледа как един орел прелетява към Балкана, си казва: „Той има Балкана, аз имам отечеството си.“ А когато Сара Михаила, любимата му, го моли да не се излага на опасност, той ѝ отговаря: „Ангеле мой, ти ще престанеш да обичаш Кърджали, ако би той да се откаже от своето отечество.“

Увличала е повестта и със славянофилските настроения, с честото изтъкване на славянските добродетели и най-вече с това, че навсякъде — всред всичко друго — се говори и за България, и за нейното освобождение; и още: че в романа централният герой Кърджали е българин. И българин мъжествен и героичен. Кърджали е замислен от автора като носител на идеята за България, на българското.

Но понеже не познава духовната същност на българина, Чайковски е създавал един образ, в който по своеобразен начин е вложил своята собствена съдба, своите блуждения. В първата глава героят е представен като „млад момък със славянска душа, облечен в турски дрехи“, който се срамува от това. Кърджали стои на дунавския бряг, потънал в горчиви размисли за съдбата на поробените славянски и други народи. Той е слуга, роб на исмаилския паша, но е запазил своята вяра и народностното си чувство. „Турското облекло и оръжието — обяснява авторът — не са угасвали в него мисълта за свобода и той сънувал често и бълнувал за славянския си род; в една минута той би потъпкал и разкъсал силата на Мохамедовите синове и неговата глава не отбирала от думата невъзможност!“ Хубава предпоставка за създаване на един последователен борец. Но авторът е поискал да направи от него някакъв изключителен романтичен герой с драматична съдба. Той го подлага на много изпитания, вплита го в различни авантюри и за да улесни своите операции, описва го като човек, който се поддава само на чувството си, лишен от воля и разсъдък. Чувство, което го принуждава да извърши тъкмо противното на това, което е наумил. Авторът го превръща в играчка на променливи противоречиви чувства и мисли. Така Кърджали започва живота си в романа с това, че тръгнал да помогне на българските въстаници и когато „имал вече в устата си думите: „За българската свобода! За християнската вяра, на бой братя!“, той усетил подаръците на Селима, пашовата дъщеря, в която бил влюбен, „издигнал нагоре сабята си, извикал: „Аллах! След мене!“ и . . . нападнал на българите.“ Оттук започват превращенията му: предател, изменник на своите другари, на славянската кауза, и разбойник. След

известен период на разбойничество той отива в манастир, изповядва се, става калугер и прекарва дните си в пост и молитви. Очиства душата си от зли помисли, славянското му съзнание се възражда с нова сила и той започва отново борбата си против османското робство. Щастливи моменти при всичките му превращения съдържа взаимната любов между него и жена му Сара Михаила (бившата Селима). Но и тук авторът усложнява нарочно душевния свят на героя си: Кърджали обича жена си, но често го измъчва ревност, съмнения в нейната вярност.

Невъзможно е подробно да се проследи и да се приеме като естествено всичко, което извършва и преживява Кърджали. Като демоничен дух се носи той покрай бреговете на Дунав и издържа изпитания и мъчения, непосилни за обикновен човек. И тъкмо при него психологическите анализи са особено повърхностни, отегчително разточени. Авторът го разиграва като марионетка. Живият образ плува в словесна мъгла. Кърджали се запомня повече с отделни свои героични подвизи, с известни разговори, отколкото като ясен очертан образ. Един романтично-авантюристичен образ. И все пак въпреки блужденията, в които го вплита писателят, той запазва своята славянска и българска същина и се запомня, общо взето, като борец против мюсюлманското робство.

Второто произведение на Чайковски, „България“, не е истински исторически роман — той е опит да се изобрази животът в нашата страна към края на 60-те години — епоха, в която живее самият автор — той значи е съвременник на събитията. Но в романа са герои исторически личности като Панайот Хитов, Хаджи Димитър, Стефан Караджа, Филип Тотю и др.

Като положителни страни на „България“ може да се изтъкнат описанията на българската природа и тук-там отбелязано нещо от българските нрави. Явно личи и съчувствието на автора към българския народ. Доказателство за това е самият факт, че той издава роман с подобно заглавие в момент, когато нашата страна е под мюсюлманско робство и когато авторът е турски служител. В същност основна задача на Чайковски тук, изглежда, е била да покаже положителната роля на своя казак-алай — християнска армия, съставена главно от поляци и българи (имало цели дружини, съставени от българи) и др. В тая войска се говорело славянски. Задачата на командира Садък паша е била да защитава българите от произволите на турските башибозуци, разни местни бейове и турски власти. И това е наистина правено. Българите с радост посрещали казаците (всеки войник в армията на Садък паша се наричал казак). Самият факт, че в поробената страна се движат християни, въоръжени и свободни, е внушавал хубави надежди у българите.

Но Чайковски преувеличава ролята на своята армия — роля, която става реакционна. Той смятал, че неговите „казаки“ били сложили начало на процеса „на сливането на българите със сърце и убеждения с османската държава“. . . „Като си служи по свой обичай с редица мистификации, Садък се опитва да внуши на читателите, че неговата програма за „сливането“ е била наистина изпълнена.“¹ Но в романа си той рисува така положението в България, като че ли това наистина е така. Той е бил привърженик на един своеобразен дуализъм.

В това произведение, озаглавено „България, славянска повест“, има много малко българско и още по-малко славянско. В нея няма нищо от идейната атмосфера към края на 60-те години на м.в. (1867—1868), времето на Раковски, началото на българското революционно движение, периода на тайните революционни комитети. Много от събитията и действащите лица в романа са просто измислени, рожба на една фантазия, която не държи сметка за действителността

¹ Ванда Смоховска-Петрова. Цит. съч., с. 16.

и за никакво правдоподобие, мистификация. А онова (лица и факти), което е взето от историческата действителност, е най-безотговорно и безобразно изопачено. Панайот Хитов, Хаджи Димитър, Стефан Караджа и пр. са представени с фалшиви биографии и дела — като разбойници, кеседжии. Българските хайдути тук са обикновени разбойници. Те се побратимяват с турските разбойници. Турците — паши, аги и обикновени османлии — са идеализирани. Разбира се, че между турците — особено между турския народ — е имало много добри хора. Даже между властниците и администраторите са се срещали почтени, но у Чайковски изобщо представата за турския ага, бей, паша и пр. е най-хубава, идеализираща.

Между българи и турци — според автора — съществуват най-добри отношения. „В тази щастлива отоманска държава на всички е свободн о да ходят и да яздят“ — такава е впечатлението на изпратения от тайния комитет войвода Данко Котленски. Тайният революционен комитет в Румъния („невидимото народно правителство“) само пречи на напредъка на българския народ. Чайковски открито навсякъде в романа говори против комитетите в Румъния — тия комитети, „които разпалват страстите, но не принасят полза и са пагубни за народа, както са пагубни за полския народ всичките комитети на полските емигранти и неемигранти“. Чайковски стои на реакционни позиции — противник е на всякакви демократични движения. Той пише подигравателно за събранията в Олтеница, дето се споменаваха „гръмливите имена на Гарибалди, Мацини, Кошут“. . . „Това беше — продължава той все така иронично — кръстоносен социалистически, републикански и рационалистически поход против бедния ислям (разр.м.) и против неговото властвуване. . . назованите личности се превъзнасяха като велики люде на прогреса.“

Българският народ — развива Чайковски своите реакционни теории — не може да направи нищо, защото няма аристокрация, няма дворянство, няма шляхта. Това убеждение той приписва и на българските войводи. За да се поведе народът — мисли Данко Котленски, — „е нужна шляхта (болярство), която би се хвърлила на коня, изтеглила би сабята, извикала би: „След мене“. . . “

На българския народ истински „помагали“ „казаците“ от войската на Садък паша. Но тия казаци преследват народните борци, разбиват хайдушките чети, вземат дейно участие в потушаването на въстанията. И Чайковски е толкова заслепен, че не само не скрива това, но дори им го приписва като заслуга. В тоя случай неговата войска е оръдие на султанската власт.

Фабулата на романа се развива по три главни линии, следвайки съдбата на три сестри българки, родени в едно по романтически начин съчинено българско хайдушко семейство. Две от сестрите се увличат от враговете — една избягва при турски разбойник, другата в харема на пашата. Третата е твърда патриотка — тя се сближава с борците против турското господство и се грижи за тях, помага им. С тия три линии са преплетени безразборно най-различни сензационни събития. Забърканата композиция затруднява четенето на романа, който собствено едва ли е бил много четен. И ако е четен, едва ли е приеман добре. Знаем отзива на Йордан Йовков, който е намерил да отбележи само, че „хубавото в книгата“ — „това е голямата и топла любов, с която са описани някогашните български нрави и българска природа.“¹ А това в същност е твърде малка част от произведението.

Липсата на жизнена правда в него, кошмарните фантасмагории и мистификации, реакционните тенденции, изопачените образи на българските борци, разпокъсаната постройка — всичко това, изглежда, е причина романът „България“ да бъде преведен от Петър Папанчев и издаден в отделна книга едва в 1896 —

¹ Йордан Йовков. Българи и поляци. — Военни известия, бр. 250, 14 юни 1916.

толкова дълго след първата му публикация (1873). И то по някакво недоразумение — от преводач без всякакъв литературен вкус. Човек с литературна култура едва ли би се заел с подобно безсмислено дело.

Към началото на 70-те години у нас се появяват и оригинални исторически повести и романи.

Както е известно, един от лозунгите на нашето Възраждане е изучаване на миналото. Култивира се интерес към историята, която става един от най-важните фактори за пробуждане на национално съзнание. Паисий, а след него Венелин и Раковски със своите писания създадоха култ към миналото. Започва и художествено възсъздаване на исторически личности и събития — светлите за подражание и вдъхновение, тъмните за предупреждение и поука. Произведенията на историческа тема служат за патриотично възпитание. Като се защитава анонимно от една остра критика на Друмев, Войников сам изтъква патриотичната роля на своите драми: те „са спечелили много изгубени рожби, като ги накараха да почетат бащината си кръв и днес да се не срамуват да се казват българи“. Не чуваме ли тук буквално повторен в последните думи на това изречение известния зов на Паисий?

Любовта към отечеството заляга в основата на художественото творчество. Като описва онова време в романа си „На разсъмнувание“, Милковски отбелязва и обяснява това явление материалистически: „Събуждаха се различните класове на обществото, най-напред буржоазията и селяните и между народа се усети ново, непознато нему чувство: любов към отечеството. Отечество! Тази идея не съществуваше за българите до 1850. В следующото десетилетие тя започна да се заражда.“

Една особеност в развитието на историческите жанрове у нас е, че най-напред историята се наложи като обект на драмата. Всичките драми на Добри Войников са исторически. Исторически драми са писали и други. Историческа е и първата истинска драма — „Иванко“ от В. Друмев. Българската оригинална повест в периода на национално-революционния подем взема материал от съвременността. Теоретик и агитатор на това положение е Любен Каравелов, който е по принцип за изображение на съвременността. Когато пише за Друмевия „Иванко“, той казва: „Ние не съветваме г. Друмева да пише исторически драми. Ако неговата драма да би била из съвременния живот на българския народ, то неговите цели би биле изпълнени и ние би имали едно важно литературно дело.“¹ Той дори е убеден, че в нашата история „има само мъртви души и хронологическа мъгла“².

Но ето че същата година (1873), когато твърди, че Друмев би създал „едно важно литературно дело“ само ако би взел сюжет от съвременността, а не от миналото, той сам започва да печата историческа трилогия „Отмъщение“ („Независимост“, г. III, бр. 38—52, 1873), „После отмъщението“ („Независимост“, IV, бр. 1—21, 1873—1874) и „Тук му е краят“ („Независимост“, IV, бр. 22—48, 1874).

Трилогията на Каравелов по дух и тенденции е свързана пряко с национално-революционното движение. Не черковният въпрос трябва да ни интересува, а политическата борба. „Свободата не ще екзарх, иска Караджата“ (Л. Каравелов). Но борбата против фанариотите, против гръцките калугери (и всички други калугери) трябва да продължи. Да продължи изобщо борбата против гърците. (Омразата си към фанариотите Каравелов тенденциозно и неправилно пренася към всички гърци.) В същност цялата повест е написана, за да покаже пакостната роля на гърците: те били причина за падането на Балканския полуостров под турско робство — те са повикали турците. Гръцкият император и патриархът

¹ Независимост, III, бр. 28, 31 март 1873.

² Свобода, II, бр. 20, 31 окт. 1871.

пращали чиновници и калугери в България за съветници на българските царе. Тия „съветници“ са агентите на византийското проникване и влияние у нас.

Действието се развива в XIV в. в навечерието на падането на България под турско робство и завършва със самото падане. Страната е разделена на две царства: Търновско и Видинско. Особено тежко е положението в Търновското царство, дето владее безредие — и всичкото зло иде от това, че царят Иван Шишман е женен за гъркиня и обкръжен от гръцки съветници, врагове на България. Няма страница в повестта, на която да не е казано нещо против гърците — носители на всички отрицателни качества, на най-страшни пороци. В основата на действието и в трите части на произведението лежат гръцки интриги, предателства, отравяния, убийства. Най-силно и трайно чувство в повествованието е омразата против гърците.

При обрисовката на лицата авторът ги разделя рязко на две групи: положителни (българи) и отрицателни (гърци и турци). Ако между българите се срещат лица с отрицателни качества — това се дължи на гръцкото влияние (Иван Шишман е колеблив и нерешителен под въздействието на жена си гъркиня). Българите са дадени с високо съзнание за дълг към България и с готовност да се жертвуват за нея. Дори Анастасия, дъщеря на Иван Шишман, се ръководи само от държавнически съображения: отива в Цариград, като мисли, че нейната жертва ще послужи за добро на отечеството и, и не иска да се срещне с леля си Мара, защото не вярва на потурчена българка.

Всички гърци са вариации на един и същ основен образ: лукав, хитър, лицемер, интригант, развратник, убиец и т. н. Има един архидякон Нил, който е обрисован като някакъв демоничен герой, зъл дух, рожба на ада, нравствено чудовище. Това не са художествени образи, а памфлетни сатирични очертания. Гъркът у Каравелов е оня шаблонен образ, който се изработва в нашата литература през Възраждането и се движи един и същ, само под различни имена, в произведенията на всички автори. Ще го срещнем и у Друмева, и у Войникова, и в драмите на Вазов след Освобождението, и в произведенията на Фани Попова-Мутафова.

И чрез българските и гръцките образи, и чрез картините и сцените, в които действуват гърци, турци или българи, авторът дава израз на своя активен патриотизъм и отразява настроеността на българската борческа общественост от своето време. Борбата против турската власт, против гръцките фанариоти от втората половина на XIX в. се е проектирала върху материал, взет от далечното минало. Отдалечеността на епохата съвсем не е попречила на автора да пренесе в XIV в. ония идеи и чувства, които са характерни за времето на нашите национално-революционни борби.

Макар да пише, че в Средновековието „народността не е имала никакво значение“ — всичко в трилогията се върши в името на застрашеното отечество. Всички войводи заявяват, че служат на отечеството — дума, която не слиза от устата на действащите лица българи и от народа, и от управляващите среди. Особено обстойно е описан патриотичният подем у народа при тръгването на войските срещу турците в последния бой. При пленяването им от турците пред самата си смърт Иван Шишман и неговите войводи се държат мъжествено с високо съзнание на национална чест и достойнство.

И авторът, и героите си служат със съвременен език, когато е въпрос да се определи отношението им към България. Изрази и думи като „честен българин“, „искрен родолюбец“, „народолюбив войвода“, „народолюбец“, „голям патриотин“, „любородни чувства“ се срещат постоянно. А всички те са от речника на нашата възрожденска преса.

За композиция на трилогията не може и да се говори, фабулата е твърде усложнена. Авторът се мъчи да следва някаква хронология на събитията, без

обаче да посочва каквито и да е дати. Но историческите събития са преплетени с много странични епизоди, с разни любовни положения и други случки, с произшествия, в които участвуват най-вече гръцки калугери, по такъв забъркан начин, че трите повести се превръщат в неясна авантюристично-сензационна история, съставена по романтичен образец, изпълнена с убийства, отравяния, пожари, отвличания и пр. В психологията на своите герои писателят не прониква — движи се по повърхността на събитията, по грубата външна линия на действието.

Изразните средства и похвати, с които си служи Каравелов, са еднообразни и се повтарят. Той си има изработени шаблони, които употребява с малки видоизменения, а някъде и без изменения. За българската хубост разполага с едни и същи определения: Георги Шишман е „хубавец, млад и гиздав“; Босилка е „млада, хубавичко и гиздавичко момиченце“; Анастасия била от ония „прекрасни и нежни създания, които се срещат по света твърде рядко“ — тя е момиченце „така хубаво, така гиздаво“, щото приличало на ангел. И това се повтаря при всички случаи. Определенията са най-често в умалителна форма. Като не може да изтъкне отличителното, индивидуалното им, авторът или казва, че такива момиченца са срещали рядко на света, или ги сравнява с ангел (някъде „земен ангел“).

Сравненията са или шаблонни, банални, или съвсем груби — или всичко това заедно. Българите със своята храброст се сравняват винаги с лъвове. Понякога сравненията са в отрицателни форми: какво не са. Гъркът „отец Агатангел се защитавал с голямо отчаяние“, но той „бил окружен не със зайци, а с лъвове“; „Моите братя — казва една от героините — измряха не като жени, не като мокри кокошки и не като плашливи зайци, а като юнаци и като спасители на отечеството.“ „Лъвове“, „зайци“, особено „мокри кокошки“ се повтарят непрекъснато. А ето какви сравнения се използват за гърци: „фигурата на кир Зафир се надула като пълен катраник“. Гръцките калугери започнали. . . „да въздишат като катунски мехове“. Все шаблонни и груби изрази, които се срещат и в публицистиката му. В стила на повестта се чувства твърде осезателно патосът на публициста.

В художествено отношение историческата трилогия на Каравелов е най-слабото му произведение. Несъстоятелна като изкуство, при ниското равнище на вкуса на тогавашния читател тя може би е упражнявала известно въздействие. Но свое място във възрожденската българска литература тя няма. Бихме могли да приемем само, че има известно литературно-историческо значение: тя е все пак някакво стъпало към историческия роман.

В епохата на патриотичния и национално-революционния подем дори преведените (не побългарените, за които говорихме) исторически повествования са пряко свързани с тоя подем и се вливат в общия патос на времето. Патриотични са подбудите, по които Нешо Бончев например превежда в 1872 г. историческата повест на Гогол „Тарас Булба“. Той е искал да я направи достояние на българския народ зарад нейното идейно-емоционално съдържание. Патриотизмът на казаците, тяхната неустрашимост и героизъм, тяхната готовност да се жертвуват за родината — всичко това е действувало възпитателно на българските читатели, служило им е като пример за подражание. Повестта „Тарас Булба“ е изиграла и друга роля — пак от патриотичен характер. Известно е, нашият народ е живял с вярата, че ще бъде освободен от русите. И ето тая повест с обрисовката на казаците затвърдява убеждението, че те са непобедими.

Какво би могло да се извлече като най-общо и най-важно от всички исторически повествования в българската литература през Възраждането — побългарени, преведени и оригинални?

Основното в идейно-емоционалното им съдържание са патриотичните вълнения — героичният подвиг, жертвата в името на отечеството. Тяхното значение е обществено-възпитателно. При оня примитивен вкус за литература те са четени с увлечение и са будили национално съзнание, вдъхновявали са към патриотични дела. Те са били едно от средствата да се пробуди у българина жажда за свободен живот и да се подготви той за борба против подтисници и врагове.

Историческите повествования изобщо преди Освобождението (още от старобългарско време) имат в голямата си част сензационно-авантюристичен характер. Изображението на лицата става най-вече с похвати на романтизма.

Тяхното литературно-историческо значение е, че подготвят литературната почва за появата на истинския български исторически роман, като култивират вкус към историческо белетристично четиво; привикват читателя да вижда в историческите лица не само герои, които извършват подвизи, но и хора, които има свой личен, интимен живот. В развиващото се художествено съзнание на българина като обект на художествено творчество влиза — покрай съвременния живот — и миналото. Изобщо създават се ония идейно-естетически елементи, от които ще се развие истинският исторически роман.

Най-после трябва да подчертаем, че истински, художествено пълноценен исторически роман — както и изобщо роман — предосвобожденската литература не можа да създаде.

МЕЖДУ ЛЪЖОВНИЯ СВЯТ И ПРИКАЗНОТО

Стефан Коларов

Да се учат хората на добро,
Босилекът носи скръб.

Неизброими са усещанията у Ангел Каралийчев за далечното, примамливото, непознатото. Нещо у него като че ли винаги е „нащрек“, защото той не може да бъде владян дълго от едно чувство, само от едно настроение или състояние. През кошмара на кървавата септемврийска буря той търси новото, загадъчно-жадуваното, бъдното. И е като своя млад герой от творбата „Вятър от юг“: „Каква златна приказка разправя дядо Златан. Става ти леко, искаш да хвъркнеш хе — там, където синия здрач прибули гората и се показва вечерницата. Ще отидеш в незнайна страна.“

Тоя вътрешен порив владее винаги неговата чувствителна душа. Тя не може да се насити на изненадващи картини, на примамливи далечини, на безкрая, където чрез мислите и буйните желания може да се броди безконечно, неспирно и неудържимо. Всеки топъл жест, всяка близост може да внесе прилив на нежност и вълнение у автора на книгата „Ръж“. „Нещо родно — забравено някъде вътре, в най-тъмното кюшенце на душата трепва и като въглен парва сърцето“ — пише той. В това има много интимно негово, същностно. Чувствата му са като листата на трепетликата — при най-мекия полъх на вятъра, при най-нежното докосване пламват, трептят, преминават нови настроения и устреми.

В трескавите дни и нощи, когато призракът на смъртта броди между хората по улици и селски мегдани, Ангел Каралийчев е изразил своята мъка в стихове и разкази. През 1925 г. той се премества в Свободния университет, където следва дипломатически науки. Той другарува, както през изтеклите години в София, с Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников, а техни близки приятели са и други млади артисти, художници, литератори. Това е една своеобразна столична бохема, напомняща в някои отношения времето до Първата световна война, когато групата на Д. Подвързачов, Д. Дебелянов, Г. Райчев, Ил. Ив. Черен, К. Константинов, Н. Лилиев и др. утвърждаваше своите естетически възгледи и манифестираше поетическото си кредо.

Най-често през напрегнатите седмици компанията е в „Луката“. „Там неразделни другари ни бяха — разказва Каралийчев — Илия Бешков, Антон Кутев — братът на композитора Филип Кутев, Никола Мавродинов, който тогава замина за Белгия да продължи висшето си образование, и Георги Цанев. Илия Бешков много сладко свиреше на дудук, а Антон Кутев прекрасно пееше айтоски песни.“

Никога като че ли жаждата по родното не е толкова силна, както в мигове на национално бедствие и покруса или когато си отдалечен от родината. Никола

Фурнаджиев в една от своите статии, печатана във в. „Днес“ (редактор Йосиф Хербст), характеризира яркия подем и устрем към живите народни традиции: „Действително — нови настроения, нов дух има в творбите на младите ни писатели. Едно завръщане към първичните сили на земята и народа ни, едно човешко, едно здраво творчество се слага пред нас. И това не е дело на неколцина, а един общ устрем към родното и човешкото, надхвърлил границите на литературни кръгове и списания, налагащ се, за да задоволи една дълбока духовна нужда сред народа и интелигенцията ни.“

Това е времето, когато Гео Милев издига призива за „оварваряване на българската поезия“, а критиците говорят за възвръщане на творците към човека и земята. И те имаха право, защото самите поети бяха почувствували у себе си жаждата за това „възвръщане“.

В кн. 6—7, год. V на сп. „Хиперион“ Атанас Далчев отпечатва стихотворението си „Есенно завръщане“:

Мойто есенно скръбно завръщане
подир толкова пролетни дни
в безутешната бащина къща
с боядисани в жълто стени.

В същата книжка неговият събрат Димитър Пантелеев в творбата си „Една вечер“ пише: „След безплодно и тягостно скитане, аз се връщам по-кротък и мъдър. . .“

В „Любов“ от „Пролетен вятър“ младият Фурнаджиев ще изпее: „Аз пия сок и мъка от къпините и търся те, и в нивите вървя. . .“

Животът поставя нови проблеми и изисква нови творчески платформи и инициативи. Писателите-реалисти, дълго време срещали острите критически рапири на „естетите“ от „Мисъл“, отново стават популярни. Вазов намира своите нови читатели, Елин Пелин става неочаквано актуален, Йордан Йовков е близък до народното светоусещане, в изразителното му творчество се засилва проблемът за човека и неговата морална характеристика, долавят се и социалните вълнения на белетриста.

Иван Милев рисува картините си в народен стил, изпълнени с мрачния дух на времето: „Нашите майки все в черно ходят“ и др.

Наистина това, което се извършва през „кървавата“ 1925 след атентата в катедралата „Св. Неделя“, надминава по жестокост изстребленията, станали през белите септемврийски нощи на 1923 г. На 21 април 1925 г. в 15 часа и половина след обяд, камарата на народните представители се събира, за да обсъди новосъздалата се обстановка. На тази мрачно-войнствена церемония военният министър ген. Вълков идва със силно контузен крак, а министърът на вътрешните работи Русев е с бинтована глава.

Убийството на едно от деветте главни лица на Сговора, запасния генерал Георгиев, атентатът на неговото погребение, на което царят за малко закъснява, предишният опит за неговото убийство и паническото му бягство — всичко това е предостатъчно, за да задвижи мракобесническата фашистка машина. Военният министър прочита един от най-страшните документи в нашата нова история — Указ № 2 за въвеждане на военно положение в страната.

В същност той е влязъл в сила още преди да бъде прочетен, полицията вече е започнала бясна разправа с влезлите в нейните черни списъци. Загиват Марко Фридман, Иван Минков, Коста Янков и Димитър Грънчаров, Петър Загорски. . . Укривателите на конспираторите-комунисти са подведени под съдебна отговорност.

Тежкия оловен купол, който се спуска след събитията, е особено плътен, страшен, трагичен. Чувството на несигурност обладава често духовете, много

представители на прогресивната интелигенция са смазани. Обиски, арести, побоища и избиване по тъмните вечерни улици или даже посред бял ден не са рядкост. Арестуват отново и Ангел Каралийчев: „Една вечер мене полицаите ме грабнаха от входа на вегетарианската гостилница и ме отведоха на разпит в Дирекцията на полицията, където искаха да ме замесят като сътрудник на първата, току-що открита нелегална печатница.“

В литературния вестник „Развигор“ е публикуван протест (30 март 1924 г.) на двадесет и двама писатели срещу арестуването и интернирането в Горна Джумая (Благоевград) на поета Христо Ясенев. Между имената на подписалите този граждански документ на непримиримата обществена съвест е и това на Ангел Каралийчев.

Косата на унищожението се развява над всяка свободомислеща глава и човек не знае кога ще бъде прочетена и неговата присъда. Доскорошни приятели, известни литературни имена, са вече белязани от черния кръст на гибелта. „Безследно изчезналите“ се увеличават, както умиращите във времена, когато е върлувала чумата.

Пристъпите на духовното крушение зачестяват, помръкват събудените надежди. И Димитър Талев е всред онези, които се стъписват: „Без да бъда член на партията, участвувах в различни акции, пишех малки разкази в прогресивни списания, съчувствувах на борбата и страданията на народа през Септемврийското въстание. Тогавашно бях под влиянието на Тодор Димитров, брата на Георги Димитров. Но аз нямаш установен марксистически мироглед. Затова у мене лесно настъпи разочарование във възможностите да се осъществи идеала. След атентата в „Св. Неделя“ аз загубих вярата си, загубих правилните ръководни нишки в живота си.“

Сполучливо в едно от стихотворенията си Асен Разцветников изчерпа само с едно библейско име — Каин — характеристиката на развилнелия се български фашизъм. След изчезването на видни творци като Гео Милев и Христо Ясенев изчезва и познатата фигура в прогресивния столичен свят на Йосиф Хербст — редактор на седмичното списание „Вик“.

Това не може да не е повлияло на двамата негови сътрудници — Асен Разцветников и Ангел Каралийчев, които пишат и в легалния печат на нелегалната комунистическа партия. Трябвало е да се спасява от арест и Никола Фурнаджиев. Като че ли кръгът на действие се стеснява рязко и полицейският „дамоклев меч“ се вдига заплашително и над техните глави. За този драматичен момент в своята творческа съдба Ангел Каралийчев съобщава в една автобиографична бележка: „След вартоломеевите кланета и вакханалиите на българския фашизъм някои от представителите на нашата млада прогресивна литература се стъписаха. Аз бях в техните редове. . . “¹

Подобно състояние носи без съмнение лутаница, тревога. Колко прав е Чехов, който пише на свой приятел: „Осмисленият живот без определено мировъзрение, не е живот, а тегота, ужас.“ Сам Каралийчев, години по-късно, когато си спомня за тоя период от своя живот, не пропуска случая да изповяда не без тъга, че „като всички човеци, които не са свършени, и аз съм правил през живота си погрешни стъпки, отклонявал съм се от пътя. . . “ Чувството за вина тежи, то идва понякога да разпали с макбетовска сила вътрешен самоанализ, да предизвика дълбоки и трайни психически сътресения.

Но певецът на „Пролет“ и „Окрелчето“, на „Гергьовски огньовете“ не може да извика като Шекспировия Просперо: „И краят мой е безнадежден“, той не

¹ Цитирано по С. Султанов, предговора към Избрани произведения на А. Каралийчев в т. 3, С., БП, 1962.

промълвява изгарящите от терзание слова на Блок: „Боюсь души моей двуликой. . .“

Ангел Каралийчев трудно би написал стихове като „Поет“ и „Нокти“ на Фурнаджиев или би могъл да изповяда като Разцветников:

Наоколо: пръстен от сняг и скали заледени.
Мълчи като черна гора вечността там над мене.

.
Не дигам ръка: да повикам за помощ със нея.
Не бутам нозе: да изляза. Не мога. Не смея.

Неговите светли видения се запазват. Трепти душата на този роден поет, който тепърва ще напише „Струна“, „Росенският камен мост“, „Иван Кралев“. . .

За него сякаш не съществуват болезненото терзание на Фурнаджиев и Разцветников. Пъпната връв на двамата приятели на Каралийчев е съдбоносно свързана с действителността, с живия живот, с времето, в което работят. Те реагират винаги активно на събитията, в които участвуват или на които са свидетели. Няма тая божи дар да бродят като пилигрими по приказните пътеки на далечни царства, на непознати господарства в такава степен, каквато го притежава третият им събрат. Тяхното въображение пламва по-силно, когато чувствуват живото дихание на времето. Гражданско-историческите проблеми ги вълнуват, а споменът ги подтиска, измъчва. По повод Стаматовия разказ „Отложено самоубийство“, печатан в „Златорог“, младият Фурнаджиев беше писал в „Нов път“: „Над нашето „Аз“ стои нещо по-високо — това е оная безкрайна и жизнетворна сила, която се нарича колектив.“

Изживяването на автора на „Конници“ и „Сватба“ е „колективистично“, индивидуалният бунт на личността се слива в обществения повик, във всеобщия възторг. Самонаслаждението идва, след като е почувствувано опиянението от всеобщата веселба, от „пиянството на един народ“. Сетивно-емоционалните възприятия на Каралийчев със своята специфична индивидуална нагласа не подхождат на едно колективно поведение, те търсят усамотяване, потъване в приказните видения на внезапните хрумвания.

И затова поети като Фурнаджиев и Разцветников, когато загубят всеобщото стремление или се откъснат от лудия бяг на времето, изпадат в жестока мъчителна болка и самообвинение, докато поет-романтик като Каралийчев, който блуждае из миналото, може да се скита сам из полското ширине, запазва разнежеността на духа, неговите възприятия не са претръпнали за пролетната „отрова“, за жаркостта на слънцето и златните жита.

Никола Фурнаджиев, който беше дошъл в литературата с пролетния вятър, престава да пише близо девет години, потънал в чиновническите си задължения в Цариград. Баладичновъзприемащият света Разцветников изпада в песимизъм, разговаряйки с „двойника“ — черния посетител на всички самотни изгнаници, изгубили своите „бели бисерни зърна“ на упованието. Напразно е „покаянието“ на поета, той затыва в бялата пряспа на безверието, която има още няколко имена: „Напразно. Сън. Лъжа. Безкрайност. Нищо.“

Отстъплението от комунистическото движение се отразява различно на тези поети. То оставя дълбок отпечатък върху по-нататъшните им творчески съдби. Разбира се, ние не можем да кажем за тяхното сетнешно творчество това, което казва Сент Бьов за Жозеф дьо Местр — автор на реакционната книга „За папата“ — „От писателя е останал само талантът.“ Нашите поети написаха сериозни произведения, с които обогатиха българската литература. Нима Ангел Каралийчев можеше да убие в себе си тая почти елинска душевна непосредственост, първородния порив да види големия свят, края на земята? Можеше ли та-

ка бързо да прегори „горещия дух на една младост, която бие криле“, или да изчезнат вълненията на „изжадняла гръд и изтръпнала снага“?

Писателят, който в „Ръж“ показва девствената чистота на своите младежки сънища, отрази обществения отзвук от септемврийския погром, художествено разкри жизнерадостното народно начало на своята поетика, не можеше да заглуши това дълбоко желание да общува с хората, защото, където и да го носеха неговите мечти и копнежи, той беше сроден с човешкия свят и добротата, неговото ярко чувство извираше с неизмерима сила.

Ангел Каралийчев сам най-добре е почувствувал своята непригодност всред тоя жесток свят да бъде борец. Преди да е достигнал зрелостта на своето социално мислене, той отстъпва от него, „бунтовното време“ като че ли изисква от този творец повече смелост, отколкото той е способен да прояви. В емоционалните обороти на неговото светоусещане попадат обикновените човешки радости и тъги, приглушените вопли, стенанията на душата, която напразно търси правдата.

Тих, мек, фин е неговият усет за нещата, за порядъка в действителността. Той не може да понася жестоките рани на епохата, гърмящият барабанен ритъм на борбата не отеква с пълна сила в неговото сърце. Съзерцателно-мек е неговият поглед, почти с детска наивност и простота. Срещу съществуващия порядък той издига нравствените закони на своя новосъздаден мир и това е най-високият градус на неговия протестиращ гняв. Той провокира съвременето, воюва за справедливостта не като разкрива недъзите на буржоазното общество, не чрез острия скалпел на Алеко Константиновия хумор или Светослав Минковия саркастичен смях, не чрез сатиричната насмешка на Стаматов, а чрез възпяването и величаенето на добродетелта, чрез издигането в култ на добротата и човеколюбието.

Той не може да си представи нито за миг света обеднен от чистота и мечти, без романтика и великодушие. И затова, усещайки инстинктивно острия хлад на действителността, бърза да раздаде топлота чрез широките сърца на своите герои. Вместо да покаже страданието, дълбокото тежко изживяване на бедата, писателят бърза да поднесе утехата, успокоението, да накара свиващото се от мъка човешко същество да почувствува присъствието и на нещо светло, красиво в живота. Преди да е изследвал порока, той проповядва нравствеността, преди да е изпил горчивите капки на съмнението и печалта, той раздава сладките напитки на утехата и упованието. Сякаш негово е желанието на Верлен: „Няма нищо по-хубаво за душата от това — да направи друга душа по-малко тъжна.“

Каралийчев се стреми да въздействува даже на най-калените сърца, да намери отзвук и съчувствие. Не е ли той като старата мравка Гърбушка, която търси справедливостта и остава винаги изиграна? В нейната скрита драма не усещаме ли прояви на неговата неудовлетвореност и огорчение от неправдата в живота, който е възприемал винаги с доверчиви и чисти очи? Като трескаво дете той непрестанно се надява на неочакваното появяване на добрата фея, която ще въдвори мир и порядък, ще раздаде справедливост, ще разпръсне щедрите си дарове на мълчаливите страдалци, които по-често отправят молещи ръце към висшата справедливост, вместо сами да я потърсят и въдворят.

И затова преди писателят да намери своите герои, да опише техните вълнения и грижи, той си изясни нравствените опори на своето отношение към живота, затова неговите разкази по-късно се явяват една блестяща художествена „илюстрация на текущите нравствени максими“. Не случайно още в неговите първи лирични импресии и психологически етюди от сборника „Ръж“ намираме щедро разпилени тези ярки морални „формули“, мъдрости на народната етика. Те са пръснати като откъснати зърна от броенищата на народната зрелост, така са прости и ясни, откровени и завладяващи: „Да се учат хората на добро“, „Нищо не става на човека от работа“, „Човек, който се бори за правдината—желязна му е думата“ . . .

Още преди да е разперил широко, истински творческите си криле за полет, Каралийчев следва дълбокото влияние на традицията, на националното мислене и нагласа, на нашенското и това остава до края на живота му най-висшият художнически императив. Той е верен на родния климат и атмосферата във всичките си книги. Обича тоя свят на балканеца, чиято душа е още чиста, девствена, неизкушена от чуждото, не вдъхнала отровно-сладките ухания на „модерните вейания“, на сложното объркано възприятие на цивилизацията. И в своите търсения и художнически откривателства той не смее да престъпи опасните граници, извън които бродят изкусени само екстазните души, а остава при свойското, при онези благи, плашливи, смирени и кротки старци и деца, носещи в душата си крехкия пламък на една надежда.

В нашата литература малцина са тези, които пиха от чуждите извори напитки за вдъхновение. Не са много буйните натури като Кирил Христов, трагици като Яворов, революционери в изкуството като Гео Милев, вечни недоволници като Пенчо Славейков и Антон Страшимиров.

Не забелязваме ли веднага още с изреждането на имената им трагичната сянка, която тежи над техния живот. А Яворов и Елин Пелин, които отидоха във Франция за култура и знания, не останаха ли доста резервирани към богатата пищна трапеза на западния културен разцвет? Какво можеше да нахрани „шопската“ душа на певеца, който написа „Ръченица“, „Край воденицата“, „Андрешко“? И ако Петко Тодоров в своите идилии, изпълнени с национален колорит, внесе идеите на ницшеанството, не обрече ли с това значителната част от своето творчество на скоропреходност?

При Каралийчев „опасната прелест“ на новото, непознатото, неразкритото не го изтръгва от неговия свят. В това отношение той е „консервативен“. Той остава при селото със стария първичен духовен живот, в дълбоките напластявания на изживяното, в глъбините на палеопсихологията, там, където е неговият новооткрит рудник на изживявания. Фолклорът е началото, стабилната основа на творчеството на този сладкодумец и той не усеща умора да черпи ценности от народните извори до края на своя път. Бързо разпознава това, което може да направи неговия разказ свеж и изчистен от всякакви чужди наноси. Настоящото го плаши, смущава неговите пориви и той отива в отдалеченото време, в миналото, защото там се чувства по-свободно, сигурно и стабилно.

Ангел Каралийчев даже възприе за свои нравствените максими на народа, довери се изцяло на националните представи за добро и зло, за хубаво и грозно. Един такъв голям и силен художник като Йовков, на когото в значителна степен по натюрел и вътрешна нагласа Каралийчев е близък, в творчеството си внесе своя идейно-морална преценка, своя художническа мярка за истината, за красотата и я защити достойно, с дълбочината на своето майсторство и талант. Докато авторът на „Лъжовен свят“ не обрисова герои, терзани от размисъла за нравствено-философските категории, не създаде образ като Вълкадин. Той не разшири своя периметър на действия, не видя богоборците, личностите, които понасят своя земен дял не в примирение, а в борба и самоутвърждаване. Остана тълкувател на дълбоко личните проблеми на героя, затворен в домашния свят, не разгърна творчеството си в широк социален план.

Неговият художнически усет се прояви обаче и в намирането на читателския вкус, на това, което можеше да привлече големи и малки към разказите и приказките му. След времето на Първата световна война и септемврийските кланета, в моменти на несигурност и всекидневни сътресения човек изпитваше необходимост от покой и четиво, което да внесе успокоение в душата и порядък в мислите. Още повече, че в тези години жанрът на късия разказ придобива особена популярност. Това свидетелствува и такъв съвременник и участник в литературния живот като неговия приятел Георги Цанев: „Късият разказ, чийто начи-

нател беше Вазов още през 80-те години, след Първата световна война достигна широко развитие — поради това, че вестниците започнаха, някои почти редовно, да поместват малки белетристични творби. Нещо, към което те бяха импулсирани от динамичната обществена атмосфера: тя изискваше бърза реакция на жизнените явления и в художествената проза.¹

Каралийчев сгрещи в бягството си от действителността, в своята изолация от обществено-революционните движения на времето, но не се откъсна от читателя, от хората. Верен на традицията, на приказките и националното сладкодумие, той цял живот създава с неизчерпаемо трудолюбие малките творби на своето голямо дело.

*

Присъствието на Ангел Каралийчев в българската проза напомня за други имена от чуждите литератури. Неговият сочен земен талант и проникновеното му човеколюбие го отнася към силната хуманистична линия в областта на словото, а емоционалната изразителност на неговия стил към традицията на лиричeskата проза. Той е от едно коляно по потекло с писателя, който написа приказките за дивите лебеди — Павел Бажов, с изобразителя на алените платна — Александър Грин, с нежния лирик в немската проза Теодор Щорм — впрочем определението, което Готфрид Келер дава за Т. Щорм, в същност е толкова подходящо и за нашия Каралийчев: „Тих златар и майстор на сребърни филигранни изделия.“

Каралийчев не случайно цени и обича и хуманист като Чехов и това, което говори за вълнуващите му разкази, ни подсказва същността, характеристиката и на неговите собствени: „Когато четеш гениалните разкази на Антон Павлович Чехов и пред очите ти се заниже безконечна върволица от хора — незначителни и малки, безпомощни и кротки, прегазени от нищетата и неправдата, оковани с ръждивите вериги на всекидневието, сърцето ти се свива от дълбока и неизразима скръб. На всяка страница ти виждаш живи и неповторими образи, които се връзват в паметта ти за цял живот.“ И Каралийчев споменава Ванка Жуков, Йон, трогателната Кащанка или разпътната Агафия — все духовни братя на героите, които е обрисувал самият той.²

Още една негова бележка по повод Чехов — „покъртен от словото на художника, едвам преглъщаш сълзите си“, характеризира този творец. В своето дълбоко състрадание той едва може да удържи риданието, да прикрие вътрешното си терзание, когато сам разказва за негодите и мечтите на своите герои. Така дълбоко слят е Каралийчев със създаваните от него образи. И която негова книга да разтворим — „Имане“ (1927), „Разкази“ (1932), „Лъжовен свят“ (1932), „Вихрушка“ (1938), „Птичка от глина“ (1941), „Надежда“ (1944), веднага попадаме в „тая скромна действителност на малките съществування“, по едно сполучливо определение.

Писателят ни представя героите си без предварителна „подготовка“, без сложно въведение или неочаквани художнически похвати, не се стреми да ни описва техните портрети така, както правят Тодор Влайков или Антон Страшимиров. Завладени от техните състояния и мисли, от това, което ги вълнува и определя живота им, ние като че ли не успяваме да ги обгледаме достатъчно. Тук няма фаталните мигове от разказите на Георги Райчев. Каралийчев трудно разгръща своето повествование многопосочно, за да отсени проявите на характерите, да извае човешката същност в дълбочина, да я разкрие от непознати нови психологически страни.

¹ Георги Цанев. По нови пътища. Наука и изкуство, 1973. с. 142.

² Когато четеш Чехов. — В: сб. А. П. Чехов. София, 1961.

Много от неговите разкази наподобяват кратки етюди, стегнати и стройни, очертаващи тревогите и радостите най-често на една самотна душа. Но в тях се търси именно емоционалното внушение на поуката, авторът разчита повече на проповедта, отколкото на сложността на психологическия анализ. С всяка случка, която той описва, сякаш моли като дядо Пейо от „Гробът го вика“: „Господи, научи на добро греховния свят...“ Затова, както е отбелязал и Георги Цанев, „Героите му, ония, които носят идейните и психологичните основи на неговите разкази, са хора с вярващи души и сърца, които копнеят за добро.“

Но успоредно с развитието на твореца Каралийчев, заедно с неговите нови художнически търсения забелязваме в произведенията, които той пише след „Ръж“, видими изменения. Преди всичко в неговия „разказ“ имаме повишаване ролята на наративността. В рецензията си за „Лъжовен свят“ (сп. „Звезда“, кн. 12, год. I, 1932/1933) Георги Бакалов пише: „Лирическият натюрел на Каралийчев не му позволява да бъде истински повествовател.“ Това е вярно, но събитието като сюжетно-фабулен елемент вече заема по-определено място в новите произведения на писателя. За разлика от импресиите в „Ръж“ сега се чувства по-сигурно зарисовката на образите, има повече събитийност в отделния лирично-повествователен отрязък.

Оттук идва и новото отношение към героя, освен търсенето на пластично-изобразителен ефект повече се акцентува върху неговата личност, набляга се определено на експозицията на героя. Но представянето на отделните образи съответно не може да бъде коренно противоположно на изобразителните принципи в поетиката на Ангел Каралийчев. Той е запазил своя вкус и умение към яркото пластично разкриване на отделния човек, без да разчита на сюжетното действие. Изявата на героя не е повествователна в хода на събитийния порядък, а се запазва изобразителната форма. Каралийчев най-често разчита на описанията, на диалозите, чрез които представя своите герои, техния външен облик, разкрива качествата им чрез изживяването на други участници в случката, пряко или косвено свързани с централния образ. Ето например в разказа „Орли“ Каля е обрисувана през погледа на влюбения Жельо, чрез неговите нарастващи вълнения: „Жельо се опря на косата и загледа Каля: много е хубава. Туй лято тя е като пукната ябълкова пъпка. И гръдта ѝ наедря. Едвам я удържа елечето. Плод. Нейната кожа, ожурена от вятъра и слънцето, потъмня. Ръцете ѝ заякнаха. Да не му е буля...“ По сходен начин в „Сватбата на Момчила“ Бойка е обрисувана чрез диалога между пъдаря Димо и Тупак паша.

Емоционалното състояние на описваната сцена оставя отпечатък и върху представянето на отделния герой, неговата обрисовка. Качествата на Каралийчевите герои не са много, а са сведени до няколко, и то именно такива, каквито ги е почувствувал друг от персонажа на дадено произведение, който в диалозите, при отделните сцени, ги разкрива или ги подсказва.

Героите изпъкват не в събитийния порядък на действието, не се изявяват напълно чрез своите действия, а изпъкват така, както ги виждат останалите съучастници, авторът не ги отделя, защото за такъв субективен художник като Каралийчев е твърде трудно да извае самостоятелни характери, образи. Типажът дотолкова, доколкото съществува в неговите разкази, съществува често отразен в дадено съзнание, налага се в общата сцена, в единността на обрисовката, защото сюжетният ход е най-често опростен поради засилената изява на авторския субект. Затова писателят не въвежда много герои в своите произведения, не откриваме богато разнообразие от характери, от сложни и противоречиви натури.

Каралийчев рисува преди всичко малкия човек, този, който кротко носи своята неволя и умее да се радва и на най-дребната радост, милостиво да се ус-

михне или да трепери в своята самота, откъснат от големите житейски бури. „Моите герои са малки хора — споделя писателят, — те не са от ония, които въртят колелото на историята. Моят темперамент е неспокоен, аз не мога да мисля епично, спокойно. И сърцето ми цял живот бие ускорено.“¹

Тесен, малък, безшумен е светът, в който живеят сиромаш Пейчо или дядо Божил, дядо Минчо Крайния, дядо Цвятко Молеца, баба Тиша, дядо Адам и баба Латинка. Сам авторът не е приобщен към големите гражданско-исторически събития, загърбил е конфликтите, които раздират епохата. Кипящата борческа активност, която назрява в съвременната му буржоазна действителност, не му се удава за възпроизвеждане. Идейната нестабилност на автора му пречи да види и отрази личността, която движи масите, която ги подготвя за бъдещите трусове, обществени битки и промени.

Ангел Каралийчев остава чужд за гръмовете на времето, предпочита да изобрази „малките драми“ в затишието на живота. В това отношение негов истински учител би могъл да бъде един Чарлз Дикенс. Погледът му е насочен там, където не стават сложни промени, не избухва вулкан от страсти, не вилнеят гибелни желания. В „Ръж“ напират младежкият избух на неговите чувства, опиянението, което движи кръвта да тече по-буйно и кара сърцето да бие лудо. Но после авторът остава в плен на спомена за тая младост, а в него всичко е спокойно, премислено, изобразено от дистанция.

И все пак между най-хубавите и силни образи на Каралийчев са немирните глави, буйните ергени, непримиримите момци, тези, които като младия Гено („Паричката“) ядат пръст от болка или са готови като Никола да се преборят със змея („Змей“). Наистина те не са революционери, реформатори, носители на идеи и социални плакарди. Дори когато вземат пушка в ръка като Велико („Отче наш“), те мечтаят да се върнат при земята си, вълненията на стопанина у тях са по-силни от желанието за борба и саможертва. Но всички тези герои са здрави, жизнени, земни, горят от енергия и страст.

Не случайно проблемът за младостта е в основата на белетристичното виждане на писателя, чрез него се определя силата на българското му светоусещане, изпълнило отделните творби. Каралийчев беше започнал прозата си блестящо със своята най-експресивна и жизнерадостна творба — „Пролет“ и младежката виталност остана да звучи и в неговите най-зрели произведения: „Росенският камен мост“, „Сватбата на Момчила“, „Иван Кралев“, „Лъжовен свят“.

Младостта, както и пролетта, символизира в народното мислене цялото могъщество и непобедимост на живота, на природата, на безначалието и безкрая на света. Тя е особено близка на народната психика, митологизирана е в първичното съзнание на българина, който всички стихии свързва с непреходността на родовитото начало на живота. От проблема за младостта се разприлат и останалите основни проблеми и мотиви, развити в творчеството на Каралийчев — възхвалата на труда, любовта и греховната изневяра, преклонението пред красотата и човешката доброта, осъществяването на човека в майсторлъка, в изкуството.

Кипят от сила и енергия младите мишци на Илия, Калчо, Нено Черния, а Андрея Карадимов и Пейчо загиват за народните правдини. Преди да се уталяжили буйните сокове на младостта, всеки търси своя път в живота, отдава се на неговите наслади и радости и даже грехът не може да стресне жадните за обич като Каля и Жельо („Орли“). С особена сила романтичното въображение на писателя е предало младежката всеотдайност в „Росенският камен мост“, където проблемът за щастието се преплита с проблема за творческата мощ на човека, посветил се на изкуството.

¹ Симеон Султанов. Незавършен диалог. — Пламък, 1970, кн. 11, с. 40.

Силата на изявата, огромната вътрешна енергия надвишава даже искрената голяма любов, която се претопява в огненото чувство на Манол, верен на решението да построи моста на река Росица и с това да помогне на хората, да бъде полезен.

Каралийчев е навлязъл проникновено и силно в значимата тематика на разказа и е успял със зряло майсторство да предаде преживяванията на своя герой, неговата лична драма и сладката утеха от изпълнения дълг. С построяването на моста Манол е реализирал своя талант и изкуство, осмислени истински чрез народната радост. Като вълнуващ апотеоз се явява празненството с писъка на гайдите и вихрения обръч на хората, с трополенето на колите, минаващи по каменната гръд на новия път.

За голямата психологическа подплата на произведението, за неговата художествена обобщеност допринася и втъкаването в сюжета на народното поверие за вграждането. Изживяванията на младия майстор са предадени чрез обрисовката на неговото бълнуване, съня с белия орел и бащината поръка — да вгради в огромния строеж най-милото. Цялото повествование е реализирано чрез терзанията на болния Манол и разговорите с майката, а така също и ретроспекцията, в която се преплитат личният трагизъм и облекчението от извършеното дело.

Образът на твореца тук е извисен от неговата всеотдайност и духовна сила, от предаността към започнатото. Каралийчев интересно е предал и радостното усещане от извършения труд. Когато майката изрича своята клетва, Манол извива очи към нея и издумва: „Защо кълнеш, мале! Нали аз сам реших да направя моста? Аз я дадох, аз я залостих в камъните. . .“ Трикратното повторение на личното местоимение „аз“ подсилва въздействието на изреченото, то говори и за голямата вътрешна воля и решимост. Постигналият своята цел майстор не съжالياва, че е загубил любимата си завинаги, скръбта от разрушената любов прелива във високото съзнание за изпълнения дълг.

В „Росенският камен мост“ авторът е изявил своето майсторство да проследява преживяванията, сложното и детайлно разработване на емоционалните вибрации. Той обича да си служи символично с различните цветове — на първо място с черния, както е в „През прозореца“ и „Паричката“, а след това с белия. Чрез техния контраст писателят внушава остротата на реакциите, динамиката на чувствата. В този разказ той „вплита“ и червения цвят, който е топъл и разрежда притивоположния поток на чувствата, които се борят в душата на героя, подсилва, подсказва пламенността им. Ето как се редуват трите тона, вмъкнати в отделни изречения: червен жар (по лицето на болния) — белите комини, бяла риза с червен шев, широк червен пояс — бял орел, причерня ми — бяло облаче, бяла душа, черна коса — бялата улица и т.н.

С поверието, народния обичай, клетвата писателят съумява да подсили внушението на отделната художествена идея, на своя идейно-емоционален замисъл. Органично и убедително той вмъква фолклорния мотив чрез своята художествена трактовка — така се получава плътна белетристична сплав, извисена от внушението, вложено в нея. Притежаващ силна, вродена интуиция, разказвачът успява да намери нужната вътрешна съразмерност на правдивото и невероятното, да подсили реалното чрез неземното, митологичното да направи разбираемо. Ангел Каралийчев не досътворява това, което взема от народния епос, а истински художествено го използва по новому, според своето лично виждане и тематично предпочитание, според основния белетристичен замисъл. В известен смисъл той даже го облагородява.

Ако сравним например неговия разказ „Змей“ с едноименната повест на Антон Страшимиров, ще видим как творческата индивидуалност на двамата

автори се е проявила отчетливо при разработката на сходен в основата си сюжет от народната митология.

За своята творба Страшимиров е използвал поверие за змея от Видинско и го претворява с цялата му действеност, първичност и трагика на сюжета, който разработва. Приказката за любовта със змей е предадена чрез греховната обич на „неверна невеста с неверен девер“.

Темпераментното раздвижено въображение на Страшимиров рисува с нарастваща сила първичния ужас, който обладава душата, докосвайки се до изреченото проклятие за любовта със змея, съзнателно подсилва въздействието, напластява тъмните багри: „Горко на окайното змейно младо! Залинява то и вехне, та съхне: ръцете му се кривят на куки, нозете му се вият на мотовили; очите му се мътят и гаснат и несретници са те за род и съседи: грозна е напаст на село и поселище, където змей отседне! В късни нощи халата с огнени криле се дига високо по небето, та гони и пилее облаците, изпарява божията влага и докарва страшна суша през четиридесет дни и нощи: храните изгарят при подкласа, лозята гърчат ягориди в превара, а без мъзга остоят овошките, та хранят и бесят змиите отровни, които се настървяват на едър и дребен добитък.“ Като четем тези редове, сякаш дочуваме протяжния гъгнеш глас на някоя стара селска бабичка, която разказва с беззъбата си уста и недовиждащите ѝ побелели от старост очи изразяват истинския ужас от трагичното положение.

Не случайно Минко Николов пише, че „Може би най-гъстата и тъмна боя върху платното на нашата литература е битовата повест на Страшимиров „Змей“. Тя напомня кошмарна средновековна мистерия: тъй зловещи са краските, тъй задушен е въздухът.¹

А в Каралийчевия „Змей“ владее такава яснота и пластичност на рисунка, ведрина на чувството, извисеност на драмата. Янината любов със змея и мъката по изгубената обич в душата на Никола се превръщат в два своеобразни художествени символа: непримиримостта на човека пред природата и неговата физическа сила и красота. Сънят на Никола идва да ни подсети за онова непрекъсваемо вътрешно вълнение, което ръководи земеделеца в неговата всеотдайност към земята. Здравото трудово начало в селския бит е предадено чрез внушението на поверието, на митологичния образ, сплетен в голяма и греховна любов.

Още в рецензията на Иван Мешеков „Поетът-романтик на българското село“ правилно е изтъкнато, че образът на змея е символ на „оплодителната и родовата сила на земята и небето“. Колко по-близък е Каралийчев до народното възприемане на образа от Страшимиров, от неговата пресилена трагична народна драма в повестта. Още повече, че ако отнесем „Змея“ на Каралийчев към контекста на неговите разбирания, когато той издава „Ръж“, това, че тази творба е поставена във финала на книгата, можем да потърсим и другото обобщение, което е вложил авторът: Никола и Змеят олицетворяват големите сили, чийто двубой е започнал след войните и бележи един от върховете си моменти през Септември — 1923.

Този своеобразен творчески подход на прозаика-лирик се налага със значителната си художествена действеност и неповторимост. Много правилно още на времето проф. Михаил Арнаудов отбелязва: „Подказано от народа и измислено от поета се преплитат по начин, в който личи истинска оригиналност. И ако народната приказка при всичкото си богатство на мотиви, при всичкото си разнообразие от етюди и интриги не спазва строга композиция, у нашия писател наблюдаваме усет за стил и развитие, както ги има във всеки добър художник.“²

¹ Минко Николов. Избрани произведения в два тома, т. 1, 1968.

² Михаил Арнаудов. — Българска мисъл, кн. 9, год. V.

През тая сложна художествена тъкан човешките чувства изпъкват с още по-голяма сила и обаяние. Те ни пленяват със своята гъстота и сочност, сякаш са сокове на зрели плодове. Писателят винаги държи сметка за изявата на човешкото, силното, неповторимото, особено когато разкрива младежката душа, нейната романтика и вълнения. Много творби е посветил той на голямата любов, пред която всичко останало бледнее. Тя е силна, упойваща, всепоглъщаща. Като всеки значителен художник и Каралийчев в това обилие на интимните вълнения търси драматичната отсянка. В красотата на изживяванията, в пламенността на емоциите долавяме горчивия привкус на мъката, която неизбежно съпътствува истинската обич.

В незабравимия разказ „Иван Кралев“ той отново разкрива драмата на човека на изкуството, на вечния певец и веселяк цигуларя Иван Кралев, но тук той е намерил друга битова основа. Любовта се бори срещу останалата жестока присъда, тежаща върху някогашното предателство. Атмосферата на разказа е типично българска с враждуващите помежду си села Мержаново и Кладница, с мрачните спомени на робството.

И в „Иван Кралев“, както беше в „Росенският камен мост“, личното е пренесено в жертва пред общото, побеждава народната воля, пред която единицата отстъпва. Успоредно с това писателят е засегнал и проблема за самотата, който в разказите му, където са обрисувани възрастните му герои, изпква твърде ярко. Но как внезапно избухва това душевно стенание у Иван Кралев, съчетано с безсилието, и болката се загнездва в сърцето му, наранено и безутешно: „Колко е пусто на този свят. Свой човек няма. Сирак е човешката душа. Тя ходи с протегнати ръце, пипа в тъмнината, моли се и не може да наиде прегръдки. Кой ще отвори вратите си да я прибере, когато замръкне в някое далечно село?“

В този си разказ писателят е видял с разбиращи очи преобразяващата сила на музиката, на песента. Неговите герои умеят да ценят красотата, като него и те са влюбени в нея, в техните представи тя няма цена и затова стои над всичко. Да си припомним тази майсторка на танците Бойка, за която и песен са наредили („Сватбата на Момчила“). Така влюбена е тя в музиката, че нищо не може да я откъсне от нейната магия, цялата ѝ кръшна снага се разтреперва, щом чуе някой да пее и свири. Затова е категорична в отговора си пред Момчил: „За песен като е, всичко съм готова да дам. Вземи гердана ми, бръкни в пазвата ми и оттам измъкни сърцето ми.“

Без гъдулката си и слепият Тилилей губи смисъла на своя живот и неговата съдба е била обречена единствено на песента. Загубата на гъдулката сякаш пресушава светлия извор, бликащ от сърцето му, и той се загубва в тоя лош свят, който очите му не могат да видят.

В непрестанното търсене на красивото писателят иска да открие голямата човешка радост и добрина. Самият той „вижда“ обстановката, действителността преобразени, не такива, каквито са в техния реален вид. Той често опоектизира всичко, до което се докосне неговият поглед, пада сивото покривало от предмети и вещи и те стават такива, каквито той желае. Това е и спецификата на Каралийчевия мир. Всичко той подчинява на тоя стремеж към красотата и го запазва с приказната му привлекателност, неизменимо и възжелано.

В това можем да доловим и голямата отлика между разказите на Каралийчев и Петко Тодоровите „Идили“, разликата в поведението на техните герои въпреки привидното сходство. Буйни и непокорни са и много от момците, за които разказва Петко Тодоров в „Нехранимайка“, „Змейно“, „Гусларева майка“, „Несретник“. Но в Косьо, Нено, Бойко, Стоян откриваме черти, чужди на младите левенти, които Каралийчев рисува. Тези доброволни изгнаници, възприели самотността, носят страданията на гордата неразбрана личност, те се отчуждават от хората, не могат да преодолеят собствения си индивидуализъм и ду-

ховен бунт, остават откъснати от човешките радости и наслади. Те носят в себе си идеите на неразбрания, отчужден самотник, които сам Петко Тодоров е възприел от нищезанството.

Бойко от „Несретник“ се пита след бягството от братя и сестри, от родно село и бащино огнище: „Защо да се върна?“ и продължава: „Да им слушам кавгите и да ги разтървам? Като са останали на един имот само в този свят, нека си късат главите!“ И по-късно, когато е всред близките на Койка на полето, разсъждава: „... И тъй като мравка да пъпля по света? — изви глава той да погледа дядо Добря“ и по-нататък: „Бойко наведе глава и додаде пак в себе си: как няма да пъплят като мравки, когато от работа очи не могат да подигнат, а пък колкото остане хубост и сила, децата го изсмукват из гърдите им...“

Трудно можем да отнесем подобни разсъждения към Момчил или Манол, към Иван Кралев. Въпреки трагичното, въпреки личната драма те я надмогват в името на доброто и остават при хората, не се чуждеят, не бягат като Косьо („Змейно“) високо в планината. Самоотчуждението от хората е неприсъщо на Каралийчевото виждане, човешкото той търси не в изолацията на личността, а в нейното приобщаване към хората, към общите стремления и надежди. Жизнено-нравствената философия на Петко Тодоров е далече от нравствената позиция и художествено отношение на Каралийчев.

И каквато драма да изживеят героите на Каралийчев, те винаги остават чисти, отзивчиви, сърдечни. Такъв остава и писателят, запазва винаги в себе си човечност и топлота, на злото като че ли винаги иска да се отговори с добро, на страданието да даде някакъв по-утешителен завършек.

Само хората не могат да останат каквито са били, младостта отлита, идват тъжните успокоени години на старостта. Каралийчев обича да разкрива и интимната атмосфера на изоставените и самотни старци, да разкаже за техните изживявания. Суховеят на годините е преобразил лицата им, но техните сърца и очи са все същите, сега само са изпълнени с още една горчилка — най-тежката, най-мъчителната, за която няма цар. Често ги навестяват спомените от неспокойните млади и луди години: „И ние младите, по ония времена бяхме буйни като коне. Препускахме по света и нямаше за нас заповор. Къде се дянаха ония ми ти коне?“ — пита се дядо Адам („Черната порязаница“). Това са честите мъчителни въпроси на старостта.

Подтискаща е и мисълта на дядо Гено, като си представи, че нещо много хубаво си е отишло, откъснало се е от цялото му същество — „някогашният пламък, онзи, дето е бил и няма никога да се върне, никога („Паричката“). Остроумно Оскар Уайлд беше подчертал, че най-голямата драма на старостта е тази, че духът остава млад.

И особено тегне уединението в самотните последни жизнени години. То прихлупва като черен връшник, откъсва човека от широкия друм на света. Ангел Каралийчев с истинско умение и съчувствие отразява самотата на отделния герой, с горчива болка се докосва до страдащото в безлюдие сърце. „Да не дава господ на най-върлия ми душманин като мене да остане самичък“ — говори дядо Вълко („Имане“). С не по-малко стаена горчивина разказва и дядо Вълчан от разказа „Вихрушка“: „Виждаш ли си в някоя нива да стърчи самичко дърво? На около няма нито пън, нито трън. Само сянката му се върти около него. Туй съм аз.“ По тоя начин мисли и дядо Тома Глушков („Меча шуба“).

Изповедта се налага в тези проникновени творби, монологът спомага за въздействието на споделените мисли и вълнения. Каралийчев често си служи с него като белетристичен похват.

Забелязваме обаче как импресивното изображение постепенно отстъпва на фабулата. Сборникът „Имане“ определено показва не само нарасналото умение на художника Каралийчев, но и въвеждането на сюжетност в неговите раз-

кази. Високият градус на преживяванията в „Ръж“ постепенно е спаднал, очертават се вече фабулните линии на повествованието. Много от героите му обичат да разказват за себе си, да разкрият преживяното, отминалото. Формата на разказ в разказа доста се среща. Така е в „Паричката“, „Вихрушка“, „Каменното момиче“ и др.

Композицията на неговите творби е стройна, почти навсякъде една и съща. Писателят твори с една присъща нему лекота и привичност, затова на места неусетно започва да се повтаря. Можем да доловим сходство в отделни реакции, еднаквост в поведението на героите. Случката е твърде обикновена, идейно-психологическият пълнеж не достигне ли, тя не може да разнообрази съдържанието. Произведения като „Дядо Груйчо от Върбовка“, „Нашият Пешо“, „Слънчогледи“ са написани без присъщото на Каралийчев вътрешно сгриване на изобразеното, в тях се налага изкуствената приповдигнатост и сухият тезисен промисъл.

Индивидуализацията на образите при него не блести с изобретателност. Даже ако сменим имената на отделни герои като дядо Божил или дядо Вълко, на дядо Златан или дядо Вълчан, трудно можем да ги различим. Добродушните и тихи старци, които никога не умеят да се налагат със сила и властност, си приличат. Наредени образ до образ, те се преливат в един герой, в един характер, чиито нюанси сме видели в отделните изображения, и този цялостен герой е авторът. Ангел Каралийчев е определено субективен художник. Неговото творческо „аз“ е толкова силно, че то оставя отпечатък върху мислите и поведението на героите, които изобразява. Затова прозата му е така монолитна, единна, тя не е полифонична. Когато слушаме герои на Каралийчев, когато наблюдаваме изявите на един характер при него, разбираме, че това е самият той. Такъв е неговият дар. Той не притежава мощния талант на един Достоевски, или — от нашите писатели — на Димитър Димов например, които имат способността да се отдалечат, дистанцират от отделните си образи, от своето съзнание да отделят тяхното.

Ако един Флобер казва за своята Ема Бовари — „Мадам Бовари — това съм аз!“, то нашият писател би могъл за всеки от своите герои да повтори думите на френския автор. И каквото описание да четем, каквато и картина да обглеждаме, каквато и реакция да следим, ние винаги знаем, че това е сам авторът, той преценява, той преживява. Затова той не може да създаде характери, а утвърди типологията само на един образ, и той е основният в неговото дело.

В значителна степен в прозата на Каралийчев много често е интересно не това, което се разказва, а как се разказва. Ситуациите, събитието е най-обикновено, лишено от многопосочност. Завладяващото в неговите разкази са човешките реакции, непосредствеността и обаянието на повечето от героите. Те остават мечтатели до края на живота си, наивни и простовати, кахърни и примиряващи се, чисти и светли.

Отритнати от живота, описваните герои умеят да намират своите малки радости, малки илюзии. В очите на трезвомислещите могат да изглеждат „не в ред“, техните постоянни бълнувания, празни копнежи могат да подразнят или да предизвикат смях, лъжливо престорено умиление, да послужат за насмешка. В „Каменното момиче“ е обрисован дядо Цвятко Молеца, който разказва приказката за Ъгленския змей на Йордан. Ето как реагира неговият слушател: „Лудчиляк! Кой го знае, пък може и да не е луд.“

Ангел Каралийчев извайва своите образи „по свой модел“, първообразите са „прекрасни“ според неговата художническа мярка, изсечени от неговото длето без спазване на истинските житейски положения. Каралийчев признава това своеобразие, претопяване на реалните образи в нови, които той създава по своите закони: „От прототиповете аз вземам само някои типични черти, някъде съм из-

ползувал имената или някой епизод. Но се отдалечавам много от тях и почти ги забравям.“¹

Затова нему е лесно от един разказ, от една случка или внезапно дочута дума да изгради силна, ярка и стройна творба. Нали така е написал известната си легенда „Струна“. Писателят си записал в бележника „Кушкундалево, Кушкендалево. . .“, а неговото неспокойно въображение и интуиция постепенно изграждали сюжета, обогатявали основния замисъл. Раждала се светлата история на самодивата Струна и Секул.

Когато разказът излязъл за първи път, Каралийчев бил поканен на гости у Йордан Йовков. Тънката нежна материя, от която е направена тази вълшебна творба, веднага е направила впечатление на големия прозаик, неговото опитно око не се е измавило в преценката за стойността на новото произведение на даровития по-млад събрат. И този мълчаливец, толкова скъп на оценки и хвалби, споделя в своя разговор с госта си: „Аз нямам обичай никога да каня в къщи, но към тебе имам слабост. Ще попиташ защо. Ще ти кажа. Току-що прочетох в списание „Българска мисъл“ новия твой разказ „Струна“. Няма да ти казвам големи думи. Съжалявам, че не съм го написал аз!“

Каралийчев е майстор на характерната подробност, на психологическия детайл. Той умее да ни внуши силното преживяване, неговата дълбочина и обхватност само чрез едно сравнение, чрез характерен и завладяващ образ. Ето я по-мамената от светлините на селата Струна, излязла на хълма и загледана в далечината. „Изведнаж, както стоеше унесена, тя чу глас на малко отлъчено яре, загубено в гората. Този глас тупна в сърцето ѝ — сякаш то беше гнездо, а гласът — разтреперано птиче.“ Нарастващата сила на напрежението е достигнала своята кулминация, развързката е дошла, магическият ключ е отворил „загадката“.

Цялото това „прераждане“ у Струна е дълбоко извисено, човешко, то носи трепетите на майчиното страдание и всеотдайна грижа. Такива напрегнати мигове Каралийчев обича да рисува в своите кратки повествования. Те придават вътрешна изразителност и импулсивност, разкриват по-дълбоко нравствената характеристика на героите, широтата на човешкия мир. Такъв момент е обрисован и в „Сватбата на Момчила“. На крещящия Хайдут Кольо, гледащ с безумен поглед сватбарите, отговаря Момчил и вдигнал пушката през прозореца, стреля три пъти. Любовта се оказва по-силна от ревнивото чувство.

Понякога обаче Каралийчев не успява да запази психологическата убедителност на силно натегнатата ситуация или важен „възлов“ момент от повествователната линия. Трудно можем да си обясним внезапния сън на младия Гено, който държи в ръцете си своята изгора, и тя оново избягва в прегръдките на своя любим — неговия брат („Паричката“) или неразбирането на всеобщото нещастие от слепаца Тилилей. Наистина той е сляп, но е чул падането на градушката, която унищожава реколтата („Слепият гьдулар“). В „Сиромах Пейчо“ внезапното съживяване на умрелия селски свещеник също е неправдоподобно. Това безспорно намалява художествено-емоционалния ефект в тези разкази.

Жизнеността на повествованието, неговият художнически промисъл се налагат в битовите истории, на които Каралийчев е истински майстор. Той познава отлично психиката, реакциите на героите, близки са му взаимоотношенията в селската задруга, семейните радости и скърби. Не са малко разказите, които Ангел Каралийчев е посветил именно на семейството. Много от подхода на писателя в тях ни напомня за отношението на древните към задружния

¹ Симеон Султанов. Незавършен диалог. — Пламък, 1970, кн. 11.

живот на мъжа и жената. Силна е например възхвалата на Одисей, скиталеца от Итака, отправена към семейната любов и щастие в Омировата епопея:

Нищо по-хубаво, нищо по-скъпо от туй на земята —
свързани с обич сърдечна, мъжът и жената да гледат
своята къща — за завист и мъка на всеки противник
за утеха на близки. Най-много за щастие свое.

Писателят разгръща интимната атмосфера на дома, мили са на сърцето му взаимоотношенията в селската къща, почитането на старите, разговорите на светлината на огнището или сутрешното ранно ставане и буденето на вечно недоспалите си млади. Той показва в „Имане“ тъжбата на Ненчовата майка по бъдеща снаха. Как хубаво е изразил парещата майчина надежда да види своята отмяна в домашната работа: „Ох, де да ми е една млада душа, като птичка да пръпне по двора, че да грабне метлата и да помете. Че да люшне менците и да полей димитровчето, каквото е ожъдняло. Че да белоса окъртената стена и напише черни и червени цветове. Как ще ми светне, боже - е - е!“

Но въпреки лиричeskата идеализация на бита, ведрината на неговия поглед, когато обгръща трудовото всекидневие на семейството, писателят много сполучливо е успял да се докосне до вътрешната сърцевина на взаимоотношенията. Той е подсказал и за разпадането на задругата, за назряващите вече противоречия в доскорошния идиличен спокоен свят („Братя“, „Сеитба“ и др.). Но това, което е засегнато по-дълбоко от него, е разкриването на промяната в чувствата, тяхната нетрайност в обичта.

Той разработва проблема за греха, за изневярата с реалистичния поглед на народния певец. С каква простота и сила е предадена селската еротика в „Орли“ например. Емоционалният ток на творбата протича прорязващо, земно, опива, както вълненията на жадната за ласка плът.

В „Лъжовен свят“ обаче дълбокото жизнено начало е изразено с яркото художествено внушение. Противоречията на чувствата, драматичната борба вътре в душите на героите е пресъздадена с присъщата на Каралийчев емоционална нюансираност и вгълбеност. На проблема за греха тук е противопоставен другият ярък битов проблем за обичта към детето. В „Струна“ силна, главозамайваща, поетична е майчината обич и закрила. В „Каменното момиче“ е изразено страданието за рожба, а в „Лъжовен свят“ е разкрито с цялата си сила бащиното чувство, упованието в детето. В този разказ писателят е направил една своеобразна възхвала на родителската привързаност, която може да бъде по-силна и от любовта.

Вътрешните изживявания са напрегнати, драматични, те кипят и лудо се блъскат като пролетна река, чиито води са неукротими. Ето върналия се Момчил, усетил със сърцето си изневярата. Той стои и трепери, влязъл в собствената си къща: „Още един миг и ще почне да реве, да удря, да събаря. Но тъкмо когато ръката му изтръпва, в лявата стая се чува сладък глас на събудено дете. Тоя глас го спира. Укротява кръвта му като топла майчина дума. Раздира черното було пред очите му, както пролетното слънце раздира дъждоносен облак.“ Емоционалното въздействие писателят е подсиллил с две ярки определения: „сладък глас на дете“ и „топла майчина дума“. Най-нежните и съкровени чувства се борят в тоя безумен гневен миг на върховно напрежение. От този емоционален апогей нататък напрежението постепенно спада.

С приказката, която разказва Момчил на довчерашия си приятел, повествованието само добива нужната му битовонародностна окраска и пълнота. Националният елемент зазвучава органично и силно, като уплътнява канавата на сюжета.

Мотивът за греховното лежи с особена жизнена реалистичност в творческото дело на Ангел Каралийчев. Той се свързва определено ясно и недвусмислено с големия проблем за злото, за неправдата, за кривдата, която наранява чувствителните души на неговите герои. Но верен на своето творческо кредо, писателят не търси изворите на злото, неговите обществени корени. Не навлиза в сложността на общественно-социалните взаимоотношения, не разкрива класовата разслойка на строя. Той не изобразява в широта и дълбочина буржоазната държава, капиталистическата действителност, не изследва законите, които властвуват в нея. Обществените борби остават чужди за погледа му, неговото разбиране за уредбата на света се доближава до това на първичното народно виждане в приказките. Условният рисунък, опоеитизирването, излизането от сферата на реалното допринася също за затвореността на Каралийчевия мир, за неговата откъснатост от острите социални конфликти.

В книгата „Ръж“ младите герои на писателя търсеха изход от положението, горяха от бунтовни пориви, мечтаеха за справедливост. Нали Монката, вдъхновен от примера на загиналия Андрея Карадимов, мечтаеше гласно: „Ще стана хайдутин. Ще завардя пътищата, ще спечеля един казан пари и ще раздам всичко на сиромасите. Името ми да се чуе по четирите краища на света.“ Но това е стихийната отмъстителност, а не организирана съпротива.

Социалната неправда, сиромашията измъчва мнозина от героите, които е описал Каралийчев. В „Змей“ наред с проклятието срещу извършеното зло от змея, който унищожавя реколтата, се чуват и ядовитите протести срещу тежкия хомот на бедността: „Как да мълча — пет са на главата ми, какво ще ядат!“

Но възрастните герои, дядовците и бабите, въпреки бедността остават примирени със съдбата си. Даже в „Черната порязаница“ бедстващото положение на дядо Адам и баба Латинка писателят свързва с неблагоприятността на сина, извежда го в нравствено-етичен аспект. Явно е, че постепенно общественото виждане на Ангел Каралийчев става твърде абстрактно, той не може да прозре сложния механизъм, който движи социалния ред в буржоазната държава. В отделни разкази той само подсказва за социалното неравенство, вместо да бръкне дълбоко в язвите на капиталистическото общество, да отвори гнетящите кръвави рани на народното тегло. Определено изпъква причината за това — ми-рогледът на писателя не носи общественно-гражданската дълбочина и идейната яснота на времето. Романтик по душа, той живее не с копнежа по революционното бъдеще, а остава в дълбоките анали на историята, на старото време, затова неговата романтика в значителна степен е пасивна.

В разказа „Вихрушка“, разкривайки съдбата на дядо Вълчан, писателят не е разнищил истинските причини за злото, довело до нещастieto стария овчар. Той се доближава до неговата мъка на самотник, който е загубил стопанката си и двамата като соколи синове. „Имах двама синове, казва дядо Вълчан — паднаха на бойното поле.“ Каралийчев само е подсказал гибелното въздействие на войната, но никъде в неговите разкази не можем да открием истинския протест срещу уредбата, която е довела до тази война. Той говори за резултатите, а не изяснява причините.

В края на разказа авторът смътно отбелязва за някаква сляпа сила, която е довела стареца до това положение: „Аз дълго гледах звездите и мислех за оная вихрушка, която е грабнала дядо Вълчана, дигнала го е към небето и го сгромолясала в планината.“

Вихрушката тук е синоним на злото, но твърде условно, твърде конвенционална е причината.

В разкази като „Най-милото му“, „Дядо Божиловата надежда“ и др. е отразена човешката неволя и съчувствието на писателя. Той обича своите сладкострашни и замислени старци, отритнати от живота, и искрено страда за тях.

Болката е осезаемо изразена в дълбокия емоционален пласт на разказите. Той иска да види кое води до това бедствено положение, но остава повече отвън проблема, само констатира, без да върши сложните идейно-социални дисекции на действителността, в която съществуват неговите герои.

В „Дядо Божиловата надежда“, едно от най-проникновените Каралийчеви произведения, е загатнат образът на кръчмаря Пъшо, селския лихварин. Разкрита е трагедията на дядо Божил, син на обесен от турците хайдутин, бунтовник от четата на дядо Никола. Двата образа не са случайно противопоставени един на друг.

Нежна и чувствителна е изоставената старческа душа, но тя има свое съкровено пламъче — лъвчето, взето някога от бащиния чер калпак. То има не само символ на завет, но това е и сетнята дядо Божилова надежда. Подтикнат от алчния бездушен кръчмар, той тръгва с дадените за път пари за Горна Оряховица, където ще може да продаде „златното“ лъвче, така ще надмогне гнетящата го бедност.

Сюжетът е твърде обикновен, но острият хуманистичен патос изпълва малкото произведение и му придава необикновена сила. Верен и жизнено правдив е Каралийчев, когато предава обикновените на пръв поглед реакции на своите герои, но колко силно е внушението в тези обикновени жестове, колко много ни говорят те за човешката неповторимост.

Ето златарят е казал на притежателя, че неговото лъвче „не струва пукнато петаче“, но той остава верен на себе си, на своята обич. Лъвчето има друга стойност и затова старецът не може да го захвърли, нему е неприсъщо равнодушието на сарафина към вещи, които не са златни. Този психологически момент е всред най-затрогващите в цялото творчество на Ангел Каралийчев. Само в два-три реда той е побрал цяла една съдба и затова те се равняват на няколко страници с описания: „Дядо Божил нищо не отвърна. Примигна, пое лъвчето, завърза го пак в кърпата като нещо безкрайно скъпо, мушна кърпата в пазвата си и излезе.“

Виелицата на една жестока действителност го затрупва, така както притихналият внезапно вятър грабва книжните пари от ръцете на дядо Минчо Крайния и ги отвява над притихналото село („Най-милото му“). Участта на двамата старци е еднаква. Единият продава поради мизерията и глада най-близкия другар, „едничкото живо същество, което имаше дядо Минчо на тоя свят“, другият е загубил надеждата си, измамен в своята наивна пресметливост.

Авторът произнася чрез тяхната гибел своята присъда над света, в който живеят те, довел до тежката им орисия. Каралийчев точно е показал, че там, където всичко се изчислява в пари, където властвува златото, не може да има истински живот. И всичко това е изразено с тежненията на нравствената болка, която пронизва неговото сърце, измъчва го.

Неговата вътрешна непримиримост го кара да съчувствува, да негодува срещу неправдата. Успоредно с тези разкази той написа статията „Как гинат нашите духовни водачи“, в която проличават ярки нотки на критицизъм, напомнящи гневните изблици в журналистическите му материали от партийните издания през началото на двадесетте години. Жестоки са фактите, които той изнася, за да покаже нерадата участ на българския писател, пренебрегнат, отритнат от обществото, доведен до мизерно съществуване в „днешните дни на погроми, безпътици и безкрайно настървение“, често ставащ жертва на суровите нрави и норми на поведение. Той изрежда един тъжен списък от ярки имена — Ботев, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Петко Годоров, Яворов, Димчо Дебелянов, Ил. Ив. Черен, Стамен Панчев, Вл. Мусаков, Ракитин, като обобщава, че това са „ония многобройни паметници, които са жесток обвинителен акт срещу нашето време“. Към тях той прибавя и „посечените, простреляните по со-

фийските улици, изчезналите във водовъртежа на трагичните събития от последното двадесетилетие“.

Статията в издаваното от проф. Петър Мутафчиев сп. „Просвета“ е един светъл акт в неговата гражданска биография. Тя идва да ни подсказе и един друг, важен психологически момент от натюрела на писателя. Чувствителен и отзивчив, той все пак не е могъл да не изрази своето дълбоко вътрешно убеждение, яркия си хуманизъм, гражданската си честност.

Завинаги той остава верен на човека с неговите ярки добродетели, с високите му помисли и дерзания. В поезията на селската душа, в непосредствения допир до природата и земята, в приказните страни и поверията, в чудните легенди на древността писателят открива нещо свое, скъпо на сърцето му, защото до каквато и тема или сюжет да се докосне, той навсякъде разкрива преживяванията на сходна, близка душевност, която привлича, окуражава, дава сили. Навсякъде намира неудържимата жажда по красота и щастие, по тиха радост и добра дума. Така цялото му творчество се превръща в една неповторима възхвала на човечността и най-тихите и нежни тонове прозвучават като светъл жизнеутвърждаващ химн.

САМОНАБЛЮДЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Константин Еленков

Като част от общата философска проблематика, свързана с процеса на самопознанието, тази тема засяга специфичен кръг въпроси от творческата психология, докосва редица проблеми от теорията и философията на изкуството. Но тук ще ни интересуват преди всичко разрастването и степените на самонаблюдението като форма на творчество и като проява на творческо самосъзнание; ще спрем вниманието главно на ония страни от темата, които помагат да видим този процес на засилено внимание от страна на художника към собственото творчество и към творческия акт изобщо в контекста на съвременните художествени тенденции.

Активно променящата се психология на твореца в това отношение не можем да обясняваме само с възродения интерес към есеистично-изповедните форми или със склонността у твореца към самоанализ. Процесът на самонаблюдение днес е обусловен както от иманентното развитие на изкуството, така и от предпочитанието, което публиката отдава на биографиите на поети пред самата поезия. Съвременният творец не се помирява вече с косвеното саморазкриване, той търси начини да се освободи от посредничеството на традиционния образ, от условностите на жанрове и „технически“ прийоми. И независимо че всяка творба на изкуството е с нещо автобиографична, всяко произведение на голямото изкуство е и изповед, наблюдаваме как стремежът към по-пряко разкриване на идеите — предизвикан може би от конкуренцията на киното и телевизията — неминуемо води към пряко саморазкриване на твореца, към изразходване на повече енергия за самонаблюдение.

Писателят днес изпитва все повече потребност да каже нещо за себе си, предварително да изясни намеренията и мотивите, които са го водели при написването на дадена творба. Често нарушава традиционната композиция и стилистика с множество реминисценции, с неочаквани лирични и философски отстъпления, с разсъждения върху току-що написаното. И ако някога всичко това е било изнасяно задължително „извън скоби“, сега експозицията няма определено място — тя размества пластове на цялата композиция. Обръщането към себе си става причина за раждането на един нов тип литература, където основен образ и главен герой е сам творецът. Разбира се, това е най-опростена схема на далече посложен и мащабен процес. Неговият механизъм включва още и засиленото участие на писателя в теоретическата разработка на художествено-естетическите проблеми. Творецът не иска да бъде само пасивен обект на наблюдение и анализ, от непретенциозните изказвания по повод собственото и чуждото творчество той стига до статии и цели изследвания върху изкуството.

Още Хегел предрече голямата роля, която ще получи в изкуството и неговото възприемане оценъчното, аналитичното начало. Като изказа мисъл, че

това, което пробужда у нас художественото произведение, е „освен непосредствена наслада същевременно и наше съждение“ за него и че изкуството е „загубило за нас същинската си истинност и жизненост“, Хегел отиде още по-нататък, за да констатира: дори практикуващият художник не може да се абстрахира от „общия навик да се изказват мнения и съждения за изкуството“. Напротив — и той е „заразен от рефлексията“ и „сам стои в такъв рефлектиращ свят и в неговите отношения“ така, че не е възможно чрез воля или чрез лично самонагласяване да си създаде изкуствено самотност, да се отдалечи от създадените вече отношения и навици на оценки и самооценки.

Нашият век се характеризира именно с такова мисловно разглеждане на изкуството. Нещо повече — обратно на Хегеловите очаквания¹ — често пъти трудове, които имат за цел теоретическото изследване на изкуството, извикват на живот пак изкуство. А много художници от разреда и типа на Гьоте, Т. Ман или Достоевски, оценявайки своето творчество или изкуството изобщо, ни оставят едно допълнително творческо дело, надминаващо по философска тежест и теоретично значение анализите на много учени в областта на изкуствознанието и естетиката. Все по-трудно става да преценим за някои писатели — къде е основният им и по-значителен принос — в областта на художественото или в сферата на теоретичното. Алтернативата на А. Матис — „който иска да стане художник, нека първо да откъсне езика си“ — днес губи сила дори за „нямото изкуство“.

*

Така нахвърляните мисли показват, че темата „самонаблюдение и творчество“ е изключително мащабна и че проблемите, които докосва, се отнасят не само до иманентно художествената природа на творчеството, до неговата вътрешна структура и лаборатория, но засягат и процеса на възприемане на изкуството, както и научното му разглеждане. Тази комплексност ни изправя пред невъзможността да направим друго, освен да набележим някои по-едри шрихи и подтеми, които дават най-обща представа за явлението и мястото му в съвременния художествен процес — като процес и като принцип на творчество.

Ако вземем за критерий степента на самопроникването, можем да обособим два основни типа самонаблюдение: интензивно, т.е. системно и задълбочено, аналитично отношение към собственото творчество, често съпроводено и с теоретичен интерес към изкуството изобщо; екстензивно, т.е. спорадично, несистемно и без теоретична подкладка. В тази схема можем фактически да съположим и делението по друг критерий — формата на самонаблюдението. Така автобиографията и дневникът се отнасят към типа на системния самоанализ, докато към втория тип можем да отнесем различните анкети, разговори и изказвания за творчеството и творческия процес. В подобно деление обаче — както и в най-съвършената класификация, която по силата на своята същност е отричане на конкретния случай, при всичките уговорки, че тръгва от него — се нагледнаме на съществена слабост. Обикновено автори, които свидетелствуват охотно за психологията на собственото творчество, имат определено отношение и към художествената практика изобщо. Освен това, както споменахме още в началото, „автобиографично“ като понятие има твърде широки граници. „Въпросът за автобиографичността на романа „Градове и години“ — пише в по-слеслова на изданието от 1947 г. К. Федин — ... може да бъде разбран вярно

¹ Коментирани тук цитати са от Увода на „Естетика“, където Хегел подканя към „мисловно разглеждане на изкуството, и то не с цел пак да се извика изкуство, а да се познае научно какво е то“.

при уговорката, че в широкия смисъл на думата рядко има роман да не е автобиографичен.“

И споделяйки това свое мнение, Федин пише „роман за романа“ си, както това прави Т. Ман, само че в много по-кратка и по-описателна форма. „В широкия смисъл на думата“ автобиографичен е не само Джек Лондон, но Томас Ман и Р. Ролан. Автобиографичен е Лермонтов в „Герой на нашето време“, но и Балзак в „Загубени илюзии“ и „Шагренова кожа“. Но как да прецизираме в такъв случай, ако речем със същото понятие да окажем творчеството на Достоевски и Пруст — сложна духовна биография на твореца и личността?

Все в тоя ред можем да продължим с това, че определен тип автори (Русо например) са склонни пряко да изповядат пред читателя най-съкровени и интимни истини за личния си живот и творчеството, докато други предпочитат по-дискретните форми. От разряда на втория тип можем да извлечем интересно типологическо подразделение. Така например особен случай на „творби, в които авторът анализира себе си като творец“, е Куприновата повест „Двубой“. Героят ѝ — Ромашов — вижда себе си непрестанно в някаква „литературна“ ситуация, мисли с репликите и в монолога на литературен герой. Това не е само автопародия. Третото лице, в което мисли за себе си героят, подсказва и непрестанната тежба, гнетяща съзнанието на твореца. Тази обреченост на творческото съзнание споделят — но вече не в художествена завоалираност — нашите писатели К. Калчев и И. Волен. „Аз трябваше не само да живея, но и да наблюдавам своя живот с известна преднамереност. Скоро разбрах, че бях напълно загубен за „чистия“ живот, за „чистите“ преживявания, пише първият. „Аз не четях, а просто изучавах даден автор“ — признава вторият.

(В скоби ще отбележа, че Куприн проявява системен интерес към литературния анализ и литературната критика. Пише с увлечение изследване за Пушкин,¹ публикува статии и рецензии.) Освен пряката форма на автобиографизма — тук твърде типичен пример са автобиографичните трилогии на Толстой и Горки, а също така „Жан Кристоф“ на Р. Ролан — определено място в самонаблюденията на мнозина има непрекият, косвено-рефлексивният автопортрет. Това е Пушкин с „Моцарт и Салиери“, Гогол с „Портрет“, Балзак с „Шагренова кожа“, О. Уайлд с „Портретът на Дориан Грей“, накрая Т. Ман с „Д-р Фаустус“. Черти на непряк автопортрет можем да открием също така във всяка биография, която ни е оставил творец за творец. Не е случаен фактът, че Цвайг-биографът и есеистът засенчи Цвайг-новелиста; Ромен Ролан ни казва много повече за себе си в книгите за Бетховен, Микеланджело и Толстой, отколкото в автобиографичната „Жан Кристоф“.

Според Т. Елиът „единствена причина за превъзходството на някои писатели е обладаваната от тях по-висока критическа способност“. Тази именно критическа способност (а тя не е нищо друго освен форма на самонаблюдение) характеризира съвременния литературен процес. Дневниците, писмата, писателските интервюта и изказвания върху изкуството не са вече само ценно свидетелство за изследователя, те насочват вниманието към по-широки философски обобщения за многостранното авторово присъствие.

Заедно с всичко положително, което носи тенденцията на самонаблюдение и самоанализ в изкуството, тя засилва и опасността от суперрефлексия, от отражение на отражението. („Две огледала, насочени едно към друго, не отразяват нищо“ — фористично отбелязва Дюренмат.) Възможността да се отиде „по посока на Сван“, „в търсене на загубеното време“, храни някои творци с илюзията, че могат да повторят експеримента на Пруст. Но тъй като повтарянето на експеримента не носи удовлетворение, мнозина решиха да го доведат докрай,

¹ Вж. Куприн о литературе. М., 1970.

т.е. до абсурд. Самовглеждането и самолюбването, самонаслаждението от възможностите за себеизразяване изместиха трезвия самоанализ в биологично-механистичната „литература“ на Запад. Дори Фройд, при всичката привидна безстрастност на психоанализа си, би се затруднил¹ да постави диагноза на творбите, в които днешните му следовници в изкуството преживяват без мярка свободата на сексуалното любопитство.

За слабия, посредствения творец самонаблюдението е свързано единствено със самозаблудата, че в пълна изолация от света се сътворява реалната действителност. Но, както остро критично отбелязва Хегел, подобно „изобразяване на действителността в себе си и за себе си“, без да е нито едното, нито другото „прибягва към трогателното като към средство да се избяга от действителността, прибягва към тъгата и сантименталността, за да извика сълзи у всеки еснаф. . .“² „Потокът на съзнанието“ за някои стана наркотик за лекуване на хилаво и неспособно да понесе действителните натоварвания на времето съзнание. От друга страна, монологичната философска проза, като намали дела на традиционно-пластическата образност, създаде благоприятни условия за навлизане на инженеро-конструктивното мислене в изкуството, а заедно с това — и илюзията за неговото лесно правене.

*

В литературните си портрети А. Мороа се интересува преди всичко от творци на самоанализа. Не случайно лейтмотивът на неговите критически дирения е изречението на Флобер „Мадам Бовари — това съм аз“. За Мороа то е не само ключова формула на творческата психология, но и обяснение на основното направление във френската литература, мост от Лабрюйер, Ларошфуко, Монтескьо и Монтен към Стендал, Флобер, Балзак, Пруст, Ролан, Егзюпери. „Никой не може да опише живота на човека по-добре, отколкото сам той“ — привежда Мороа цитат от първата чернова на въведението на Русо към „Изповед“. „Неговият истински живот, вътрешното му състояние са известни само нему. Но като ги описва, той ги скрива: рисувайки своя живот, човек започва да се самооправдава и се показва такъв, какъвто му се иска да бъде. . . Най-искрените хора са правдиви — особено в това, което казват, но те лъжат в онова, което премълчават. . ., променяйки по този начин значението на това, което лицемерно признават; казвайки само част от истината, те не казват нищо.“ Русо постави начело на тия искрени лъжци Монтен. От своя страна Мороа справедливо пита: „Не е ли сам Русо от тия „искрени лъжци“ и възможна ли е абсолютна искреност?“

Но да оставим настрана двойния въпрос на Мороа. За нас по-важен е друг — с какво тия „искрени лъжци“ спечелиха днес почитатели сред четящата публика и последователи сред пишещите?

Процесът на познание днес, както никога досега, е близко зависим от процеса на самопознание. Това, към което се стреми науката — синтеза на знания, го има в своята природа изкуството. Взаимното изземване на функциите е особено забележимо в междинните зони — в научната фантастика и в науката за изкуство. Това, което художествената фантазия предлага днес в областта на прогнозата, е несравнимо по-бедно от онова, което самата наука планира. И все пак, доколкото самопознанието и самонаблюдението като негова процесуална същност са област на изкуството и философията, днес става интересът към изповедноаналитичната, философско-образна проза.

¹ Доколкото бащата на психоанализата търси все пак „смисъл и съдържание на изобразеното в произведението“ и доколко е бивал принуден да признае, че проблемите на анализа (психоанализа) „слагат оръжие“ пред красотата, пред проблемите на поета.

² Естетика. Т. IV, М., 1973.

Може ли тенденцията на самоанализ в изкуството да се смята като резултат от засиленото развитие на общия процес на самопознание? Безспорно да. В многовековния спор с науката за водеща роля в живота и изкуството намира най-сигурна опора в традицията. Парадоксално този път е това, че традицията се оказва твърде близка на съвременното. Максимите на Ларошфуко, есетата на Монтен, мислите на Паскал, изповедите на Русо изведнъж ни поразиха със своята съвременност! Това изконно връщане на човека към себе си, към твърдините на характера и духа му, към благодатта и силата на волята и творческия порив стана актуално необходимо тъкмо във времето, когато се заговори за „износване на изкуството.“

Така че разгъването на процеса на самонаблюдение е не само в най-тясна връзка с общия процес на самопознание, но активно подпомага пълното разкрепостяване на интелектуалните и емоционални мощности в тая насока. „Няма по-трудно описание от описанието на самия себе си“ — пише Монтен. Ала признава: „Но сигурно няма и друго по-полезно описание.“ Според Лаплас „Човешкият разум е изпитвал по-малко затруднения, когато се придвижва напред, отколкото когато се вгълбява в себе си.“ Второто, по-трудното движение извършват гениите. За да дадат тласък на другото — видимото с просто око. Самоаналитично-изповедното начало не означава непременно „спускане в мрачните бездни на душата“. А. Мороа пише: „През последните двадесет години твърде много писатели ни провъртяха ушите с разговори за слабостите на човека. Намери се накрая все пак писател, който говори за неговото величие.“¹ Все в тая насока можем да твърдим, че засиленото издаване на книги-размисли е и реакция донякъде на недоверие и страх от „скалпела“ на структурно-математическите методи в науката за изкуството. Разбира се, наивно е да обясняваме по този начин сериозните занимания на мнозина писатели с критико-теоретична дейност например. Тук нещата стоят по-сложно обусловени, но пак в пряка връзка със самонаблюдението.

Самонаблюдението като момент от процеса на самопознание в творчеството е функционално свързано и с морала, с гражданското чувство на твореца. В този смисъл „самоаналитичен“ често се стеснява до „самовзискателен“, „самокритичен“. Истинският творец винаги е проявявал скептицизъм към това, което създава. „Може да се каже — пише Т. Ман, — че скромността, трезво-критичното, изпълнено с иронична почуда отношение към собственото съществуване е напълно естествено за човека на творческата фантазия, за художника. „На големия творец никога не е било безразлично какво дава на обществото. Такова именно — насмешливо-хронично, „изпълнено с иронична почуда“, а често драматично в своята резигнация, е отношението на големите български творци към собственото им дело. От Константин Преславски и Черноризец Храбър ще тръгне онова „Аз смиреният се боях и треперех, като виждах неща по-високи от моето разбиране и моите сили. . .“ Ще го приемат като свое гражданско и творческо кредо и Паисий, и Софроний, и Славейков и З. Стоянов.

Нали не друг, а Ботев ще осъжда себе си с всичката крайност на гения, че не е сторил достатъчно със словото; нему не стигаха песните, той искаше да даде всичко. „А ние какво правиме? Носим с решето вода и мислим, че оплодотворяваме с това бащината си нива. Каква ирония за хора, които при средства би могли да направят чудеса! Не зная как мислите вие (ти и други за себе си), но аз се признавам вече в тоя наш общ порок и бързам да произнеса над себе си праведният приговор.“ (Каква ирония на историята наистина — Ботев осъжда себе си за бездействие!)

Вглеждането в собственото творчество днес е не голо любопитство към себе си. Както оценката за изкуството постепенно измества непосредствената наслада

¹ Става дума за А. Егзюпери. (Вж. А. Мороа. Литературные портреты. М., 1972.)

при неговото възприемане, така самооценката, критичната самовзискателност на твореца става причина понякога за горчиви, но точни от теоретично гледище критически етюди. Дневникът на Толстой е изключителен пример за това, как самонаблюдението може да се превърне в самоконтрол и в отправна точка за творчество и как може да центрира усилията и да насочи волята на твореца към желаната и нужна цел.

Достоевски, а след него и Пруст изведоха самонаблюдението до принцип на творчество.

Дневникът на Достоевски се явява за автора своеобразен критически коректив, тревожен размисъл за социалната значимост на писаното. Пруст пише своя дневник на чувствата и спомените, без да се интересува от крайната цел на писаното и от адресата. Толстой започва своя дневник с ясното съзнание и с предварително поставена задача: да следи „развитието на своите способности“, „хода на това развитие“. Според съветската литературоведка О. Никифорова дневникът на Толстой изиграва изключителна роля в „писателското му насочване“¹. Първоначално воденето на дневника има организиращо значение: писателят успява чрез него да преодолее временното отпускане, леност и безволие. Интересно и днес ще бъде за някои да прочетат този кодекс на самовъзпитанието, какъвто писателят си изработва. Дори Чернишевски, по подобие на който Толстой се захваща с тази трудна работа, се удивлява на резултатите, които неговият съмишленик е постигнал.

Този странен самоконтрол постепенно ще излезе от първоначалното си тясно практическо предназначение и ще потърси истинското си поле за изява: от критично вглеждане към поведението — към критично оглеждане на написаното. И още по-нататък — стремеж да направи читателя свой съмишленик, като го посвети още в началото на своята кариера в трудното дело на писателя. Не случайно Толстой ще намери успокоение за още неукрепналото си самочувствие едва след радушно приетата първа част на автобиографичната трилогия. Тук ми идва наум една мисъл на нашия съвременник Генчо Стоев: „Ако наистина вярваме в действената сила на изкуството, ние ще отдадем дължимото на читателя.“ Много сили коства тази вяра за истинския творец. . .

В Толстоевия дневник над въпросите как и какво пиша стои въпросът за кого пиша? В дневника на Достоевски тия въпроси са видоизменени: как помагам и какво променям? „Имам ли талант в сравнение с новите руски литератори?“ — пита Толстой, малко преди да се появи на бял свят „Детство“. Достоевски не се вълнува много от това: „... Аз бях някак си уверен, че рано или късно ще излеза на литературното поприще. . .“ Още юноша, той има своята програмна насоченост: „Човекът е тайна. Нея трябва да разгадаваш, и ако я разгадаваш цял живот, не казвай, че си изгубил време; аз се занимавам с тази тайна, защото искам да бъда човек.“ Достоевски отстоява идеята за самостоятелната сила, каквато представлява от само себе си изкуството. В статии и рецензии, в мисли за изкуството авторът на „Престъпление и наказание“ последователно утвърждава високото предназначение и призвание на изкуството: „Изкуство несъвременно, несъответстващо на съвременните потребности — съвсем не може да бъде. Ако ли го има, то това не е изкуство; то издробенява, изражда се, губи сила и всякаква художественост.“ Това е основният принцип и в художествената практика на Достоевски, който изключва като абсурдно схващането „изкуство за изкуството“.

Ако М. Пруст разгърна самонаблюдението до метод на творчество, много от съвременните му следовници екстраполираха „потока на съзнанието“ в стила си. По този начин те отведоха „Прустовото начало“ до задънената улица на мание-

¹ О. И. Никифорова. Исследование по психологии художественного творчества. Моск. университет, 1972.

ризма; особено в маниер, всяко новаторство прекъсва своя естествен развой и стига до абсурд — повтаря се.

Истински разцвет самоаналитичното изкуство преживя в творчеството на Томас Ман. При него самонаблюдението, самоанализът намериха пределно адекватна форма на изразяване. От прекия автопортрет и критическото есе за собствена творба — до скритото авторово присъствие в героите и техните идеи. Ман не оставя нищо за изследователите си. Освен, разбира се, удивлението, че сам е могъл да свърши толкова много и толкова разнообразна по характер работа.

Дотук говорехме за творци, които намират като най-добра форма за самоизразяване самото изкуство; или за други, които търсят за същата цел помощта на дневника и писмата. Т. Ман не може да бъде отнесен и към третия тип — ония, които използват и чисто художествената, и мемоарно-публицистичната форма. Тъй като неговото целокупно творчество е едно монолитно самонаблюдение (при това негов девиз е: „Достоевски, но с мярка!“), една биография на чувствата и на идеите; той следва не толкова и не единствено хода на събитията във времето, но лично приживяното — като психология на детайла, като психология на творческия ход. Така в течението на един само разговор (където характерологичните подробности следват една привидно неопределена, неутрална линия на повествование) изведнъж попадаме в творческата лаборатория на писателя: „покрай другото“ разбираме, че Т. Ман никога не чете книги, свързани пряко с това, което лежи на работната му маса, нито с това, което захваща да твори утре.

Ако трябва да посочим образец, който най-сполучливо изразява самонаблюдението, това е стилът на Томас Мановата литературна есеистика. Естественото и съвсем свободно летене на мисълта създава илюзия у читателя, че всичко това е една леснина за писателя. Дневниково-пътеписното и белетристично повествование създава само привидно спокойствие и тишина. Ние неусетно сме влезли в дома на твореца и сега той иска да ни увери, че това не е негов дом и че ние не сме гости тук; Т. Ман не ни занимава самоцелно с анализите и самоанализите си — за него самонаблюдението е само начин за по-дълбоко проникване в света на изкуството. По такъв начин Ман създава една философия на изкуството, където си дават среща Лесинг и Гьоте, Шелинг и Хегел. И тук, в самонаблюденията, писателят се двои между Гьоте и Лесинг, между Толстой и Достоевски. Твърде често обаче с някоя своя мисъл той изненадващо заприличва на Хегел:

„Философията отива толкова далеч, че обявява естетичното състояние — и то както продуктивното, така и рецептивното — за най-висше състояние на човека. . . така че художникът се изтъква като най-голям благодетел на човечеството. . . Всичко това би могло да изпълни онзи, чрез когото изкуството се изявява, неговия носител, художника с най-голяма и надменна самомнителност, да му отнеме всяка трезвост в отношението му към самия себе си и да го обрече на най-опияняваща гордост.“¹

„Вдъхновение, в което субектът се възгордява и самоутвърждава като субект, вместо да бъде орган и жива дейност на самия предмет, е лошо вдъхновение.“²

В самонаблюденията на Ман можем често да открием мотива за „срама на художника пред изкуството“. Цитираната по-горе мисъл той ще повтори 15 години по-късно в „Художникът и обществото“, за да изрази презрението си към самомнението на превъзнасящия себе си художник. В това отношение Ман

¹ Т. Ман. Литературна есеистика, т. I, с. 200.

² Хегел. Естетика, т. I, с. 401.

стой много близо до Гьоте, комуто е присъщ също такъв скептицизъм спрямо твореца, „изоставен от вдъхновението“, т. е. — художника във всекидневието, редом с всички. Т. Ман много вярно тълкува мотивите на онова „важно държане и надутост“ на твореца в обществото като „свърхкомпенсация на едно съмнение, което има своите основателни причини“. Трезвото и скромно отношение на писателя към собственото дело му позволява по всяко време да има ясното съзнание за това, което върши неговото изкуство, и това, което е то в обществото. Трезвостта, скромността — „онова невинно ранно състояние на изкуството, в което то, още неосъзнато, се надсмива над себе си“ — ето една от основните опорни точки в гражданското поведение на Ман.

Самоаналитичният дух на Т. Ман успя да съхрани най-важното за художника — колкото и парадоксално да звучи това: свежестта на възприятията. „Теоретическите познания — според В. Г. Короленко — не са пречка, а дори, напротив, помагат да наблюдаваме и разширяват, и задълбочават наблюдателната способност. . .“ Своеобразното дарование на Ман да съчетава аналитично и поетично е практическо доказателство на тази мисъл. Редуване на работа с четене — това признание разкрива най-съществена страна от стила на писателя, от начина на писане. Сложната рефлексия, на която се подчинява той, става причина понякога за такива размествания на художествените пластове с философски размисли и отклонения, че макар да ги нарича „критични“, по дух те са неотделимо от цялото и ние ги приемаме именно като особеност на Томас Мановия стил. „По навик — пише той — моите белетристични произведения се съпровождат от есеистични отклонения, които са подбудени, предизвикани доста често само отвън (разр. моя — К. Е.), нямат в същност друга цел, освен да ме подкрепят в писането на белетристичните“

„Отвън“, то значи дълбоко отвътре, от самата природа на твореца, постоянно разтърсвана от размисъл и тревога за смисъла на писаното. Това кръстосване на критически размисли, вклиняването им в художествената тъкан иде от нетърпението на писателя да направи час по-скоро самопреценка. В други случаи той прекъсва работата над големите епически платна, за да направи доклад или да подготви статия. Успоредно, или по-право с прекъсвания на едното и другото, Ман пише „Йосиф и неговите братя“ и „Лоте във Ваймар“. При това, както той сам се изразява, „трябва да бъдат задоволени най-различни изисквания на момента“, лекции върху „Фауст“ и „Вертер“, върху Фройд и върху историята на европейския роман. . .

И през всичкото време Ман успява да запази буден един основен център на самонаблюдение. Оттам той успява да види сложната плетеница на задачите, „което в някои случаи. . . е неизбежно с оглед творческата ефективност“, но е и „немалко бреме“. Това е Ман — непрестанно прегрупирване на енергия и неуморимо трансформиране на сили: непрестанни пояснения, самопояснения и анализи, предназначени да осветлят по-плътено и изчерпателно идейния замисъл, същността и философския товар на произведението. От друга страна — непрекъснати преустановки, наложени от многопосочните взирания встрани и надалече.

Така самонаблюдението, самопроверката освен принцип на работа е и организиращ пункт, и постоянен коректив в бурното и трескаво творчество на Т. Ман. То е изключителен пример за това, как художникът — без да изпада в студен рационализъм — трябва да умее по всяко време да постави точната диагноза на състоянието, в което се намира творчеството му — в момента и като цяло. По времето, когато пише „Доктор Фаустус“, Ман свидетелствува — интересът към Толстой отстъпи на интереса към Достоевски. Ман открива сходство между себе си и Вагнер в определен момент: „Намирах се в положението на Вагнер, когато той след голямото прекъсване с „Тристан“ и „Майсторите-певци“ под-

новил работата си над драматичния епос — „Пръстенът на нибелунгите“. Но той не спира дотук. След като намира по-голяма близост в начина на разработка на мита от последния том на „Йосиф и неговите братя“ с Гьотевата „Валпургиева нощ“, Ман обаче признава: неочакваното развитие на разказа за Йосиф е обусловено от „спомена за грандиозното изграждане на мотивите у Вагнер“. В заключение писателят е категоричен — „То беше последица от сходно умонастроение“.

Изключително вярно като самонаблюдение — Вагнер стои по-близо до Ман: Системният анализ, на който подлага творчеството си и психологията на творческия акт, състоянието на постоянен самоанализ, накрая като Вагнер и Ман е склонен дори теоретически да обоснове необходимостта от подобно отношение към творчеството. У Гьоте художникът все пак остава над критика.

*

Спрях се повече на тримата — Толстой, Достоевски и особено Ман, — тъй като темата най-многогранно и пълно се оглежда в тяхното творчество, дневници и писма. Встрани остана Пруст. Той изчерпва темата еднопланово, защото самонаблюдението е цел и метод на творчеството му.

Толстой използва дневника за самоконтрол и възпитание на творческа воля, с него тръгва към попрището на писателя; Достоевски — напротив — от творчеството отива към дневника, за да заключи кръга на самопознанието. Той в същност извършва най-дълбоките спускания в саморазкриването и самоанализа. Функцията на самонаблюдението при Т. Ман се усложнява от факта, че немският писател трябваше да поеме бремето на традицията и ясното съзнание, че следващата стъпка в развитието на самоаналитичната литература, каквато неговият новаторски дух имаше сили и качества да направи, застрашава изконните устои на изкуството. И противно на аналитико-рационалната си нагласа той се подчини на необходимостта да отстоява образно-пластичното, Толстоевото начало.

*

Често знаменитата фраза на Флобер „Мадам Бовари — това съм аз“ се приема като метафоричен израз на художественото самопознание. Това е по-скоро ключова формула към творческата психология на художника, която носи поетическия смисъл на началната фаза от процеса на самопознанието — самонаблюдението. Но това разместване на понятията ни насочва към важни подтеми: самонаблюдение и самопознание, самонаблюдение и критика, самонаблюдение и самоизразяване.

Творческото „самонамиране“ във и чрез изкуството започва от момента, когато художникът осъзнава, че това, което той създава, не е само негово — като образ и същност, и че неговото престава да бъде само негово — като съзерцание и състояние на самовгълбеност, — но преминава като ток в самопознанието на другите. Разбира се, това е висша форма на самопознание в художественото творчество. Практически творецът рядко надскача като степен на самопознанието самоанализа. Другото е присъщо на гения. Автопортретът, автобиографията цели преди всичко да изнесе за другите самонаблюденията на твореца. Авторският монолог, както твърди Л. Гинзбург, е само пределна лирична форма. И самоанализът като активна форма на самонаблюдението към самопознание е именно такава пределна форма на самоизразяване. „Историята на човешката душа — казва Лермонтов — е едва ли не по-любопитна и по-полезна от историята на един народ, когато е резултат от наблюденията на зрял ум над себе си и ко-

гато е написана без тщеславното желание да събужда съчувствие и удивление.“ Условиата, които Лермонтов поставя, засягат твърде съществени страни на самонаблюдението. Но за нас по-интересно в случая е друго: откъде иде това самочувствие на зрял вече човек у двадесет и седемгодишния поет? Безспорно работата над „Печориновия дневник“ — „пределна лирична форма“, ако перифразираме Гинзбург — не е могла да не затвърди у автора такова самочувствие. Та нали героят, който той ни разкрива, е проекция на авторовото познание за собствената личност.

Пак Флобер, коментирайки появата на „Клетниците“, иска да уязви Юго, като твърди: „Наблюдателността е второстепенно качество в литературата, но на съвременника на Балзак и Дикенс не е позволено така фалшиво да описва обществото...“ В същност авторът на тия редове проявява най-тънка наблюдателност при описанието на същото общество, но и при разкриването на самия себе си. Противно на твърдението на Мопасан, че „се старае публиката да не познае гласа му“, Флобер, „пламенният апостол на безличното изкуство“ (пак израз на Мопасан) открито заяви: „Мадам Бовари — това съм аз!“ Така че парадоксът не е в тази фраза,¹ но във факта, че авторът намери себе си чрез героинята. „... Сърцето, което изучавах, беше моето собствено сърце. Колко пъти в най-прекрасни мигове аз усещах студа на проникващия в тялото ми скалпел! „Бовари“ ще бъде в това отношение предел на психологическите ми постижения.“ Може би наистина авторският моногол, прякото или косвеното самоизразяване, е предел на творческите възможности? Тогава това означава крайна степен на самопознанието в процеса на художествено саморазкриване. Нещо противоречащо на логиката на прогреса, ако, разбира се, не вземем под внимание цялата условност и поетическата абсолютизация на изразите в случая.

Не всяко самопризнание трябва да се приеме като неоспорима истина. Много често писателят е воден от стремежа да изрече силна фраза, а не точна мисъл. „Аз съм лош политик“ — заявява Горки пред Уелс. В буквалния смисъл на думата, да, Горки не е политик. Нали и Ленин отбелязва: „Защо ли му трябва на Горки да се заема с политика?“ Но той има пред вид, разбира се, не аполитизирането на писателя, но тъкмо напротив — неговото политическо активизиране да стане във и чрез литературата, а не извън нея. Вън от литературата Горки се оказва наистина лош политик. Но цялото му творчество е пропито от революционните идеи на времето, сам той е обхванат от треската на социалистическото преобразуване на света. Така или иначе Горки позна себе си чрез литературата, която създаваше и която — по думите на Ленин — принесе и ще принася много полза на световното пролетарско движение. Драмата на Горкиевото самопознание има днес почти символично значение. Трудният и противоречив път на писателя бележи сложната линия на ново творческо самопознание — Горки знаеше, чувствуваше го и със сърцето си, че е пролетарски писател. . .

„Как се изграждат типове в литературата? — пише Горки. — Разбира се, не портретно, не конкретно от някакъв човек, а от тридесет-петдесет човека от една линия, един разряд, едно настроение и от тях се създава Обломов, Онегин, Фауст, Хамлет, Отело и т. н. Всички те са обобщени типове.“ И в тази мисъл на големия новатор личи новото отношение към литературостроенето: на преден план в голямото му творчество излизат революционните маси, хората от народа. Преди да напише автобиографическата си трилогия, Горки вече е написал биография на пролетариата. Горки, а след него и редица съветски писатели, на първо място Н. Островски, Ф. Гладков и К. Паустовски донякъде, извървяха нов път на творческо самопознание, а с това и нов етап в световната автобиографична

¹ Обикновено критиката определя тази фраза като „парадокс на Флобер“, което не е много точно.

литература. „Човека — пише Горки в „Моите университети“ — го създава съпротивлението на окръжаващата среда.“ Островски доказва още веднъж това в най-висока степен на горене. . . В борба със старото, в борба е реакцията се раждаше и новият тип творец. Забележително е изказването на Луначарски за Горки в това отношение:

„Огромното, изключително значение на Горки се заключава в това, че той се явява пръв голям писател на пролетариата, че в него тази класа. . . за пръв път осъзнава себе си художествено, така както осъзнава себе си философски и политически в Маркс, Енгелс, Ленин.“ Това „художествено осъзнаване“ на масите вървеше успоредно с творческото самопознаване на „самородния“ писател.

Като процес творческото самоизобразяване напомня автопортрета в живописата. В интересната книга на съветската изкуствоведка М. И. Андроникова „От прототипа к образу“¹ срещаме разработката на проблеми, пряко засягащи темата ни: „Авторът в образа на героя“; („Поетическото „аз“ на Маяковски в киното“, „Филм за филма“ — и т. н.). В същност авторката разглежда автопортрета, авторската самоизява в изкуството (най-вече в авторското кино) като частен случай на прототипово изображение. И тя разделя самоизразяването на „пряко“ и „непряко“, като към първото отнася „прекия автопортрет“ на Маяковски в сценария на неосъществените филми „Идеал и одеяло“ и „Как живеете?“, а към второто — „8 1/2“ на Ф. Фелини.

Чрез киното Маяковски „открива“ своя творчески прототип — Джек Лондон. Колкото и условно да е това понятие, то ни дава право да потърсим не само общото, но и различното между двамата писатели и между героите, чрез които те изразяват своето „аз“.

Идън на Дж. Лондон — в интерпретация на Маяковски — поясняват встъпителните надписи на филма „Не для денег родившийся“. Основната корекция, която поетът внася в автобиографическия роман на Дж. Лондон, е твърде съществена с оглед биографията на самия Маяковски: Мартин Идън (във филма Иван Нов) „остава несломен от тежестта на златото“. Освен това действието е пренесено в Русия, времето на действието и времето на снимането на филма е революционната 1918 г. И героят на Маяковски (в същност сам поетът), както героят на Дж. Лондон, бяга от буржоазната действителност. Само че тук не морякът, а работникът става писател: все уточнения и детайли, внесени от революционните промени, но и от революционно променящото се съзнание на Маяковски.

Нещо повече, още по времето, когато издава поетическия сборник „Я!“, той подготвя и пиесата „Владимир Маяковски“ и мечтае да изпълни главната роля, т. е. да се обърне към публиката сам, направо, без прикритието на каквато и да било маска. В „Мистерия буф“ Маяковски отново играе себе си. В основата на тази „себепоказност“, според мен, е разбирането на Маяковски, че поезията в края на краищата е производство — сложно, уникално, но — производство; че поетът — това е работник, който в никакъв случай не бива да се срамува от своя труд, от своето производство. „Я — поэт. Этим и интересен“ — заявява Маяковски.

Така той преодолява „срама пред изкуството“, за който говори Т. Ман, но и срама от изкуството си, т. е. от евентуалното обвинение, че художественият труд няма обществена ползност.² Маяковски не намира основание да се срамува

¹ М. И. Андроникова. От прототипа к образу. М., 1974.

² Маяковски непрестанно търси по-ефективни форми за социално въздействие. „Щом като имам разбирането, че киното обслужва милиони, то аз искам да внедря поетическите си способности в кинематографията. . .“ „Аз искам да направя словото си проводник на идеите днес“ — заявява той в дискусиата на „Совкино“ през 1927 г.

от своя труд — това е една нова степен в процеса на творческото самопознание, заслужаваща специално изследване. Съвременният творец все по-често търси полезния коефициент на своето дело, това именно го кара да съизмерва труда си с труда на обикновения работник, но и да се оглежда понякога мнително и с твърде разклатено самочувствие.

*

Съвременният творец все повече съзнава творчеството като една градивна възможност за пълноценно участие в живота. Засиленият интерес към творческата лаборатория като към обикновена работилница, а не като към тайнствена пещера на алхимик-магьосник, отприщи много сили за проникване в същността на изкуството — отвън и отвътре „крепостта“. При това тия, които са вътре, не желаят да бъдат само пасивен обект на изследователски дисекции, та сами нередко поемат и функциите на изследвача; а тия, които са вън, понякога искат да покажат, че не са толкова вън, та влизат в ролята, артистично подражават на изследвания обект, сякаш искат да кажат: е, не е чак толкова трудно... Така образно може да бъде представена картината на взаимопроникване, процесът на „размесване“ на пластично и аналитично, чиито корени са пак в самонаблюдението: критикът открива в себе си поета, поетът на свой ред е почувствувал в себе си аналитичната стихия на критика. (Нали Т. Ман в едно от есеистичните си „изстъпления“ за литературата стига до извода, че по своята природа словото по начало е критика!)

„Тази книга — казва С. Моъм за своята „Равносметка“ — не е нито автобиографична, нито мемоари.“ Творецът не само че е създал нещо „нито — нито“, но иска непременно с а м да го назове, пръв да даде определение на това, което е написал! В основата си процесът на самоанализ у твореца се извършва при повишена интелектуално-мисловна рефлексия за сметка на емоционално-образното. И ако Хегел, констатирайки, че размисълът измества насладата при възприемането на художествените творби, предрече най-съществена черта на съвременното изкуство и възприемането му, той не можеше да предположи, че един съвременен структуралист, какъвто е Р. Барт, ще отхвърли като възможно дори съждението за наслада от изкуството.¹ Самоанализът несъмнено размества пропорциите „мисловно — емоционално“, „рационално — пластично“ не в полза на образното изкуство. Живият интерес обаче към изповедно-съкровената мисъл на моралистите и философите от преди два и три века показва, че изкуството не може да приеме пътя на самолишаване от изконни свои предимства; самонаблюдението не бива да отвежда към самолюбование и самопоказване, това означава — самоизсушаване. Свръханализизмът в литературата много напомня по своите резултати разбитото ядро на атома — неговата енергия може да носи полза, но и беда. Самоанализиращото се изкуство винаги ще носи опасността да застине в самовлюбената поза на нетворящия друго, освен удоволствие за себе си.

Кое поддържа все пак интереса към мемоарно-изповедната, към автобиографичната и самоаналитична литература? Това е интересът към личността на писателя. (Кой знае защо, но ни се иска да вярваме, че това не може да бъде просто любопитство, подхранвано от жаждата по сензационното и от неосъзнати подтици за съизмерване с „богоравните“.) То е пак любопитство, но любопитството да знаеш повече за оня, който ти е познат чрез словото и героите си, когато смята за морален законодател; да се увери, че това е т о й — такъв, ка-

¹ Затваряйки агноцистичния кръг на съжденията си — „текстът, който ни е доставил наслаждение...“, може да бъде постигнат само чрез друг текст, който ни доставя удоволствие“ и т. н. и т. н. — Барт не оставя място дори за критическо тълкуване: „Истинската наслада не може да бъде изказана.“

къвто си го представял, какъвто те е покорил с идеите и героите си; да не ни разочарова в нещо, с което се е утвърдил в съзнанието д р у г. Пушкин, Гьоте, Достоевски държат изключително много на това, к о й е творецът. Ботев раздели славата на перото и меча — именно такава неотделимост възжелава читателят, такъв иска да види той с в о я автор — сам воин на идеите си, красив в живота, както в писанията си.

Творецът в същност е в постоянен самоанализ, в постоянна изповед пред читателите си. Това определя силата на тока, осигурява напрежението, необходимо да „прескочи искрата“. Всеки спад в жизнените сили на таланта (а това е спад преди всичко на моралните и духовни сили) се улавя мигновено от читателя без помощта на специални уреди и без указанията на критиката.

*

У нас традицията на самоанализа, на критичното самовглеждане можем да отнесем към Пенчо Славейков и Гео Милев, доколкото тия двамата имат едно системно и с теоретична подкладка отношение към собственото и чуждото творчество. Макар че модата на книгите-размисли се разпространи едва след „Фрагменти“ на Далчев. Но тя дойде да продължи в същност оня интерес към писателското дело, проявен още от П. К. Яворов, К. Христов, Й. Йовков, Н. Райнов, и чиито корени водят далече по-назад в литературната ни история.

Както „Изповедите“ на Русо предопределиха — по думите на А. Мораа — насоката на цялата френска литература от Флобер и Стендал до А. Жид и Егзюпери, така и у нас „Житието“ на Софроний и „Автобиография“ на дядо Славейков сложиха началото на оная изповедност, която ще ни радва от „Записките по българските въстания“ и от Алековите пътеписи до „записките“ на Ив. Петров Радичков, ще се пресели в цялата ни съвременна литература, търсеца преди всичко прекия контакт с читателя.

И ако Мораа търси сходство между модерния писател на ХХ в. и моралистите от XVI—XVII в. ние също можем да посочим като база житийната литература и увода на Паисиевата История. Двата тома „Български писатели за себе си и своето творчество“ показаха, че в нашата литература самонаблюдението има дълбоки корени и трайна линия за следване. Мисли за творчеството, анализи на свои и чужди творби са правели почти всички наши писатели. След Паисий и Софроний традицията на самовглеждането разгръщат Петко Славейков и Любен Каравелов; Иван Вазов, който се настройва особено критически сред природата, З. Стоянов,¹ който има за учител Ботев, но минава учителя си тъкмо в изповедното, Ст. Михайловски и П. Славейков, които освен отделни изказвания и мисли за изкуството вътъкаха органически в своето творчество и размисли и идеи за таланта и мястото на художника в обществото. Особено внимание към обществената значимост на изкуството по това време показва и Вазов, който освен анкетата пред Шишманов ни остави критични разсъждения за съвременната му поезия успоредно с творби, възхваляващи творческия гений.

Особена склонност към самопознание показва Кирил Христов. Твърде красноречиво разкрива аналитичната природа на този поет неговото намерение да напише роман за българските писатели. И все пак като акт и свидетелство на едно пораснало творческо самочувствие, самонаблюдение и самоанализа откриваме най-напред у Пенчо Славейков и Гео Милев. Тях можем да считаме за основоположници на модерния самоанализ у нас, за първи художници, реализи-

¹ „Каква драгоценност, какъв богат исторически материал и за историци, и за поети, и за драматурзи и повествователи — пише той — щеше да се открие, ако нашите стари обществени деятели: . . . бяха просто описале кръга на своята деятелност било по черковния въпрос, било по възраждането на книжнината ни. . . и училищното дело. Какво богатство. . .“

рали критико-аналитичен подход към изкуството. Ако Захари Стоянов аргументирано защити в предговора на своите „Записки“ начина и художествената форма на писането си, Славейков и Г. Милев трябваше теоретически да отстояват правото на нова дума в изкуството.

Традицията на авторските самонаблюдения у нас следва една естествена дистанцираност от „аза“, иронично-критично гледане на собственото дело. Философията и психологията на художественото творчество занимава мнозина измежду съвременните ни писатели. Мотивите са различни, както са различни подстъпите и начините на проникване в същността на творческия процес. „Аз не четях, а просто изучавах даден автор“ — констатира за себе си И. Волен.¹ „Изкушеният“ в литературата, па било той и творец, някак трудно вече съхранява способността за първичност и свежест на впечатленията. Някога, пред анкета на студенти, К. Христов прозорливо отбелязва: „С време поетът придобива повече критически качества.“ Тук обаче под „критически качества“ К. Христов разбира способността поетът да отсява второстепенното и да „оставя само същественото“, т.е. да се отнася към творчеството си трезво-аналитично. В същата анкета той доизяснява: „Всеки млад поет е само поет, а обикновено към 30—35-годишна възраст поетът и художникът идват в равновесие — интуиция и съзнание.“

Така, както поетът има своите моменти на критическо „вдъхновение“, критикът може да изживее някои свои идеи поетически. И което е по-интересно, да ги реализира в една по-свободна художествена форма. Самонаблюдението разделя някъде рязко писателя от учения, в други случаи обаче става причина за тяхното приближаване. В нашата нова литература това раздвоение между художник и критик у твореца, както в частност двоенето между мисъл и образ, между рационално и образно самоизразяване, е причина за интересни превръщания и трансформации на интелектуална енергия.

Дневникът на Боян Пенев е единично явление в литературната ни критика по онова време. Но той е достатъчно красноречиво свидетелство за оная борба на мотиви, онова вътрешно прегрупиране на поетични и аналитични импулси, която подготвяше почва за открито, дори демонстративно съжителство на поет и критик. (Тук нямам пред вид толкова удобния иначе като пример Гео Милев, тъй като други са факторите, които обуславят появата му. Още повече, че сам той е фактор.)

Иван Хаджийски помири в себе си писателя, публициста и учения. Но след него ние имаме Пантелей Зарев, който успя да „откъсне“ от себе си художника, независимо че в определени моменти белетристът се обажда и в него.² Ефрем Каранфилов запази в успоредна близост есеиста и учения, писателя и критика. Рефлексията у този творец е твърде плодотворна, литературно-критическите му трудове са белязани от духа на творческите прозрения.

Самонаблюдението извика на живот поета в критика, художника в изследователя, за да бъде разширен кръгът на общуването. Затова мнозина и измежду по-младите ни критици потърсиха и по-сигурни пътища към читателя за своите идеи; смело приложиха изразните средства на образно-художественото такива творци като Цветан Стоянов или Тончо Жечев в най-ново време.

От друга страна, мнозина от писателите ни, изкушавани от примера на Славейков и Гео Милев, дадоха по-широко поле за изява на „вътрешния критик“, на критика в себе си. След К. Константинов и Ат. Далчев, у които самонаблюдението намери израз освен в голямата самокритичност и самовзискателност, но и в художествено-философска реализация на естетическите критически идеи, път

¹ И. Волен. Мисли и думи, 1974.

² Имам предвид най-вече дълбоко емоционалната изповед на П. Зарев „Мъките на литературната критика“ от 1956 г.

към по-рефлексивно художествено строене потърси и Д. Димов. В последната си, незавършена творба „Ахилесова пета“ творецът се обръща към своето детство, но се стреми да изясни още и смисъла на това обръщане като обръщане към себе си. В началните страници става ясно, че художникът тук отстъпва твърде значителната територия на учения, на философа:

„... Не мога да се съглася и с тези, които в името на фалшивия хуманизъм човъркат самодоволно душите си и по един или друг начин издигат правата на своя мъченик, субективен свят над нашата велика революционна идея, която движи човечеството напред.“ Но Димов не се отказва от творческия самоанализ, онзи, който дава познанието за това, че „истинското щастие идва, когато душата почне да трепти в съзвучие с външния свят“. И в едно есеистично отклонение, в което са казани толкова верни и интересни неща за изкуството, Димов стига до заключение: „Нашият душевен мир притежава действена сила, която заслужава толкова внимание, колкото и външното ни поведение.“ Така в разсъждения за смисъла на художественото писателят отново стига до истината за социалния смисъл на силите, които може да разкрепости и активизира художественото самопознание.

Българският писател е склонен повече да размишлява над социалното, отколкото над формално-художественото в изкуството. Дори рефлексията, самонаблюденията му в най-съкровени мигове са насочени не толкова към личността му като творец, но към смисъла на творческото му присъствие в обществото, към значението на неговото дело в нравственото усъвършенстване на обществото. „Когато обработваме постоянно вънкашността на своята мисъл — пише Михайловски, — ние изпадаме в не знам каква литературна детинщина, в не знам какво стилистическо кокетство, които показват, че главната ни грижа е да се харесаме на хората, да ги очароваме — и достигаме противоположни резултати.“

П. Тодоров, съзнателно избягващ обществения живот в определен период, признава: „В България не е достатъчно човек само да се вълнува от велики помисли, но трябва да бъде и твърде смел, за да може да понесе оная голяма отговорност, когато се яви проповедник на каквато и да е нова идея. Към това чувство на отговорност се прибавя и споменът от недавнашното минало.“ В същност „това чувство на отговорност“ и „споменът от недавнашното минало“ са водещ психологически мотив в самонаблюденията и самоанализите на писателите по времето на Славейков и Яворов, Страшимиров и Гео Милев. В този мотив се оглежда твърде съществена и важна черта на цялата ни литература оттогава — нейната пряка обусловеност от националната съдба. Неразривната връзка между национално самосъзнание и художествено самосъзнание, между народопсихология и творческа психология има своето отражение и в сферата на самонаблюдението. Дори писатели като Петко Тодоров не могат да откъснат и в най-индивидуалистични настроения творческото си самосъзнание от общия процес на народното самопознание и самоопределяне. А Яворов, който заедно с Йовков ни е оставил може би най-интересни анкети от гледна точка на творческата психология, имаше ясно съзнание за прехода от социална към болезнено самоаналитична поезия. „Не без борба се вдадох на новата поезия. . . Не исках да мина моста на декадентството.“¹ Противоречивото сплитане тук на мотивите, за които говорим, ни изправя пред въпроса, как социалното беляза с печата си творчеството на едва двадесетгодишния поет, а след това — пак социалното — го отпрати в мрачните бездни на трагичния самоанализ. Твърде примамливо в случая е обяснението, което Гео Милев дава: през втория период Яворов повторно изживя — чрез страданията на близки нему народи — трагедията на на-

¹ Български писатели за себе си и за своето творчество, т. II, 1970. с. 61.

ционалното робство. Така и през втория период социалният мотив не заглъхва, но се трансформира и дори бихме могли да твърдим — прераства в личен: трагедията на самоанализиращия се поетов дух поглъща отровата и на минало, и на съвремие.

Антон Страшимиров, който с книгата си за българския народ се явява един от предвестниците на народопсихологията у нас, анализира изключително вярно, с оглед историческия и социален момент, интелектуалното самовглъбяване на българина: „Зрееше нещо ново в душите — пише той по повод събитията в Добруджа, дали му основа за написване на „Кръстопът“: фанатизирането в програмни идеи се омекчаваше или съвсем се разбиваше от растящата психична култура — от философско самовглъбяване.“ По-нататък Страшимиров разкрива едно типично българско, здраво народно отношение към „самовглъбяването“: „Назадналата страна искаше служба от интелигента, а той вече се осъзнаваше като съвременник на нови съмнения и колебания в света (късаше се от бита и търсеше индивидуално самоопределяне). Така се разрастваше нравствен конфликт: да се служи ли на народните маси като гражданин, макар и в ущърб на личното съвършенство, или наопаки: да се манкира на гражданския дълг в името на личното самоизясняване като стремление към нравствена и интелектуална завършеност? Или трябваше да се бди върху двете психични направления, за да не се дойде до личен трагизъм?“¹

Тук, освен че изнася колизията „писателски — граждански дълг“, Страшимиров стига и до възможност за философско помиряване на „двете психични направления“; преди да отговори на въпросите „що е изкуство?“ и „кой е художникът?“, нашият писател трябваше да търси отговор на неразрешимата за други литератури дилема. За нашите писатели самонаблюдението винаги е било свързано с една рекапитулация или размисъл за творчеството с оглед неговите социални достойнства и пригодност, в търсене мястото и ролята на художника в обществения живот.

В своето „Възвание към българския писател“ Гео Милев пише: „... Това, което ти наричаш твое творчество, твоя поезия — то е само твой частен дневник, дневник на ежедневието, егоистичен твой живот. Дневник в стихове или дневник в разкази. . . А твоето творчество, писателю, е не борба, а леност в самодоволния ъгъл на твоето мъничко Себе си.“ И като заключава: „Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си“, Гео Милев чертае максималистичната прокламация на една нова по дух и нравствено съвършенство естетика, чиито закони можеше да следва единствено пролетарската революционна поезия на Смирненски и Вапцаров. Тази поезия — чужда на тихия размисъл — идеше да утвърди след Ботевата още веднъж като най-висш критерий за творческо самосъзнание познаването на народната душа.

*

Особен род самонаблюдение осъществяват ония писатели, които въвеждат в творчеството си като герой художника, твореца. Примерите в това отношение са много и интересни. Тук не става дума за романизованите биографии на велики мъже, но за онова органично вплитане на идеята за изкуството и създателите му в художествената тъкан на произведението, което прави още Шекспир в „Хамлет“, Пушкин в „Моцарт и Салиери“ или в по-ново време Сенкевич — с Петроний от „Камо грядеши“. В нашата литература такъв опит прави Славейков с „На Острова на блажените“, а и Вазов в цикъла стихотворения, възхвалящи творческия гений, или Т. Траянов със своя „Пантеон“. Изобщо формите на този тип непряко самоанализиране са в твърде широк диапазон от авторови предпочитания и хрум-

¹ Български писатели. . . , т. I, с. 318.

вания. (Ана Зегерс например, която пише статии за Толстой и Достоевски,¹ среща в един свой разказ Гогол, Хофман и Кафка.)

Димитър Талев с Рафе Клинче постигна обобщения образ на художника-възрожденец, но разкри и някои черти от характера на съвременния творец. С Кольо Рачика Ем. Станев захваща в един автобиографичен план самонаблюдение, което ще изтърпи сложната еволюция от дескриптивното до философско-аналитичното размишление за съдбата на художника. Така, ако в Сибин е вложена идеята за природното, първично естетичното като основа и залог за нравствено съвършенство, в Еньо-Теофил и Назарий тази идея е развита в смисъл на активно художествено самосъзнание. И ако Кольо Рачика е епизодичен почти образ в голямото епично платно, в „Язовецът“ художникът Тасо е не само централен герой, но и движеща идея, центриращ образ на цялата творба. Явно диаграмата на авторовото самонаблюдение ключва все по-тясно кръга на художественото самопознание. Още повече че за творци от типа на Ем. Станев то се извършва преди всичко в процеса на творчество. Сам той заявява: „Писателят не знае какво знае. Като седне да пише — тогава разбира какво знае.“ Последните философски повести на Ем. Станев практически доказват тази негова мисъл: органическият художник, какъвто е той, не познава двоенето между наука и изкуство; стремежът кам самопознание, към самоанализ и самоизучаване тук не е продиктуван от желание за теоретическо осмисляне на художествената природа, но е следствие на психологическа нагласа и склонност за самоопределяне в социалния контекст на дадена епоха, и за самопознание във философско-историческия смисъл на думата.

Един Богомил Райнов например в „Пътят за Санта Крус“ и още по-пряко в „Тоя странен занаят“ сменя теоретико-естетическата „отливка“ на фона и в разгара на протичащото художествено време и привлича читателя за съавтор, като му доверява механизма на изграждането на образа. В нашата литература досега не е осъществявано самоизследване от такъв мащаб и характер, където дистанцирането на „аза“ не е обвързано с музите на екстаза. Художник и критик, творец и изследовател тук са в неделимо цяло; за пръв път двете линии, вървели в успоредна близост в творчеството на този наш писател, сега се сплитат в „единно поле“ на действие.

Косвени самонаблюдения са също така много от есетата на Блага Димитрова и Вера Мутафчиева. В „Случаят Джем“ В. Мутафчиева изповядва (чрез образа на Саади) някои свои естетически разбирания и същевременно разсъждава за съдбата на поетичното у човека и превратностите на човешкото у поета. Кръгът на книгите от този тип самонаблюдение може да бъде разширен. Важното в случая е друго — с какво те очертават необходимата тенденция в литературата ни и с какво не покриват представата ни за самоанализиращия се творец като изява на буден дух.

Изповедното начало се утвърди като водещо в нашата литература след Априлския пленум. Бяха раздвижени и динамизирани изконни пластове на изкуството. Свободното и естествено обръщане на твореца към себе си и към публиката взриви догматичните норми на художественото общуване. Така в един момент от развитието на литературата ни процесът на самонаблюдение и самоанализиране беше в синхрон с общото социално и политическо активизиране: заедно с преоценката на някои отношения и стойности в живота се яви и необходимостта от самопреценка в изкуството. . .

В нашето общество писателят намира пътища за вътрешно съизмерване с делата на новия човек. Самонаблюдението по този начин не е израз на платоническа любов към читателя, но дейна форма на самоанализ — непозната до днес

¹ Писателката прави паралел и между Разколников и княз Болконски по време на Втората световна война — факт сам по себе си достатъчно красноречив за отношението на авторката към произтичащите събития.

социално и естетически. Тя се основава на творческото самочувствие на масите и на разбирането, че в борбата за постигане на общия идеал делът на художника е равностоен.

За българския писател самонаблюдението никога не е било самоцелно занимание. „Нека намерим — пише в дневника си Б. Пенев — спотаения източник в личната душа, от който еднакво извират творенията на художника и делата на човека.“ За истинския художник не е без значение в представата, която обществото има за него и неговия труд, „неразривно да се сливат впечатленията от художник и човек“. За него самонаблюдението е повече социално, отколкото художническо самоопределяне и осмисляне на писателското дело. Нашият писател признава онова самоанализиране, което е акт на самопознанието, което е самодвижение на творческия дух с основен ориентир социалното, общозначимото. Такова разбиране на самонаблюдението като социално мотивирана дейност е пълна противоположност на субективно-идеалистическата идея за самореализацията на художника като интуитивно самоотлъчване на личното, единичното от колективното, общественото.¹

Преди да търси отговор на въпроса „Що е изкуство?“, нашият писател се пита: „Нужно ли е това, което върша?“ Социалното съзнаване за нашия творец предхожда самосъзнаването му като художник. П. П. Славейков казва, че винаги, когато се залавял да опише своите възпоминания, се „отърсвал от внезапната идея“ с въпроса: „Кому ще бъдат интересни впечатленията на един дребен поет? . . . За себе си аз ги помня и излишно е да ги записвам.“ И дообяснява: „Тогава аз гледах на себе си преимуществено като поет и мислех поетически за своите възпоминания. . . “²

В едно интервю³ П. Зарев споделя: . . . И покрай мен е шумял, така да се каже, вихърът на живота, пречупвал е човешки съдби и ми е давал спонтанно познание за сложностите, за противоречията си. Може би едва сега, на тази възраст, започнах да проумявам смисъла на това познание, тъй като на млади години съм се отърсвал от него и съм търсел пътя си по посока на комунистическите си убеждения, по посока на литературните си интереси.“

Колко отдалечени са по време тия изказвания, колко различни са техните автори по стил, по натюрел и специфика на творческо дарование, а са толкова общи в изводите: Осмислянето на творческия път, на житейската съдба нашият писател тясно свързва със социалното си самосъзнаване. Дори когато това осмисляне засяга чисто художествено-професионални страни на творческия механизъм. Затова и в двете изказвания се долавя преодоляването на един скептицизъм относно стойността на поетическото, „спонтанното познание“. И интересно е, че този скептицизъм се изпарява тъкмо във времето, когато творецът е склонен да приема света по-трезво критически, а да пренебрегва поетическото, художественото познание. То е, според мен, пак поради преждевременното социално съзряване на нашия творец. Оттук и позакъснялото признаване на „спонтанното познание“. (В отговор на оплакване от страна на Вяземски, че са изгубени дневниците на Байрон, Пушкин възкликва: „ . . . И слава богу, че са изгубени! Той се е изповядал в стиховете си — неволно, увлечен от възторзите на поезията. Иначе в хладнокръвна проза сигурно щеше да лъже и да хитрува, стараяйки се ту да блесне с искреност, ту да очерни враговете си. . . “)

¹ Б. Кроче въздига това противопоставяне в нравствена и естетическа норма.

² Български писатели за себе си. . . , т. II, с. 297.

³ А т. Свиленов. Събеседници, с. 127.

В традицията на литературата ни е поетът да не гони критика в себе си, както и критикът да не притеснява в себе си поета. Това мирно съжителство е в основата на редица превъплъщения, но и на онази дейна форма на самонаблюдение, която дава основание да повторим Лермонтов: „Историята на човешката душа е едва ли не по-любопитна и по-полезна от историята на един народ. . .“ В същност, ако разширим смисъла на тази метафора, трябва да кажем, че историята на изкуството — това е историята на човешкия дух с неговите полети и падения, със стремлението му към самопознание и съвършенство. Нравственото и духовно самосъзнание на човечеството минава през неговото естетическо самопознание.

ИСТОРИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА ПРОМЯНАТА НА ФУНКЦИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА В НАШЕТО ВРЕМЕ

Проф. Манфред Науман (ГДР)

За функция на литературата може да се говори в различни аспекти: за писателя литературната дейност е труд; в неговия живот функцията на литературата се различава в много отношения от тази в живота на читателя. Функцията, която изпълнява литературното произведение в биографията на един писател или читател, не е идентична с функцията, която то изпълнява по отношение на произведенията (от същия жанр или литературно направление) в литературния процес, нито пък с функцията, която произтича от начина, по който литературната творба се възприема и оценява от съвременниците и следващите поколения, което е резултат на идеологическата, естетическата и поетическата структура на ценностите, от която ще изхождат мащабите на критиката. При друг аспект на разглеждане вниманието може да се съсредоточи върху функциите на литературните методи, средства и техника при създаването на литературната творба или върху функциите на елементите и различните съставни части на едно произведение в ансамбъла, който самото то е изградило в разнообразието на своята вътрешна структура. Ако погледнам на литературното произведение като на употребен езиков материал, на преден план ще излезе въпросът за стила и за функцията, която изпълняват текстът и неговите елементи в литературното произведение, както и въпросът — в какво отношение се намира литературно-художественият текст спрямо други текстове, например ежедневиия, научния и т.н.

Изброяването би могло да продължи. Фактически никакъв литературен проблем не може да се постави, при който функционалната гледна точка да не играе роля. Затова предмет на спорове в литературознанието не е това — дали функционалните методи на разглеждане изобщо са годни да разрешават литературно-теоретически и литературно-критически проблеми. Ако не експлицитно, то имплицитно функционалните взаимовръзки са стояли винаги в ползрението на литературното изследване. Въпросът, по който се е спорило и продължава да се спори, е — на кои страни на литературното произведение, които допускат или изискват функционален начин на разглеждане, трябва да се даде преимущество?

Докато при една идеалистическа интерпретация литературата заедно със своите създатели и реципиенти се е отдалечила от обективната ѝ среда (обществото и неговото историческо развитие), то за историко-материалистическото литературознание тъкмо тази връзка на литературата с обществото е от генерално значение и тя интегрира в себе си всички останали взаимоотношения и фактори, които играят някаква роля в литературата. В историко-материалистическата литературна теория вътрешнолитературните функционални отношения

налагат въпроса — какво е отношението им към функцията, която литературата упражнява вътре в историческия развоен процес — следователно за функцията на литературата в развойния процес на обществото, за обществената функция на литературата, както ще обозначим този доминиращ аспект.

2

Способността на литературата да въздействува на съзнанието на индивида, върху даден колектив, слой, класа и на обществото като цяло е нейно качество, което с течение на времето все повече се е утвърждавало и разширявало.

Някога, когато поет и слушател са се намирали в непосредствена комуникативна връзка, или, с други думи, когато литературната продукция и рецепция още не са били разделени, е съществувала възможност текст и обществена функция да се съгласуват спонтанно: щом поетът не е постигал очакваната реакция у публиката, той е могъл да прибегне към незабавна корекция на говорения текст. Разделянето на литературната продукция и рецепция се осъществи чрез откриването на средства за консервиране на текста; впоследствие то довежда до появата на автор, произведение и читател.

Но за функцията на литературата много по-големи последици има появата на класовото общество, отколкото техническата революция. Функцията на литературата става сега проблем, защото противоречивите интереси на класите, от една страна, и на фракциите вътре в господстващата класа, от друга, предявяват различни претенции към литературата. Това поражда необходимостта от теоретично разработване на проблема за функцията на литературата и от практическо ръководство на поетическата продукция и рецепция, т.е. изниква нужда от литературни теории и поетики, които да определят истинската или желана функция на писателите и литературните произведения и да определят мащабите за тяхната оценка във функционален аспект. Платоновите и Аристотеловите изложения по този въпрос съдържат формулировки, които са използвани от обществените класи и съсловия почти до ново време, за да обосноват задачите, които те възлагат на литературата съобразно своите класови интереси. Като постулати на Хораций те преминават от една поетика в друга.

„Но не е достатъчно поетичните творби да са хубави: те трябва да се харесват, трябва да влияят върху чувствата на слушателя.“ „Aut prodesse volunt, aut delectare poetae. . .“ „Само този, който съчетава полезното с приятното, който същевременно поучава и буди възхищение у читателя, получава признание от всички.“¹

Уелек и Уорън имат право, когато твърдят, че гледищата за обществената функция на литературата се позовават в почти всички естетики и поетики на тези общи формулировки на Хораций, с разликата, че акцентът се слага или повече на „delectare“ и „dulce“, или на „prodesse“ и „utile“.² Разширяването на тези функции от две на четири, което прави например Каган, не представлява в същност друго освен един нов вариант на старата схема.³

Такива определения, разбира се, не са погрешни. Те описват функционалните възможности на литературата и в най-прост, и в абстрактен вид. С тях се обхваща общата функционална възможност, която е резултат от характера на литературната дейност, нейния предмет, нейните средства и продукция. Но нещо повече те не ни дават. Такива формулировки прикриват не само диференциацията в общата функционална потенция на литературата, която почива на наличието на различни литературни жанрове и родове, които от своя страна съдържат в

¹ Horaz. De Arte poetica, 99—100, 333, 343—344.

² Rene Wellek und Austin Warrén. Theorie der Literatur. West-Berlin. S. 23.

³ M. Kagan. Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik. Berlin, 1969. S. 375.

най-общ и абстрактен смисъл специфични функционални възможности. Те прикриват преди всичко положението, че общите и жанровите функционални потенцици никога не се проявяват „като такива“, а винаги под формата на дадено литературно произведение. А функционалната потенция на това произведение зависи от обществените, езиково-литературните и биографично-индивидуални предпоставки за неговото съществуване. Дали едно произведение ще се оцени като „utile“, „dulce“ и т.н., зависи от реализирането на тази функция в процесите на рецепцията, които от своя страна са също диференцирани въз основа на историко-обществените, езиково-литературните и биографично-индивидуалните условия, при които протичат. Абстрактните дефиниции на литературните функции премълчават не само конкретната историческа детерминираност на литературната продукция, която дава на литературните произведения тяхната функционална потенция, но и историко-конкретната детерминираност на рецепцията, в която тези функции се осъществяват.

Ако останем при абстракциите, както Уелек и Уорън, рано или късно ще стигнем до тезата за една „същност“ на литературата, която я откъсва от историята и обществото. Литературата обаче не е някаква извънсветовна субстанция, по естетическата си природа тя не е извънобществена, няма „собствена същност“, на която писател и читател трябва да останат верни. Литературата не е отделна „същност“, а е част от онази „човешка същност“, за която Карл Маркс казва в шестия Фойербахов тезис, че в действителност тя е „свкупност от обществени отношения“.

Литературата и нейните функции се осъществяват винаги при конкретни условия, които се определят от материалните и идеологическите отношения в дадена обществена формация, респ. в един от нейните етапи на развитие. Проявяването на общите функционални възможности чрез творческите процеси в едно произведение и осъществяването на заложените в това произведение функционални възможности чрез процесите на рецепция се определят именно от тази „свкупност от обществени отношения“. Тя е детерминирана от начина на производство на материални блага и се отразява както върху базата на икономическата структура, върху надстройката на обществените институции (държава, право, политика, култура, училище и т.н.), така и върху обществената психология, върху общественото съзнание в неговите различни форми.

Когато става дума за промяна във функцията на литературата, това означава, че с развитието на тази свкупност и на условията, при които тя съществува, пред литературната дейност и произведенията възникват задачи, които оказват влияние както върху създаването на нови, така и върху рецепцията на настоящите и на създадените в миналото творби. Тъй като новите произведения, каквито и нови функции да им се възлагат, не могат да бъдат създадени напълно по новому, а и с използване на материала и мисловното богатство на литературата от миналото, то промяната на функционалните задачи на литературата не разрушава вътрешната динамика на литературната история, произтичаща от противоречието между „старо“ и „ново“. Промените, които настъпват в обществената функция на литературата в резултат на въздействието на обществените формации и историческите епохи, се реализират винаги само чрез самата литература или, по-точно казано, чрез условията за литературна продукция, посредническата дейност и рецепцията.

От положението, че литературата не стои извън, а е в общественото битие и общественото съзнание, трябва да се направят всички изводи. Литературата не е нито под, нито във — нито отсам, нито оттатък общественото битие и съзнание — тя е в него. Не релацията вътре и във определя отношението между литература и общество, а релацията част и цяло.

Тази релация определя: функцията на частта е детерминирана от цялото, но същевременно цялото не може да функционира без частта. От тази зависимост между цялото и частта следва, че те се намират същевременно и в отношение на релативна самостоятелност, което дава възможности и за противоречия. Според мнението на философите такъв е случаят при комплексните цялости.

Такива логически операции, разбира се, не са в състояние да обхванат отношението литература — общество в цялата му сложност и историческа обусловеност. Но по този начин могат да се онагледят основни погрешни интерпретации на това отношение: механично-материалистичното, респ. обективно-идеалистическото абсолютизиране на самостоятелността на цялото по отношение на частта и субективно идеалистическото абсолютизиране на самостоятелността на частта по отношение на цялото.

3

В ГДР актуалността на проблематиката, свързана с функцията на литературата в нашето време, пролича особено на VII конгрес на писателите. Оживените дискусии показаха, че много творци търсят сериозно отговор на въпроса, какво точно е мястото им в сегашния етап на развито социалистическо общество, какво би трябвало да бъде то и какви практически изводи трябва да си направят от това писателят, читателят и обществото в отношението им към литературата.

Дискусии за функцията на литературата, за нейните задачи и възможности да въздействува на читателя се водят днес от писатели, философи и теоретици на литературата и изкуството в целия свят. Това се дължи до голяма степен на научно-техническия прогрес, на бързите темпове на развитие на науката, която доведе до създаване на нови родове изкуство и до промяна в ансамбъла на изкуствата, до появата на нови средства за информация, комуникация и документация, както и на промените, настъпили в начина на прекарване на свободното време и в нуждите за забавление. Дискусиите се свеждат главно до следното: изгубила ли е литературата своите традиционни функции и дали евентуалната загуба на някои функции не налага по-съзнателно съобразяване на писателя с начина на рецепция, за да може примерно с една променена практика на писане да се спечелят нови функционални възможности за литературата. Тези въпроси не бива да се омаловажават и пренебрегват под претекст, че са абсурдни или реакционни — те са тясно свързани с историческите промени, които дават характера на нашата епоха.

В нашето време, което се характеризира с преход от капитализъм към социализъм, историята сама ни кара да поставим наново въпроса за смисъла на литературното творчество. Това важи и за писателите, които виждат своята функция в това — да служат съзнателно на интересите на империалистическата буржоазия. Те търсят нови възможности да използват литературата, за да попречат и забавят световния революционен процес.

По-другояче стои въпросът с писателите, чиято позиция не се съгласува с тази на господстващата буржоазия. За тях функцията на литературата се явява проблематична затова, защото те не желаят да подчинят безусловно творчеството си на господстващия капитализъм.

Стремежът да се откъсне литературата от старата класа, без да се свърже с новата класа, се наблюдава отдавна. Този стремеж бе оправдаван повече от един век със схващането, че литературата и изкуството са фактори, които са в състояние сами да изменят съдбата на човечеството в положителна насока.

В епохата на буржоазния хуманизъм — от Просвещението до немската класика — тази илюзия има все още героичен характер. Тогава литературата е имала възможността да изпълнява революционна обществена функция само чрез

свързването ѝ с програмата за философско, морално и естетическо възпитание на човешкия род, с усилията за политическа реформа на феодалните отношения. От тази небожествена, земна перспектива литературата се явява като символ на естествената творческа сила, като универсален творчески принцип, който чрез поетичното слово е извеждал човека от сковавания го феодален свят. Поетиките, изградени върху тези принципи, са имали голяма революционна сила, понеже са легитимирали необвързаността на писателя с феодалното общество и неговите естетически канони. Издигайки идеала за един хуманен свят и развита човешка личност, тази литература, макар и илюзорно-утопическа, е изпълнявала прогресивна функция. Във Франция това продължава до момента, когато започва буржоазната революция. Тогава става ясно, че литературната утопия не може да замести материалното, реалното преобразяване на обществото. Положението в Германия не позволява да се стигне до този опит. Тук обществената функция на литературата се е реализирала чрез концепцията за един „свят на изкуството“, който се явява като форма на критика на действителността, в създаването на една по-висша „втора природа“, която да служи за образец на първата и реалната, както това се вижда в идеала на немските класици, в антиципираното от тях идеално хуманно общество и всестранно развит индивид.

Още през 30-те години на XIX в. Х. Хайне остро критикува късните привърженици на „периода на изкуството“, които, продължавайки да разглеждат изкуството като независим „втори свят“ и обявявайки го за най-висшето нещо, обръщат гръб на нуждите на действителността.¹ Защото краят на „периода на изкуството“ не означаваше нито сбъждане на предсказанията на Хегел за края на изкуството изобщо, нито пък премахване на противоречието между изкуство и действителност. Напротив, разглеждането на изкуството като нещо независимо от действителността, даването приоритет на изкуството по отношение на обществото и неговата история се превръща през XIX в. в неразривна съставна част на едно естетическо кредо, което ние не бихме правилно осветлили, ако го разгледаме само от неговата негативна страна. За буржоазния писател, който не е искал да се идентифицира със своята класа, но не се е и приобщил към силите на историческия прогрес, илюзията,² че самото изкуство освобождава, става условие за художествено творчество.

Необходимостта живеещият в изолация от класовите борби буржоазен писател да реагира с абсолютизиране на художествената продукция на враждебно настроение към изкуството капиталистически начин на производство беше до преди няколко десетилетия предпоставка за художествената му продуктивност. Мистифицирането на литературата — било чрез разглеждането ѝ като всемогъщ инструмент за морално възпитание на човека (без да се търси отговор на въпроса, кой трябва да възпита самия възпитател), било чрез подчиняването ѝ на някакъв независим от времето и историята идеал за красота, било чрез невинната и безпоследствена игра с градивните елементи на езика, както и вярата в примата на литература са израз на една и съща дилема, която има обективни причини и се репродуцира постоянно в съзнанието на буржоазния писател.

Но в последните десетилетия световният революционен процес, от една страна, и държавномонополистическата организация на империалистическото общество с нейните възможности за действие, от друга, наложиха с такава сила в съзнанието на хората примата на историята и нейните борби, че в резултат на това самите буржоазни теоретици, привърженици на примата на литературата, бяха принудени да се самокритикуват. Докато условията в първата половина на нашия век позволяваха не само илюзията за автономия на изкуството,

¹ Срв. E. H. Heine. Werke und Briefe. Berlin, 1962, Band 5. S. 48.

² Marx, Engels. Werke. Band 3. S. 274.

но и създаването на изкуство, което субективно се стремеше да не изпълнява утвърдителна функция в организма на капиталистическото общество, то историческото развитие на „действителния свят“ в последните десетилетия разкри не само напълно противоречието между буржоазното общество и неговото хуманистично изкуство от миналото, но и истинското взаимоотношение между идеологията за „автономна“ литература и нейната обективна функция, която в крайна сметка поддържа съществуването на буржоазното общество.

Перманентната революция в литературата, с която „левите“ буржоазни писатели даваха израз на своите претенции за антибуржоазност, се демистифицира като утвърждаваща буржоазното общество. Положението, че литературната революция не само революционизира общественото съзнание, но и получава утвърдителна функция, бе регистрирано с нова буржоазна идеология: с идеологията на безсмислието, за липсата на обществена функция на литературното творчество.

Споровете, които днес се водят от „левите“ буржоазни писатели за функцията на литературата в антиимпериалистическата борба, могат да бъдат разрешени само в този смисъл: отхвърляне на идеалистическото схващане за автономия на писателите и примата на изкуството и признаването на примата на „първия, действителния свят“ с неговите реални исторически борби, признаването на примата на историческия процес с неговия водещ исторически субект и превръщането му в предмет на литературното творчество.

4

За революционните писатели в миналото, които стояха на страната на марксистическото работническо движение и за които ленинската теория за революцията представляваше основата на тяхното литературно-политическо съзнание, убеждението, че революционната литература не може да замести самата революция, бе предпоставка за литературната им дейност. Но с това творческата им работа в никакъв случай не стана по-лесна и това важи също и за техните наследници, за писателите, които живеят в условията на победилата революция, в социализма. Литературните спорове, които се водят от възникването на марксистическото работническо движение до наши дни, показват, че проблемът, какво и как да се пише, трябва да се поставя и решава по новому във всяка фаза на историческото развитие. От това следва, че социалистическата литературна функция може да бъде разбрана само ако се вземе под внимание нейната историчност, т. е. като се признае приоритетът на обективното революционно движение и неговите борби по отношение на субективните функционални изисквания. Това обаче не изключва волунтаристични недоразумения и теоретически необосновани схващания за функционалните възможности на литературата. Като пример ще посочим някои възможни недоразумения:

Въпреки убеждението, че литературата не представлява автономна сила, която да сложи своя отпечатък върху хода на историята, но изхождайки от влиянието, което тя упражнява върху общественото съзнание, може да се стигне до там тя да се превърне от съучастник в единствен отговорен фактор за дадено обществено състояние. При това се забравя, че литературата може да влияе само посредством комплекса от условия, при които се създава общественото съзнание. Надценяването на влиянието и отговорността на литературата може да доведе един писател, който не стои на твърди партийни позиции, много близо до буржоазни или ревизионистични схващания, например до убеждението, че той е „пророк“ и „водач“, който благодарение на висшата дарба, която има, е предопределен да сочи пътя, и то не само на хората изобщо, а и на организираната работническа класа. До какви тежки последствия може да доведе едно

такова схващане, ще разберем, като си припомним само теориите на Гароди и Фишер. Особено Гароди с ярък пример как едно надценяване на литературата, философски погледнато, може да доведе до предмарксихески, утопични и идеалистично-илюзорни разбирания.

Надценяване на литературата, което включва същевременно и известно подценяване, имаме налице, когато на литературата като цяло се възлагат непосредствено оперативни задачи, които биха могли да бъдат изпълнени само от жанрове, специализирани да агитират, и могат непосредствено да влияят върху съзнанието на реципиента. Такова късогледо разбиране за функционалните възможности върви често ръка за ръка с представата, че литературата изпълнява своята обществена функция само извън границите на забавлението и естетическата наслада, която доставя, което ще рече, само там, където тя започва да разпространява научни познания и да раздава философски или морални поучения. В основата на такива представи, когато те се застъпват от марксиста, лежи едно карикатурно схващане за хуманизма на научния социализъм. Защото той почива не само на реабилитацията на разума по отношение на сенсуализма, но и на реабилитацията на чувствата по отношение на рационализма. Маркс нееднократно е заявявал, че усетът за изкуство, способността да се насладиш на хубавото, способността за наслада е също продуктивна сила. Произвеждането на такава продуктивна сила не излиза извън рамките на обществената функция на литературата.

С право в последно време социалистическата общественост все повече отхвърля онази литературна критика и пропаганда, които мерят обществената функция на литературата само по критерии, засягащи съдържанието: тема и сюжет на произведението, как е разрешен конфликтът, какъв е педагогическият ефект и др. Така литературна критика кореспондира с литературоведчески методи, които разглеждат литературата само като „израз“, „илюстрация“ или „олицетворение“ на нещо друго — било то социологичен „еквивалент“, било социална „среда“, било даден икономически „фактор“, на „вътрешния живот“ на писателя, на „духа на времето“ и т.н. Слабостта на такива методи не се дължи, разбира се, на това, че те си служат с критерии, отнасящи се до съдържанието, и че литературната наука търси с тях историческото място на предмета на своето изследване, като го свързва с класовите и идеологическите борби, като анализира неговия произход и място, което заема в съответните обществени отношения. Слабостта на тези методи е, че те изхождат от схващането, че литературата е идентична със своето съдържание, а такава схващане е погрешно по редица причини. След като се раздели със своя автор, произведението получава функция едва тогава, когато започне да се чете. През времето между процеса на творчеството и процеса на рецепция функциите на произведението са латентни. Никой друг освен реципиента не е в състояние да реализира обществената функция на литературните творби.

Друг показател за погрешността да се идентифицира обществената функция на литературата с нейното съдържание е фактът, че при четенето на едно произведение реципиентът не възприема само съдържанието. Действителността не може да стане съдържание на литературата без формата и езика. От това тривиално положение следва, че формата не е неутрална към функционалните възможности на произведенията. Формата и езикът не представляват само обвивката на дадено съдържание, тя не е само една естетическа притурка, а участва във функционалността на произведението.

Погрешно е също да се смята, че съдържанието на литературата представлява нейната идеологическа страна, а формата — нейната естетическа страна, която като идеологически неутрална би могла да бъде красива обвивка на лошо съдържание или грозна обвивка на добро съдържание. Обществената функцио-

нална възможност на произведенията зависи не само от това, какво съдържат, но и как го съдържат.

Тенденцията у буржоазната литература и литературна теория днес да абсолютизира въпроса за средствата и техниките, въпроса за как, за сметка на какво е съдържанието на литературното произведение не бива да води до извода, че социалистическата литература и нейните теоретици и критици могат да си позволят да разглеждат въпроса за как като второстепенен. Днес би трябвало да се обърне особено внимание на тази страна от условията за функциониране на литературата в социалистическото общество. Колкото по-точно методът на социалистическия реализъм спазва диалектичното единство на какво и как, толкова по-добре ще отговаря на социалистическата функция на литературата при нейната продукция и рецепция.

Тези кратки бележки върху един толкова голям проблем имат за цел да онагледят положението, че познанието за историко-материалистическата детерминираност на литературната функция и усвояването на това познание като вътрешно убеждение на социалистическия писател, издател, критик и читател сами по себе си нито разрешават автоматически проблемите, свързани с литературната продукция и рецепция в социалистическото общество, нито пък изключват грешки и недостатъци при разглеждането на тези проблеми.

(Съкратен превод от немски)

ОТГЛАСИ ЗА АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ В РУСИЯ

Христо Дудевски

Тук няма да говорим за традиционните българо-руски връзки — проблем, който отдавна интересува не само българското, но и съветското литературознание. В случая става въпрос за присъствието на една българска тема в творчеството на редица руски писатели от XIX в. в секретните доклади на дипломати и др. Изследването на тоя въпрос открива възможност да се осветли един момент от собственото развитие на руската литература, да се определи оня относителен дял на въздействие, което тя търпи от общественно-историческата действителност на друга страна, частно — от Априлското въстание.

Когато се говори за оценката на Априлското въстание като важно събитие не само в историята на българския народ, но и в решаването на тъй наречения Восточен въпрос в Юго-източна Европа през 1876—1877 г., трябва да се каже, че тази оценка е висока. Още известният наш историк и виден деец на българо-руската дружба проф. Марин Дринов, проследявайки ролята и значението на Иван С. Аксаков за формирането на Българското опълчение, изтъква, че „заветните български надежди в дядо Ивана“ започват да се изпълняват едва „когато през пролетта на 1876 година се вдигна българското въстание...“ И по-надолу уточнява: След въстанието „войната за освобождението на България беше решена...“¹

Много показателно е, че между периодичните партийни издания, които оценяват високо Априлското въстание, се оказва Лениновата „Искра“. През 1901 г. вестникът обнародва статията „България“, чийто автор е българинът Н. Радивоев, член на берлинската група „Искра“, както установява съветският историк А. Шнитман. В същност в статията са коментирани събития, станали у нас по случай 25-годишнината от Априлското въстание. Н. Радивоев открито бичува българската буржоазия, княз Фердинанд, министрите му, които напразно се опитват да превърнат юбилея в царски празник:

„Присъствието на княза и на другите представители на официалната власт в Панагюрище — това свещено място на бившата революционна борба — придаде нежелан характер на тържеството: патриотични речи, военни паради, княжески тостове, банкети — ето какво се разигра тук в деня на юбилея. Затова пък в останалите градове на България юбилеят се отпразнува с дължимата искреност и тържественост и имаше чисто народен характер.“ Не е пропуснато да се посочат кои са истинските наследници и продължители на делото на априлци. „Българската интелегенция — напомня авторът, — носителка на съвременни соц.-дем. идеали, приемаше навсякъде живо участие в празнуването и използваше удобния случай да буди съзнанието на работническата класа. Възкресявайки в своите речи пред народа картините на някогашната героична борба и образите на революционерите-борци за политическа свобода, тя подчертаваше съвременното икономическо робство на работническата класа и зовеше народа да се възползува от добитата политическа свобода за завоюване на икономическа свобода.“²

¹ Периодическо списание на Българското книжовно дружество, кн. XIX и XX. Средец, 1886, с. 11.

² Вопросы истории, 1949, № 1, с. 44 (подчертаното от мен — Х. Д.).

Обстоятелството, че Лениновата „Искра“ отделя страници за Априлското въстание и дава подробна политическа характеристика на начина, по който е бил чествуван 25-годишният му юбилей в България, само по себе си е крупен политически факт. Това е може би най-високото международно признание на делото на априлци.

Ние, българите, имаме достатъчно основание да подчертаваме тия оценки за Априлското въстание. . . Впрочем, кога и в кое произведение се появява най-рано темата за Априлското въстание в творчеството на руските писатели?

Този въпрос има своя предистория. От средата на миналия век не единствено ние, българите, проявяваме внимание и траен интерес към Русия и руската литература. Подобен интерес и внимание ще открием в редица изтъкнати представители на руския народ — учени, историци, писатели, политици — към миналото и настоящето на българския народ. На тая именно почва възниква и българската тема в творчеството на руските писатели, в трудовете на учени и дипломати. За неин основоположник се смята руският белетрист А. Ф. Велтман (1800—1870), който през 1843 година в списание „Библиотека для чтения“ обнародва популярната за времето си повест „Райна, королева болгарская“, преработена по-късно от Добри Войников в драматично произведение „Райна княгиня“ (1866). Тук за пръв път прозвучава съчувствието на руския народ към поробенения брат — българския народ.

На много по-широк художествен план българската тема е разработена в творчеството на И. С. Тургенев. Става дума за известния му роман „В навечерието“ (1860). Многократно е изтъквано, че в лицето на Дмитрий Инсаров писателят изобразява българина Никола Катранов от Свищов, по-късно студент в Московския университет; установено е също, че Катранов загива при по-други обстоятелства в сравнение с Тургеневия герой, но това са. . . подробности. По-съществено е, че любовта, съединила Инсаров с Елена Стахова, девойка от дворянско семейство, впоследствие прераства в любов към поробената братска страна отвъд Дунава. Елена продължава пътя си за България, уверена, че там сега са нужни „съзнателно-героични натури“.

И още нещо. В идейната характеристика на Инсаров, дадена от Тургенев изключително по пътя на духовното прозрение,¹ лесно се откриват черти, които ще се окажат типични за революционера през 70-те години. Така например още в първите беседи с Елена Инсаров рязко осъжда практиката на лично отмъщение, изтъквайки на преден план идеята за всенародно въоръжено въстание. Бих добавил, Инсаров е категоричен:

„. . . Въпросът не е за лично отмъщение, когато става дума за народно, общо отмъщение. . . или не, тази дума е неподходяща. . . , когато се касае за освобождението на народа. Едното би пречило на другото.“

Според мен в тия редове е заключен дълбок исторически смисъл. Инсаров се оказва не някаква абстракция, напротив — Тургенев го пресъздава в убедителна национална „рамка“, с вешо проникване в мислите, чувствата, стремежите на тоя прокуден от турската власт млад българин. По-нататък следва уточнение. Инсаров гледа на освобождението на родината си като на общонародно дело. На Елена Стахова той казва: „Вие току-що ме питахте обичам ли родината си. Какво друго може да се обича на земята? И когато тая родина има нужда от тебе. . . Забележете: последният селянин, последният бедняк в България и аз — ние желаем едно и също. Всички имаме една цел. Знаете ли каква увереност и сила дава това!“

По-ясно не би могло да се каже. Априлското въстание изцяло ляга върху плещите на „последния селянин, последния бедняк в България“. То показва на цял свят на какво е способен един народ, решил да отхвърли от себе си веригите на чуждото подтисничество.

Кървавото потушаване на въстанието, кланетата в Батак, Перушица и другаде, пожарищата и разправата с българското население, както е известно, предизвикват негодуванието на прогресивната общественост в Европа. Специално в Русия се изгражда истинско народно движение за освобождението на поробените славянски народи на Балканския полуостров.

¹ Вж. С. М. Петров, И. С. Тургенев. Творческий путь. М., 1961 с. 334—344.

Априлското въстание заема значително място в творчеството на руските писатели. Естествено най-много откликват неговите съвременници, преживели непосредствено възторжените очаквания от встъпването на руската армия на българска земя — В. М. Гаршин и В. И. Немирович-Данченко. За Априлското въстание почти не се пише през епохата на буржоазното владичество и едва след народната победа съветските писатели, посещавайки местата, където се е разиграла трагедията на априлци през 1876 г., създават произведения, в които обикновено съчетават двете теми — за Априлското въстание, разглеждано често като прелюдия към втората тема — освободителната Руско-турска война от 1877—1878 г.

Всред съвременниците общественият резонанс от Априлското въстание е изключителен. Освен в художествената проза — разкази и романи — то намира силен отглас в поезията, публицистиката, в служебните (дипломатическите) доклади, дневниците. На всички тия източници днес трябва да се гледа като на документи от епохата. Макар немного на брой, те са достатъчни да възкресят ония паметни дни с извънредно важни подробности, живи детайли. Те имат особено значение, доколкото ни помагат да видим истината за въстанието и преди всичко — истината за неговото жестоко потушаване.

Такъв документ например е докладът на руския вицеконсул А. Н. Церетелев (от 24 май 1876 г.), изпратен от Одрин до руския посланик в Цариград граф Н. П. Игнатиев. Ето началото:

„Още не е дошло време да посочим всичките загуби, понесени от България, понеже те растат бързо. В момента броят на опустошените и поразени изцяло села възлиза на 110—120, между които има и такива с по две и три хиляди жители. Би било невярно, ако смятаме, че населението на тези села, които са престанали да съществуват, е било по-малко от 75 000 души. Броят на убитите българи възлиза на няколко хиляди, остатъкът от населението гине в затворите, скита по полетата или е преследвано като диви зверове. През първите дни на кланетата повече от 4000 селяни избягали в Пловдив. Там те умират от глад. Множество деца били пленени от турците и ходжите се опитват да ги направят мюсюлмани.“

Нещо от революционната дързост на въстаналите „прости орачи и копачи“ е възплетено в доклада на руския консул. С мъка, с пламенно негодувание той рисува картините на разгромяния, но непобеден български народ:

„Инженери, пристигнали неотдавна от София, разправят сърцераздирателни подробности: големи села като Ветрен представляват купища от развалини: изгладнели деца идват да молят за хляб; виждат се хора, на които турците са отрязали носа и ушите. . . Разказът за извършените жестокости потресе сърцето.“ И накрая обобщението: „Загубите, които понесе България за няколко седмици, надминават положително тези на Херцеговина. Така не само спестяванията на една богата страна, натрупани в течение на години, не само хубавите стада, солидните строежи и реколтата от цяла година бяха загубени, а най-вече грамадният капитал, който представлява трудът на всички тези убити, затворени, изцяло разнебитени хора. Това съставлява неповторима загуба на страната и то ще се почувствува тежко от хазната на отоманското правителство.“¹

Коментарът в случая е напълно излишен. Бих добавил само това: цитираният откъс не е художествена проза, но с изнесените неподправени факти звучи с особена убедителност и реалистична простота. Има нещо безкрайно мило в дълбокия хуманизъм, с който са разобличени палачите на нацията.

Същия тон ще доловим и в друг оригинален документ на А. Н. Церетелев — в шифрованата му телеграма (от 7 юли 1876 г.) до граф Н. П. Игнатиев в Цариград (текстът се пази в архива на Найден Геров, II, с. 192, док. № 194):

„Навсякъде турците вършат злодейства, разоряват християните, отвличат добитъка им, принуждават ги да обработват земите на бейовете. Има стотици арести. Конфискуват имотите и ги продават. В затворите изтезания и невъобразими зверства. Жените и децата са без покрив

¹ Дружба през вековете. Историко-литературна летопис. Съставители: Ст. Великов, Ц. Генов, Хр. Дудевски, П. Панайотов. С., Изд. на НС на ОФ, 1967. с. 75.

и храна. За в бъдеще нищета и глад. Пашата признава своето безсилие. Задължен е сляпо да се подчинява на комисията. Консулите негодуват, но са отпуснали ръце, тъй като не получават подкрепа от посолствата. . .“

В пресата аналогични дописки за зверствата, извършени спрямо българския народ, изпраща и Макгахан (1844—1878), военен кореспондент на английския в. „Дейли нюз“.¹ Те са адресирани от Пловдив, Пазарджик и други огнища на въстанието. Неговият глас бива чул в Европа.

Тежката участ на българите отново привлича вниманието на И. С. Тургенев. Западноевропейската и руската периодика му поднася потресни факти. Отвратен от политиката на официална Англия, той създава знаменитата си разобличителна балада „Крокет в Уиндзор“:

В Уиндзор кралицата днеска следи
как знатните дами се страстно увличат
в модерна игра, непозната преди —
крокет се играта нарича.

Подхвърлят те топките с радостен вик
в кръга, отбелязан със бяло.

Кралицата гледа засмяно, но в миг
замлъква. . . с лице побледняло.

Тук авторът артистично мени тона на „повествуването“. С убийствена сатира той рисува противниците на въстанието. Християнска Европа се забавлява по твърде странен начин:

Наместо топките гладки, уви! —
с лопатките, тласкани ловко,
тя вижда: търкалят се много глави,
потънали в кървава локва.

Глави на девойки, жени и деца,
прехапали устни мъчително,
със зверски нарязани сини лица,
със ужас, застинал в очите.

И ето, с лопатката в смела ръка
прекрасната щерка на краля
една от главите в самите крака

на майка си в миг дотъркаля.
Глава на детенце със меки коси,
с уста, що пелтечи, проклина.
Извика кралицата, погледът син
нож вниза в сърце ѝ застинало.

Последните стихове са пълни с изгарящ гняв, с остро негодувание. Кралицата призовава реките на Британия да измият кръвта от нейната мантия, ала. . . отнякъде като ехо се чува отговор:

Не, Ваше Величество, детската кръв
не ще да измиете никога!

Една много важна подробност: в едно от писмата си до княгиня Черкаска Тургенев се оплаква, че в. „Дейли нюз“ отказва да помести „Крокет в Уиндзор“, макар в Европа още да не са престанали протестите за продължаващите зверства в България. „Българските безобра-

¹ Вж. сб. Освобождение 1877—1878. Осемдесет години. С., „Български писател“, 1958. с. 51—62.

ния — завършва Тургенев — оскърбиха в мене хуманните чувства: те едвам живеят у мен, и ако на това не може да се помогне освен с война, тогава нека да бъде война.“

Темата за Априлското въстание зазвучава в лириката и на такъв своеобразен поет като Я. П. Полонски. На страданията на българите той посвещава поемата „Келист“, появила се в печата малко преди 1876 г., а узнал за въстанието, той твори втора (продължение) под наслов „Старата борба“. Много интересни са стихотворенията му „Там“ и „Българка“, отразили чувствата и мислите му след разгрома на въстанието. Полонски, както и много други негови съвременници, не скрива убеждението си, че спасението на „потопения в кръв народ ще дойде не от Англия, Австрия, папата. . . , а единствено от Русия“. За него нашата страна е „родна България“.

По-друг тип отношение към Априлското въстание и към тъй наречения „Восточен въпрос“ показва Ф. М. Достоевски. И двете явления той ги разглежда заедно и в контекста на европейския освободителен процес. Специално темата за Априлското въстание не просто навлиза в публицистиката и художествената му проза, а ако си послужи с думите на Д. С. Лихачов, тя се трансплантира в самата сърцевина на неговата социално-нравствена философия, в политическите му възгледи, в естетиката му. Така в „Дневник на писателя“ от 1876—1877 година Достоевски отделя стотици страници за мъчениците от Априлската епопея в България. При това той не толкова скърби за скъпите и невинни жертви, но страстно дири причините за тия нечувани по своята жестокост кланета и ги открива в икономическата основа на буржоазната цивилизация на Европа. И България е една от жертвите на тая цивилизована варварщина! Достоевски често не сдържа гнева и презрението си:

„О, тези високи интереси на европейската цивилизация, най-последно търговията, мореплаването, пазарите, фабриките — какво може да стои по-високо в очите на Европа? Това са интереси, до които ние не можем да се докоснем не само с пръст, но и мисъл, но — но да бъдат проклетите тези интереси на европейската цивилизация, ако за запазването ѝ е необходимо да се дера кожата на хората. . . Но това е факт: за запазването ѝ трябва да се дерат кожата на хората.“

Достоевски заедно с целия български народ и всички най-здрави умове на Русия (Л. Н. Толстой, проф. Д. Менделеев, проф. Мих. Драгоманов и др.) е вярвал, че единствено руският народ ще ни помогне да се освободим. Ето защо към събитията през април 1876 г. той се връща и в романа „Братя Карамазови“ (1879—1880). В това отношение някои страници в „Дневник на писателя“ могат да се четат като коментар към „Братя Карамазови“. Какво имам пред вид?

Преди всичко идеята на Достоевски, че няма тиранин, който да бъде оправдан. Именно в „Дневник на писателя“ великият полифоник изразява категорично вярата си в краха на всяка тирания, идеята, че бъдещето принадлежи на Човека, на освобождения от социални и духовни вериги Човек, „каквото и да става“.

„Да наречем нещата с имената им. Да се убие човек в някоя гора, била тя Бондийската гора или Черна гора, е престъпление; да се избие един народ в друга гора, която се нарича дипломация, е също престъпление.“

И работата е там, че това престъпление е по-голямо.

Само по-голямо и нищо друго. . .

. . . Оттук и нещата, които стават в България.

Къде ще спрат?

Кога ще свърши мъченичеството на този малък героичен народ?

Време е цивилизацията да издаде своята величествена забрана да продължава така.

Ние, народите, заповядваме на правителствата да издадат тази забрана.

Обаче ни се казва: вие забравяте, че съществуват „въпроси“. Да се убие един човек е престъпление, да се избие един народ е „въпрос“. Всяко правителство си има свои въпроси. Русия има Цариград, Англия има Индия, Франция има Прусия, Прусия има Франция.

Ние отговаряме: човечеството има също така свой въпрос. И този въпрос е по-голям от въпроса за Индия, за Англия и Русия: това е детенцето в утробата на майката.

Да заместим политическите въпроси с човешкия въпрос. Цялото бъдеще е там.

И нека го кажем: това бъдеще ще настъпи, каквото и да става. . . “

Позволих си да цитирам повече страници от „Дневник на писателя“, първо, защото те са слабо познати на днешния читател; и, второ, с патоса на своето отрицание (у Достоевски отрицанието на една идея винаги е свързано диалектически с утвърждаването на друга) тия страници пряко ни въвеждат във философско-нравствената и „богоборческата“ проблематика на романа „Братя Карамазови“.

И тъй в условията на реакционна царска Русия, в атмосферата на откъснатост от прогресивните сили в съвременното общество, на отчужденост, Ф. М. Достоевски замисля да напише голям роман за моралната виновност на един от героите пред съвременниците си. Но, както често се случва в практиката на великия реалист, с разгръщането на сюжета първоначалният проблем се подменя с проблема за греховността на цялото човечество, Дмитрий Карамазов добива ореола на невинен мъченик за вселенските грехове.

И ето в главата „Бунт“, когато трябва да илюстрира образно (в контекста това значи полемично да защити) философската идея-мисъл за нуждата от възмездие за всяко престъпление Достоевски включва в структурата на романа ситуации от Априлското въстание, предадени му от очевидци. Имам пред вид сцената, когато Альоша и Иван Карамазов разговарят за страданията на човечеството и за страданията на детето по-конкретно. Тук именно Иван Карамазов, за да бъде явно по-убедителен, вмъква в беседата-диспут онова, което е чул от един българин за кланетата в България: „Наскоро един българин ми разказваше в Москва как турците и черкезите там, у тях в България, повсеместно злодействуват, страхувайки се от общо въстание на славяните, т.е. горят, колят, изнасилват жени и деца, заковават с гвоздеи ушите на арестуваните за стените и ги оставят така до сутринта, а на сутринта ги бесят, всичко не можеш и да си представиш. . . Тези турци между другото със сладострастие са мъчили децата, като са започвали с изваждането им с нож от майчината им утроба до подхвърлянето на кърмачетата нагоре и ловенето им на щик пред майчините им очи. Но ето обаче една картина, която ме заинтересува. Представете си кърмаче в ръцете на разтрепераната майка. Около нея са влезлите турци. Те започват весела игра: милват детенцето, смеят се, за да го разсмеят, успяват, детето се размива. В тази минута 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?“

Забележете, този разказ за турските зверства в България Достоевски поставя в романа в непосредствена връзка с темата за своеволията, които вършат в Русия „вътрешните турци“ — става дума за генерала-помещик, който пуска кучетата си, за да разкъсат малкото селско дете. Аналогията между двата случая се налага от само себе си. Според Достоевски сходните социално-исторически условия в крепостническа Русия и поробена България неизбежно създават сходни типове, типове на изверги и за да ги няма, те трябва съзнателно да бъдат унищожавани. Насилниците трябва да погинат от насилие. „Да се застрелят!“ — заявява Альоша на Иван Карамазов как да постъпи с мъчителите на човешкия род. Това е извод, който в определена степен не се съгласува с някои непротивленчески възгледи и проповеди „во Христе“ на Достоевски, но той е направен, както видяхме, в твърде неприкрита, полемична форма.

И друго. За нас днес има особено значение обстоятелството, че темата за Априлското въстание Достоевски въвежда в творчеството си, разглеждайки я в контекста на световния освободителен процес. Това оказва положително въздействие върху неговите крайни изводи, станали кръстовище и на други идейни, политически, философски и прочее творчески търсения.

В бъдеще специални изследвания ще установят историческите параметри, ще открият дълбоките основания на темата за Априлското въстание. Тук искам повторно да отбележа огромното значение на нейното художествено присъствие в творчеството на И. С. Тургенев, Я. П. Полонски, Ф. М. Достоевски и др. Далеч съм от мисълта, че са привлечени всички материали, предимство е дадено на тези, бележещи етап или важен момент в собственото развитие на авторите им.

Подвигът на априлци няма да помръкне в съзнанието на поколенията. Те издигнаха името на българина, доказаха пред света, че той е достоен да бъде господар на земята си, да реди живота си съгласно с националните традиции и исторически потребности. От личния си опит българският народ се убеди, че пътят към свободата е там, където е битката. И честит е всеки, който участва най-активно в тази битка.

„ВЪЛНЕНИЯТА В БЪЛГАРИЯ“ (Гръцкият печат за Априлското въстание)

Марин Жечев

Когато се разгаря пожарът на Априлското въстание, потопено в кръв от османските побойтели, съседна Гърция още не се е нарадвала на спечелената с много жертви свобода. Все още са живи поборниците за национално освобождение, а идеалите на Ригас Велестинлис, които сякаш намират ново превъплъщение в „Наредата“ на Васил Левски — да се замени деспотско-тиранската система с демократско народно управление, в което всички народности: българи, турци, евреи, гърци и др. — да бъдат равноправни във всяко отношение — вълнуват ума и фантазията на вдъхновителите на революционната борба. Поражението на Априлското въстание намира широк отклик сред гръцкия народ. Този отклик някак естествено се слива с мисълта за залялото в кръв голямо въстание на остров Крит, оставило светла диря с всенародния героизъм и всеотдайност с жертвоготовността в името на благородната идея за свобода.

Много са причините, поради които въпросът за отражението на Априлското въстание в Гърция не е достатъчно широко разработен у нас — целините от гръцки архиви и документи не видели бял свят, невъзможността дълги години да се работи в библиотеките в Гърция, разпръснатите течения на вестници и списания, които трудно се намират и често са непълни, отношението на недоверие, насаждано продължително време след освобождението на България. В статията си „Априлското въстание и гръцката общественост“¹ Николай Годоров очертава някои особено важни страни от политическата действителност в Гърция и отражението на Априлското въстание сред гръцката общественост. Разглеждайки задълбочено създалото се положение, авторът отбелязва: „официалната политика, следвана от гръцките правителства, е да се задържи Гърция по възможност по-далеч от назряващия конфликт на Балканите. В случая гръцкото правителство изхожда от разбирането, усилено насаждано от английските политици и управници, че националноосвободителното движение на славянските народи на Балканите, зад които стои Русия, е толкова опасно за гръцките великодържавнически планове, колкото и за Османската империя.“²

Спирайки се на вестниците и списанията, които пряко вземат отношение към априлската спопея, К. Възвъзова-Каратеодорова³ споменава и няколко гръцки издания. Пред вид само на гръцките списания и вестници, отделили значително място на въстанието в България, смятам цифрата на вестниците и списанията, които отразяват въстанието, и броят на публикуваните статии и кореспонденции, посочени от Възвъзова, може да бъдат доста увеличени.*

¹ Н. Годоров. Априлското въстание и гръцката общественост, Априлското въстание 1876—1966. София, 1966. с. 151—159.

² Пак там.

³ К. Възвъзова-Каратеодорова. Българският и чуждият периодичен печат от 1876 г. и Априлското въстание. Априлското въстание 1876—1966. София, 1966. с. 181—202.

* К. Възвъзова-Каратеодорова, базирайки се на досегашните проучвания и събрани материали, посочва около двеста европейски вестници и списания, поместили към три хиляди стативни, дописки, информации, писма, съобщения и други материали, свързани с причините, подготовката, обявяването, разволя и потушаването на въстанието и подвига на Ботевата чета.

Наистина едно по-цялостно проучване изисква много време и къртовска работа, тъй като само в Атина и провинцията по време на въстанието излизат над 60 вестника, някои от които с приложения, и няколко списания, разпръснати в най-различни библиотеки и повечето без пълни течения. Значителна част от тях не са останали настрана от развилнялата се трагедия над българското население, възбудила вниманието на световната общественост и съчувствието на милиони обикновени хора.

Наистина има седмичници като „Естия“, в които читателят може да намери материали за храната на лястовичките, за продължителността на живота и жителите на различните страни, за начините на отопление при отделните народи, за горните слоеве на атмосферата, но не ще намери нищо за кървавата драма на един народ, който векове има същата орисия. За справедливост трябва да посочим, че подобни случаи са наистина рядкост.

Априлското въстание и безчинствата на османските поробители за известно време става една от главните теми на гръцкия печат. Страната скоро се е освободила от вековното робство и националните борби привличат като магнит вниманието, независимо дали се отнася за поредното въстание в Крит, Херцеговина, Босна, Черна гора или която и да е друга страна. Бременна на събития, Европа все по-пълно използва възможностите на вестниците и списанията, на новите технически средства като телеграфа, за да привлече вниманието на читателя към страни, които доскоро са били само прости географски понятия, за интересни случки и събития на които и да е от петте континента. Журналистите се ползват и с радост поместват съобщения и телеграми от различни части на света, изненадани понякога не по-малко от своите читатели от новите възможности. Естествено тези вести в много случаи само се докосват до събитията, не ги тълкуват вярно, има прекалено субективно отношение на редакторите, които служат на котерийни борби или се стремят само да спечелят нови абонати за краткотрайните си издания.

Вестта за Априлското въстание в България достига до гръцките вестници няколко дни след неговото избухване. В брой 117 на третата си годишнина от 26 април 1876 г. вестник „Ефимерис“⁴ пише: „За безредиците, станали около Татар Пазарджик, твърде много преувеличения. Никакво потвърждение няма.“⁵ Зад този телеграфен стил на тогавашните съобщения можем да видим, че вестта за безредиците и въстанието е дошла по телеграфа веднага с неговото избухване. Съобщението е поместено на първа страница, където по начало тогава се слагат повече вътрешни материали, предназначени за по-широк кръг читатели. Още на следващия брой на трета страница е отделено повече място: „За вълненията в Пазарджик, които според вчерашните телеграми нямат сериозен характер, може да се каже следното: Сутринта на отминалата сряда телеграфът ни запозна с вълненията и положението в България и Отликьой на Марица, на разстояние 30 км от Пловдив. Бунтовниците са убили двама полски пазачи, а вестта, че е убит и мюдюринът, не се потвърди. Съответните мерки са били взети от управителите на Пловдив и Андрианополис и според същото съобщение са изпратени намиращите се там войски. Министерството е изпратило дружина от 800 мъже. Причините за положението не са разяснени, известно е обаче, че недоволствата са породени главно поради своеволията при събиране на десятъка. Вижда се, че болшинството е наелектризирано от известните успехи и впечатления от въстанието в Херцеговина.“⁶ Това необичайно обширно за времето си съобщение ясно говори, че интересът на гръцката общественост към събитията в съседна България е голям. Мнението се потвърждава и от поместените съобщения във вестниците „Еон“, „Авги“, „Неологос Атинон“ и други. В броя си от 27 април 1876 г. на трета страница в „Авги“ помества почти същото съобщение, както и „Ефимерис“. „ — И в областта на Татар Пазарджик, принадлежащ към номархията Андрианополис, са отбелязани сериозни вълнения от страна на българите. Бунтовниците са убили двама полски пазачи. Като причини за вълненията се отбелязват недоволството в тази част на България поради погазването в тези области от властта на правата и особено от събирането на десятъка. Високата порта е изпратила и там съответните войски,

⁴ В. „Еφημερίς“, бр. 117, 26.IV.1876.

⁵ Пак там, бр. 117, 26.IV.1876, с. 1.

⁶ Пак там, бр. 118, 27.IV.1876, с. 3.

защото е отбелязано положение на въстание.⁷ За да се разбере ясно това „и в България“ е необходимо да се посочи, че в гръцките вестници се отделя значително място на въстанието в Босна, Херцеговина и Черна гора. Успехите и пораженията на въстаниците се отбелязват с големи подробности и с явно съчувствие. Подобно е и отношението на преобладаващата част от вестниците към въстанието в България. Това се отнася особено за вестниците „Ефимерис“, „Неологос Атинос“, „Стоа“ и „Авги“.

Според Коста Магер⁸, историк на гръцкия печат, „Ефимерис“ е първият значителен организиран ежедневен вестник в Гърция. Той се издава всеки ден на годината. За тогавашните журналисти е нямало почивни дни, те са работели и на най-големите празници. Първият брой на „Ефимерис“ се появява на 1. X. 1873 г. Главен редактор му е Йоанис Камбуроглу, който по-късно става известен писател и член на Атинската академия. „Ефимерис“ е чисто новинарски вестник за разлика от болшинството вестници от тази епоха. Излиза в четири, а в неделя и в осем гъсти страници. Те са препълнени със съобщения, засягат всички по-важни вътрешни и външни събития, повечето без коментари, но винаги с определена насоченост, с остро чувство за злободневност. И това не е случайно, когато се погледне списъкът на сътрудниците на вестника. Всред тях са имената на най-известните политически и духовни личности на Гърция, много от които по-късно стават известни писатели, общественици, културни дейци. Могат да се споменат П. Янопулос, М. Митцакис, Александрос Пападиамандис, един от най-известните гръцки прозаисти, Георгиос Дросинис, лирически поет с особено вдъхновение, А. Провеленгиос, Константинос Папаригопулос, изтъкнат историк, широко известният автор на „Папеса Йоана“ Емануил Ройдис и други. Собственикът на вестника е също така известен драматичен писател, пиесите на когото са играни на много от атинските сцени — Димитриос Кормилас. „Авги“ е демократичен ежедневник, който често си разрешава безпардонни подигравки с краля и кралското семейство, не се страхува да изнесе на бял свят кирливите ризи на политически дейци, които използват положението си за лично обогатяване. Тези сведения не са излишни, защото дават представа за хората, които са създавали общественото мнение в Гърция. С участието на някои от тях може да се свърже и значителното място, отделено на въстанието в България, яркият протест срещу зверствата на поробителите.

Първата вест за разгрома на въстанието се появява едва няколко дни след съобщението за въстанието. В броя си от 28 април „Авги“ пише: „Телеграма от Цариград съобщава, че турските войски са разбили българските въстаници край Татар Пазарджик.“⁹ Подобна е телеграмата, поместена на 29 април във в. „Ефимерис“: „Събота турската войска атакува и разби българските въстаници около Татар Пазарджик.“¹⁰ С вестта за разбиването на българските въстаници обаче не секват кореспонденциите от България. Напротив. Тя става сякаш причина за изострянето на интереса, за търсене на нови и нови подробности и интересни случки около избухването, развитието и кървавото потушаване на „българското въстание“.

В извънредния брой на вестник „Ефимерис“ от 30 април 1876 г. се появява първата по-значителна статия, която разказва за събитията чрез устата на очевидец: „Писаха ни от Андрианополис на 24 април: Над Белово българите от селата около Балкана въстанаха. Имат еднакви носии и оръжие огнестрелно. Раздвижи ги панславянската пропаганда, която работи за това от 1870. Объркаха ги тамошните запасни, та и от Цариград много военни, неизвестно дали боеспособни. Същевременно българските градове, които въстанаха, се намират в голям кипеж. И ние тук със страх живеем, дали отмъстителните отоманци не ще се нахвърлят върху християните.“

Никаква дори опасност за положението на владенията на Турция в Българско.¹¹ Ясно е, че кореспонденцията е писана от грък и ясно отразява настроенията и страховете на гръците в България. Те се страхуват от „отмъстителните отоманци“, които могат да се „нахвърлят върху християните“. Но едновременно с това авторът не скрива, че „българските градове, които въста-

⁷ В. „*Αύγη*“, бр. 4138, 27.IV.1876, с. 3.

⁸ К. Магер. *Ιστορία του ελληνικού τύπου*. Αθήνα, 1957.

⁹ В. „*Αύγη*“, бр. 4139, 28.IV.1876, с. 4.

¹⁰ В. „*Εφημερίς*“, бр. 120, 29.IV.1876, с. 1.

¹¹ Пак там, бр. 121, 30.IV.1876, с. 1.

наха, се намират в голям кипеж“. Това е свидетелство с особена важност, защото ясно говори за голямата подготвителна дейност, за организираната дълго време акция, която е привела в „кипеж“ българските градове.

Сякаш откликвайки на в. „Ефимерис“ на 1 май 1876 г., в. „Авги“ помещава голяма за времето си статия, заемаща почти цяла колона от вестника, разполагащ общо с 8 колони. Интересно е, че тя има самостоятелно заглавие, нещо наистина рядко, затова си позволявам да цитирам по-голяма част:

„ЗА БЪЛГАРСКОТО ВЪСТАНИЕ“

Важни са от България съобщенията за тамошните въстанически вълнения. Турските вестници ги описват в живи краски, но винаги „без гаранция за истинността на казаното“ (разредката и кавичките са на вестника).

Въстаниците възлизат на 4—5000 мъже, имащи пълно въоръжение и снаряжение. Населението на много села се съединява с въстаниците и са заградили много улици с камъни за препречване движението на военните ешелони. Турските села и и чифлици около Пловдив са изгорени. Отоманските жители на Андрианополис и башибозуци са въоръжени и изпратени към театъра на въстанието, освен редовната войска, която е докарана. Двадесет и два железопътни вагона са докарали снаряжение за отоманската войска.“ Следва съобщението на „Анатоликос Кирикс“ от Цариград за въстанието: „От вчера, събота, всички турски села и чифлици са подпалени от българските въстаници, числото на които нараства. . . Отбелязани са кървави сблъсквания между български и турски работници по железопътната линия.“¹² Освен това в кореспонденцията се съобщава за спиране на композиции в Ихтиман, Троян, Пилас, че евреите и гърците се подготвят за изтегляне от градовете в случай на нужда.

Значително е и мястото, което се отделя във в. „Ефимерис“ от 1 май 1876 г. Отново позовавайки се на „Анатоликос Кирикс“, вестникът внася и някои свои бележки, които характеризират неговата политическа позиция. Едновременно с това съобщенията говорят за голямата неяснота и неинформираност дори на пресата около въстанието в България. И това е естествено, защото Турция се стреми до слуха на народите да не достига не само вестта за въстанието, но и за положението на поробените народи. Колкото и оскъдни да са сведенията, те дават известна представа за народното движение, което се разгаря. След като в предните броеве е отбелязано, че въстанието няма сериозен характер, то сега вестникът сякаш търси извинение пред своите читатели и отбелязва: „сериозен характер вземат вълненията в България, определени като въстание, подготвено да вземе по-големи размери. Смята се, че го е разпалила Сърбия, искайки да използва неуспелия и напразен опит.

Районът на Белово, разположено на железопътната линия за Румелия в продължение на няколко километра от Сарамбей, е зает изцяло от населението, което се съединява с другите въстаници от околните села. Военен ешелон намери пътя затворен. На следващия ден са изпратени 400 сандъка огнестрелно оръжие и 2200 сандъка снаряжение. Турското село Сарамбей (в текста е дадено в двата случая по-различно — б. а.) е изгорено. В Пловдив много турски къщи са подпалени тази нощ. Множество отоманци са изпратили рапорт до управителя в Пловдив, искайки оръжие, но от Цариград отхвърлиха сведенията за поражение на нередовната военна сила, както и изпращането на войски във въстаналата област.“¹³

Освен тази значителна кореспонденция, която говори сама по себе си за неяснотата на положението, за объркването не само на журналистите, но и на турското правителство, след няколко други информации са поместени съобщенията:

„— От миналата събота всички между Пловдив и Пазарджик села и чифлици горят. Железопътната линия работи, но след завземането ѝ войници са изпратени да заемат станциите. По тази линия сблъсквания кървави се забелязват между турци и Българи (с главна буква — б. а.). Андрианополис за 24 часа е останал без стража, при което последвало голямо раздвижване.

¹² В. „Авги“, бр. 4141, 1.V.1876, с. 3.

¹³ В. „Ефимерис“, бр. 122, 1.V.1876, с. 2.

— Всички пощенски вагони са задържани в Пазарджик. Всички изходи са задържани от въстаниците. Телеграфната линия между Пазарджик и София е прекъсната.

— Въстаниците между другото се опитаха да запалят гората около Белово, но не успяха.

— В еврейските квартали на Андрианополис са открити запалителни материали. Гръцките търговци се готвят да напуснат това опасно място.

— Специален влак е докарал 300 войници откъм Отликъой, където въстанието е взело застрашителен характер.

— Въстаниците от Татар Пазарджик възлизат, според турските вестници, на 7—8000. Ръководят се от сърби и руси. Три хиляди войници отоманци са изпратени срещу тях.¹⁴

Тревожните съобщения от България набъбват. Въстанието на много места е потопено в кръв, но димят пожарите. Световната общественост е потресена от известните факти за злодеяния на башибозуците и редовната турска войска. Зад съобщенията в няколко реда понякога се крият събития, които ще останат паметни за цял един народ. Наистина възможностите на вестниците, болшинството от които излизат в четири страници и на малък формат, са твърде ограничени. Само след като се знае историята на Априлското въстание, може да се разбере какво се крие зад съобщението на в. „Авги“ от 3 май 1876 г.: „Пожари и убийства са извършени в околните на Пловдив села. Причините да въстанат с оръжие и да се обединят жителите, са различни. Прекъснати са железопътните и телеграфните връзки.“¹⁵ Или: „В телеграма управителят на София съобщава до министерството на войната в Турция, че изпратените срещу въстаналите българи войски заемат без бой местата, които им са определени. Въстаниците се оттеглят в Балкана.“¹⁶ Не разяснява достатъчно положението и телеграмата на валията на София до правителството, според която е постигната „нова победа срещу въстаниците от царската войска около Татар Пазарджик“¹⁷.

Едва в една по-голяма статия от 4 май 1876 г. на в. „Ефимерис“ вече става по-ясно, че палещите, причинени от войските, които наброяват 60—70 000 души, са предизвикали „страх и ужас“ сред населението. В специална статия за вестника и в отделна рубрика „Вести от България“ се дават по-подробни сведения: „Между Саранбей и Белово в продължение на 9 км железопътната линия е разрушена и телеграфната връзка прекъсната. През нощта на неделя срещу понеделник две села северно от Папазли са били запалени. Вторник две части нередовна турска войска е тръгнала от Хасково за Пловдив. До отпечатването на вестника линията работи. Ако информацията ни са верни, нередовната войска се е отдала на всякакъв вид безчинства, стреляйки срещу българските работници по линията и срещу всички обичащи спокойствието християни. Многочислените работници са напуснали местата си по станцията.“¹⁸ Това са само част от съобщенията, която се допълва с „Последни вести от България“, според които „От Белово прекъснаха съобщенията. . . Убит е един турски работник. Не е ясно кой е извършил убийството — българи или башибозуци. В момента научихме, че шест турци, преследвани от чета български въстаници, над 300 човека, са потърсили убежище в железопътната станция на Белово. Българите открили огън срещу станцията и я подпалили.“

„— По линията между станциите Пазарджик и Саранбей в продължение на 15 км два железопътни моста са подпалени.

Очаква се голяма битка около Белово, тъй като са съсредоточени много въстаници.

— Чета от около 200 въстаници се е появила в околностите на Силимнос, под Балкана.“¹⁹

Това са едни от първите вести не само от „въстанието в България“, но и отглас от безчинствата на башибозуците и редовната армия над беззащитното население. Кой, ако не гръцкият народ знае как се потапя в кръв всяка една проява на непокорство, как „пазителите на реда“ не се спират пред деца, старци и жени, когато трябва да усмиряват разбунтувалите се за своите права и свободи. Тънали в продължение на близо пет века, и те са изстрадали на

¹⁴ В. „Ефимерис“, бр. 122, 1.V.1876.

¹⁵ В. „Авги“, бр. 4143, 3.V.1876.

¹⁶ Пак там, бр. 4143, 3.V.1876.

¹⁷ В. „Ефимерис“, бр. 124, 3.V.1876, с. 1.

¹⁸ Пак там, бр. 125, 4.V.1876, с. 6.

¹⁹ Пак там.

своите плещи цялата жестокост на поробителите. Не е никак случайна бележката, че те стрелят срещу „всички обичащи спокойствието християни“. Не са ли те онези гърци, които по волята на съдбата се намират в тези земи и ги очаква едва ли не същата участ? Страхът обаче не е само за тях, а за всички беззащитни, заплашени от изстъпленията на разбеснелите се орди.

За свой начин на мислене и явно критично отношение към фактите говори кореспонденцията в бр. 4145 от 4 май 1876 г. на в. „Авги“. Ето какво пише по повод разпространяваните версии на турското посолство в Атина специалният кореспондент на вестника: „Тукашното турско посолство (в Атина — б. а.) разпространява телеграма от Външното министерство на Турция във връзка с въстанието в България, в която се отбелязва, че то се е ограничило в тесен кръг и приближава към своя край, макар да продължава да се обсъжда. Повечето от въстаниците са започнали да се прибират по домовете си. . . Изглежда обаче, нещата не са така — коментира вестникът, — както се съобщава в тази телеграма, защото как да се съчетае тя с доклада на изпратения в България поради вълненията генерал Абдул Керим паша, искащ да се изпратят срещу българските въстаници военни сили? Твърде не ще има официален характер отбелязаната телеграма, още повече, че в началото намираме фразата: „От вестниците сте научили, че са станали вълнения около Татар Пазарджик и т. н.“ Нима е възможно посланик да научава от вестниците за вълнения, станали в родината му, а не направо от правителството, което представлява? Смятаме, че тази телеграма, която се разпространява, е на турското посолство, защото не може да ни увери в друго.“²⁰

Нескритите симпатии към вестниците в България се прокрадват в многобройните съобщения за въстанието в Босна и Херцеговина, за кървавата разправа с мирното население и с консулите в Солун. Говорейки за зверствата на башибозуците, които не се спират пред деца, болни и старци в желанието си да изстребят „немирните гяури“, те с внимание се отнасят към отделните прояви на героизъм и хладнокръвие на въстаниците. В броя си от 10 май 1876 г. в. „Авги“ отбелязва: „Българското въстание преуспява! Турското правителство, имайки разпръснати войските си в различни краища на империята, не може да съсредоточи в България достатъчно сили и да потуши въстанието. От почти петдесетте хиляди дошли около театъра на войната въоръжени сили, болшинството са от Нишкия и Видинския лагер. Българите се бият достойно, повечето, разбира се, в стълкновенията и в ръкопашен бой. Водачите им, макар да не се споменава от турците, носят облекло в зелен цвят с яка, везана със злато, брич от светъл цвят селско платно, ботуши до под коленете, два пистолета, сабя и шапка с червен кръст. Към това облекло от обичайната за българските селяни носия се прибавят и калпаци от прелестен жълт и бял цвят. Свещениците носят църковното си облекло и държат църковните отличия и са свързани с въстаниците, от които едни носят стари пушки, други сърпове, привързани на къси сопи. Имат освен това конница.“²¹

Тези сведения за въстаниците и за обичая на българите не са редки в кореспонденциите и по-големите статии, които са посветени на въстанието. Макар и да изглежда странно, някои от кореспондентите се изненадват, че българските революционери не се отличават от гръцките от въстанието през 1821 г., че на знамената им са изписани заветните думи „Свобода или смърт“. Но не само тези подробности са еднакви. Еднакво в случая е и отношението на поробителя към въстаналите и това диктува чувствата на близост по съдба.

Независимо от всеяващите ужас вести, които пристигат от селата и градовете на въстанала България, някои от гръцките вестници се стремят да поддържат духа и мисълта, че въстанието ще изиграе своята роля. Редакторите понякога дори използват стари материали, за да владеят вниманието на своите читатели. Така в броя от 10 май 1876 г. в. „Ефимерис“ съобщава: „Положението в България не е розово, а управителят на София продължава да телеграфира, че е въвел ред. При това армията е достигнала 18 000 души съсредоточени. Освен другите през последните дни са въстанали жителите на Раховица, село, намиращо се в подножието на Балкана срещу Отла Кьой и Аврет Алан. Станали са сблъсквания между тези въстаници и конни части и пешаци. Според турските вестници турците са победили.“²²

²⁰ В. „Авги“, бр. 4145, 5.V.1876.

²¹ Пак там, бр. 4147, 10.V.1876, с. 4.

²² В. „Ефимерис“, бр. 131, 10.V.1876.

Непрестанно прииждащите съобщения за зверствата и саморазправата на османските поробители и беззащитното българско население привличат вниманието и на седмичното сатирично списание „Асмодеос.“* В брой 70 от 16 май 1876 г. се появява кратко съобщение: „Турският генерал Хасан паша, изпратен срещу въстаналото българско село Аврат Алан, заповядал на въстаниците да свалят оръжието. На тази заповед на отоманския генерал въстаниците отговорили, че нямат оръжие. Не се знае какво ще прави с тях генералът.“²³ Под тези редове стои подписът Каломирис. Като се има пред вид, че голямата част от материалите за списанието са подготвени от Емануил Роидис, може да се предположи, че и тази бележка е плод на перото на талантливия прозаик, който с романа „Папеса Йоана“ раздвижи застоялите води на папската институция, подхвърляйки на злъчни подигравки светите отци, които му отмъстиха, отлъчвайки го от църквата. Естествено е той да се е интересувал от съдбата на съседния български народ, да е тръпнел от безчовечните действия на поробителите и да е дал изблик на вълнуващите го чувства в тези няколко реда. Още повече че в списанието във връзка с покушението над чуждите консули в Солун се появява блестящата карикатура на Темос Аниос, с провиснали на бесилките магарета и с остроумния надпис: „Пълно задоволяване на пролятата френска кръв.“ Тази карикатура се появява във връзка с исканията към Високата порта да се отнася по-внимателно с поробените народи. Щом варварството може да се прояви към консулите на велики сили, кой може да спре зверствата на отоманците?

Българското въстание с всеки ден по-дълбоко вълнува духа на съседите от юг. Вестниците се пълнят със съобщения за зверското потушаване, търсят се причините за избухването, неуспеха и потушаването на въстанието. Така, свързвайки въстанията в Босна и Херцеговина с това в България, в „Авги“ в броя си от 15 май се връща към първите дни на вълненията и ги описва с подробности:

„Първото раздвижване става в общината Златица, където стражата се състои само от 50 запасни и толкова пазачи. Младите българи влезли в спор с пазачите. При това се появила друга група въоръжени младежи. Каймакаминът приканил бунтовниците да не вдигат шум, но едва успял да се спаси чрез бягство. Гневът на българите тогава се насочил към пазачите и низшите чиновници, които изклали. Изненадани от пролятата кръв и от успеха, бунтовниците плъзнали из града и намирайки жителите неподготвени, скоро стават негови господари. Едновременно развитото се подобно движение в Татар Пазарджик взема сериозни размери. Този град е един от най-големите във вилаета, разположен на линията между Пловдив и Белово, и има многочислено християнско население. При това, като намират благовиден предлог в положението, се обявяват срещу полицейските органи. И тук са се появили многобройни и добре въоръжени българи, отхвърлящи отоманската власт и изклали пазачите. Мютешерифът се спасил случайно. Важното е, че и в Златица, и в Татар Пазарджик са се намерили измежду въстаниците водачи, които са заповядали и са искали подчинение от всички. Татар Пазарджик е попаднал под властта на въстаналите, като по градските порти били поставени стражи предимно от млади хора. Докато от Андрианополис се изпрати многочислена армия, възможно е въстаниците да заемат позиции, както и да се умножат, достигайки 600 души мъже. Че движението е било подготвено от дълго време, сочи бързината, с която след Слатина въстават и други села, достигайки до Тракия. Център на въстаническото движение е Орта Кьой. Тук се събираха въстаниците на 4 май, на брой около 1200. Навсякъде пазачите бяха намерени неподготвени и изклани. Девизът на въстанието е отхвърляне на отоманската власт. На 5 май въстанаха навсякъде селата в Родопите, 8 на брой, населени с шест хиляди души. Вероятно е обаче въстаниците да напуснат домовете си и да се съберат в Балкана, където да се организират. Това е, изглежда

* „Асмодеос“ е едно от най-добрите сатирични и хумористични списания от миналия век в Гърция. Основателят му Темос Аниос и сътрудниците му Емануил Роидис, Бабис Аниос, М. Митцакис, Г. Сурис и др. издигат поезията и прозата в „Асмодей“ на високо равнище, сатирата в силно оръжие. Карикатурите на Темос Аниос са шедеври за времето. Списанието излиза от януари 1875 до 11 юли 1876 г. и след известно прекъсване започва да излиза отново. Списва го предимно Роидис, пишещ под много псевдоними.

²³ В. „*Аσμοδαῖος*“, год. 2, бр. 70, 16.V.1876, с. 8.

стратегията на водачите на движението, участвували, изглежда, във въстанието от 1868 и живеещи оттогава в чужбина. Въстанието се ръководи от невидимо мистериозно „Национално правителство“ на България, където е издало прокламация, която кани всички българи да се заловят за оръжието, заплашвайки със смърт предателите, които служат на Турция. Богатите се приканват да подпомогнат с пари националната борба, учителите за затворят училищата, „защото младежта има свещени задължения“, а мохамеданите да останат спокойни.“²⁴

В същия брой вече на 3 с. намираме много и различни вести от България, за нови вълнения, за въоръжението и облеклото на четниците.

„— И в Търново е избухнало въстание. Правителството е изпратило там извънредни царски представители и войски. Търново, Дряново, Габрово лежат на прохода, който минава през Стара планина близо до Казанлък и води за Русчук.

— От миналите времена българите са се опитвали да завладеят Константинопол от гърците с копия. Сега се борят срещу турците с дървени оръдия, търсейки независимостта си. Оръдията, които използват срещу турците, са направени от трупи на дървета, издълбани вътре, обхванати отвън за здравина с железни обръчи.

— Турците са си турци винаги. Група българи се предали след кървава битка. Между пляквата турците намерили и калпака на войводата, който се описва по следния начин. Върхът му е златовезан. Везмото представлява лъв, държащ между зъбите си византийски кръст и тълчещ с краката си полумесеца. Около корделата на главата се откриват златовезаните български думи „Свобода или смърт“.²⁵

Това е може би най-голямото място за положението в България, което се отделя в гръцки вестник по това време. Сам по себе си фактът е показателен. Колкото по-страшни стават вестите за зверската разправа над българите и колкото по-силни гласовете на световната общественост в защита на правата на поробените, толкова повече място се отделя и в гръцкия печат. Всяко съобщение за промени в Турция се тълкува по нов начин, придава му се нова окраска. Така например при назначаването на Абдул Керим паша за министър на войната вестникът не съобщава само факта, е естествено допълва: „който се прояви при потушаването на въстанието в България. Над 20 000 българи изпитаха злината му.“²⁶ И най-незначителните събития, които носят атмосферата на бунта, се поместват на страниците на вестниците, препечатват се кореспонденции от чужди вестници, които изясняват подробности около въстанието, поместват се речи и изказвания на видни политически дейци. На 17 май 1876 г. в „Авги“ пише: „Вълнения са избухнали и около Бургас на Черно море. Според информацията са подпалени две села. Причините за подпалването не са известни.“²⁷ И ще продължи на другия ден със зверствата в Пловдивско: „В областта около Пловдив съобщенията са тъжни, поне около Пловдив цари картината на разрушението. Опустошените и изгорени досега села — според кореспондента от Пловдив — наброяват 69, а „Анатоликос Тахидромос“ ги смята за 118, а населението възлиза на повече от 100 000, което ще рече, че всички годни да носят оръжие са се присъединили към въстаниците.“²⁸

Обяснявайки причините и корените на въстанието, търсейки дълбоките мотиви на борбата, вестниците събират материали от различни издания, тълкуват ги по свой начин. „Според „Политикон Аллилографион“ въстанието в България не е повлияно от вълненията в Босна и Херцеговина — пише в „Авги“, — а е резултат на многогодишна и постоянна работа. Подготовката е започнала от 1868 г., след неуспеха на тогавашните вълнения. Тогава са започнали да се организират тайни комитети в цяла България, в които влизат предимно млади хора, известни като „патриоти“, които внасят от 40 до 80 гроша. С тези суми се купува оръжие от чужбина, внасяно тайно в България, подготвяйки се тайно за въстание. . . Решено е било през миналата година въстанието да се вдигне на 1 май 1876 г. И наистина на този ден, както стана известно, беше грабнато оръжието.“²⁹

²⁴ В. „*Αύγη*“, бр. 4149, 15.V.1876, с. 2.

²⁵ Пак там, с. 3.

²⁶ В. „*Εφημερίς*“, бр. 164, 12.VI.1876, с. 1.

²⁷ В. „*Αύγη*“, бр. 4150, 17.V.1876.

²⁸ Пак там, бр. 4151, 18.V.1876.

²⁹ Пак там, бр. 4154, 22.V.1876, с. 4.

Често кореспонденциите на вестниците се отричат една от друга, използват се понякога безразборно, независимо от времето на действието. Така, коментирайки телеграмите от турските вестници, че въстанието в България е завършило, а ръководителите му предадени на правителството, в „Авги“ отбелязва, че подобни са телеграмите от Босна и Херцеговина, но те не винаги отговарят на истината, и допълва: „Добре, че има подобни въстания, та да се оправдаят турците, че продължават да колят като животни въстаналите.“³⁰ И след няколко броя ще продължи сякаш започнатото: „Нечувана е катастрофата, която претърпяха българските въстаници от турците. На около 10 000 възлизат изкланите жители на околните на Пловдив села. Нещастните патриоти от тази област станаха зряла жертва на злосторниците.“³¹

В много от българските села, в революционните кръгове в чужбина, вестта за потушаването на въстанието се приема с резерви, не вярват на съобщенията, че българите са преклонили глава. Същият тон се прокрадва и в гръцките вестници. Сякаш като ехо от въстанието се появяват съобщения за нови вълнения, дори когато те не съществуват. „Макар турските вестници да пишат, че в България всичко е мирно — от Видин до Варна все още се чуват изстрели. Абдул Керим уверява, че българското въстание е приключило, но през миналата седмица са въстанали много села на север от Стара планина. . . Станалите сражения са почти безнадеждни. В църквата на Бреновас (може би така е посочено с. Батак—б. а.) 200 българи са се затворили в църквата и се борили с часове, докато оръдията открили огън. Не желаейки да се предадат живи, те предпочели да убият жените и чадата си и след това да се самоубият. Този поразителен епизод напомня драмата на Аркади. . .“³²

Не е случайно сравнението, което прави авторът с величавия подвиг на Аркади, известен широко в цяла Гърция. Именно в манастира Аркади при голямото въстание в Крит през 1866 г., след като въстаниците са обградени от всички страни и не виждат друг изход от положението, решават да привлекат колкото се може по-големи турски сили в манастира и да подпалят буретата с барут. Така хвърква във въздуха манастирът, унищожил не само затворените вътре въстаници, но и всички турски войници, нахълтали в храма. Този пример за всеотдайност към борбата е жив във всяко гръцко сърце и авторът е знаел въздействието, което ще предизвика сравнението всред неговите сънародници. Той не е принуден да описва героическата защита, постъпките на въстаниците — достатъчно е да ги постави наред с легендарните защитници на Аркади.

Сякаш в разгара на вестите за зверствата в България се появява съобщението за сливането на Ботевата чета на българския бряг. Интересно е, че то е публикувано само няколко дни след събитието, което говори красноречиво колко бързо се разпространяват информацията и какъв е интересът към събитията в България. Ето и цялата кореспонденция: „От Пеща пишат, че 150, или според други 300, българи и сърби въстаници, влезли като прости пътници в австрийския кораб „Радецки“, насилили капитана да ги остави на турския бряг до Ломбагас. Тези въоръжени лица носели със себе си 300 сандъка оръжие. Турското правителство бърза да изпрати от Видин войски срещу тези нови четници.“³³ Изглежда, повече за четата на Ботев нищо не се знае, почти не е отбелязана нейната съдба. Само в броя си от 24 юни 1876 г. в „Ефимерис“ споменава името на Христо Ботев, но без да се дават никакви обяснения.

Покрай отделните съобщения, които се появяват редовно за разправата на българи, на няколко пъти се появяват и големите статии, които, макар и препечатани от чужди вестници и списания, отразяващи английската или френската позиция, говорят за съответно отношение и пристрастия. Като се има пред вид, че обикновено телеграфният стил на вестниците е предпочитаният*, в няколко броя се отделя по над една колона за българския въпрос. На 26 юни в „Авги“ на половин първа и половин втора колона от втората страница, което прави почти цяла колона под заглавие „За кланетата в България“, помества следната статия: „Ако се съди по езика на в. „Имерисион Неон,“ свободололюбивата партия в Англия се е върнала отново към политиката, както се вижда от пристрастието към източните действия на правителството на Дизраели. Отбелязаният вестник, разглеждайки изложението на министър-председателя пред парламента

³⁰ В. „Авги“, бр. 4153, 21.V.1876.

³¹ Пак там, бр. 4156, 28.V.1876.

³² Пак там, бр. 4158, 30.V.1876.

³³ В. „Ефимерис“, бр. 149, 28.V.1876, с. 7.

* Например за смъртта на султан Мурад е поместено следното: „Цариград, 16 юли. Султан Мурад е мъртъв. За наследник е определен брат му Хамид.

пише: „Каква е сегашната дейност на турското правителство, може да се разбере от изложението на специалния кореспондент за начина на потушаването на въстанието в България. Превръщането в руини на една цяла епархия, срамните кланета на жителите, неизброимите отделни злодейства, които се използуваха за едно продължително време от турската власт срещу този безсилен християнски народ, са невероятни. Министрите говориха за тяхната отговорност. Но отговорността на министрите в този момент не изключва нито отговорността на обществеността, нито отговорността на нацията. Необходимо е да се повлияе веднага върху правителството на султана и министрите му, че когато сме приятели с тях против Русия, не сме едновременно и приятели в действията им против въстаниците и християнските народи в Турция. И друг път сме посочвали, че чувствата ни имат сила да внушават в душите на фанатичната олигархия поведението на Англия. Тези чувства породиха действително нечуваните жестокости от тях. В България числото на изкланите се изчислява от турските власти на 18 000, а от българска на 30 000 души. Старци, жени, деца биваха клани без разлика. Цяла стотица села бяха изгорени. Достатъчно беше да си богат и християнин, за да те обвинят за въстаник. Грешката на английското правителство беше, че подхожда към Турция като към държава християнска и цивилизована. Това, което се случи в България, е обикновен метод, с който турците воюват и с е борят срещу въстаниците. . .“³⁴ Посочвайки неприемливостта на отношенията на английското правителство към Турция, статията отбелязва, че трябва да се действа по-решително, а не да се дава възможност да се използуват различията между Англия и Русия за сметка на малките народи.

За да засили още повече вниманието, в същия брой на вестника, вече на 3 с., е поместена „ВЪСТАНИЧЕСКА ПРОКЛАМАЦИЯ“ на революционния комитет в България, която е съпроводена с широк коментар. За прокламациите от този род се отбелязва, че те представляват шедьоври за съчетанието на бунтовната мисъл с нуждите на момента. В прокламацията особено се набляга на примера на въстаниците от Херцеговина, където 1500 души са разбили 10 пъти по-голяма турска армия. Призовавайки поробените към въстание, революционният комитет обръща особено внимание на духа:

„На оръжие, братя българи! Ние сме народ от 7 000 000 и с камъни само въоръжени, имаме възможност да победим азиатските кучета. А ние имаме оръжие, имаме ножове, имаме секири, с които е възможно да победим чадата на сатаната. На оръжие, братя от Мизия, Тракия, Македония! Небето ни заповедва да отхвърлим неверниците от всички християнски земи. . .“³⁵ Започналата сръбско-турска война сякаш отново съживява надеждите на българите. Революционната дейност на останалите живи се концентрира в различни краища, за да може да пусне отново корени, да роди надеждата за свобода. Това ново раздвижване не може да е останало скрито и в броя си от 15 юли в. „Авги“ отбелязва: „Според най-новите съобщения от Русе сръбско-турската война е подпалила пожара на въстанието в България. Войските не могат да се придвижват спокойно, защото въстаниците са затворили и пазят проходите. Една рота със сила се е добрала до село Калаглар и отново го е изоставила. . . Въстаниците завладяха град Панагюрище. . . Тайното българско правителство премести ръководството си в Балкана до Троян.“³⁶ В тези информации истината често е съпътствувана от измислицата, примесват се стари и нови съобщения, но тяхното поместване вече е знак за определено отношение, за приятелските чувства на редакторите към въстаниците, на читателската публика, за която са предназначени.

Все по това време, докато продължават опитите да се помогне на изстрадалото българско население, във вестниците се появяват писма на отделни лордове до Ръсел, телеграми до посланика на Англия в Цариград, изчисляват се огромните щети в България, броя на жертвите и изгорените и разрушени села. Поместват се писма, които разказват за положението на българите, които не смеят да запалят дори кандилата си и живеят в приземията, защото турската стража стреля вечер по всяка запалена свещ, по всеки закъсниял някъде човек. Като въздишка на облекчение се появява съобщението, че турското правителство под натиска на Англия и другите страни е дало амнистия на всички освен на водачите на въстанието. След като е изстребено населението на един голям район и са поставени под нож жителите на цели села, сега е лесно да се даде амнистия. „Амнистия на мъртвите“ би могъл да я нарече Ройдис в списанието си, ако то не пре- става да излиза по това време.

³⁴ В. „Авгъ“, бр. 4179, 26.VI.1876, с. 2.

³⁵ Пак там, бр. 4179, 26.VI.1876, с. 3.

³⁶ Пак там, бр. 4191, 15.VII.1876.

АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ, ОТРАЗЕНО В РУМЪНСКИЯ ПЕЧАТ И В РУМЪНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Думитру Завера (Букурещ)

Априлското въстание през 1876 г. е резултат от един революционен процес, който се развива в България и всред емигрантските среди извън нея в началото на втората половина на XIX в. Организацията и размахът на това въстание показват на световната общественост, че българският народ е решен повече от всякога дотогава да извоюва свободата си и да изгради държава, достойна за неговите възжелания. Годишите преди въстанието са изпълнени с напрегната революционна дейност както в страната, така и извън нея. Големите български революционери Раковски, Ботев, Левски, Каравелов и много други полагат огромни усилия за революционната подготовка на народа в страната и на българските емигранти, както и за информирането на света за вековната неправда към българския народ.

Румънската общественост, всред която голям брой български емигранти развиват революционна дейност, познава тежкото състояние на българския народ както от тях самите и техните публикации, които излизат там, така и чрез румънската преса, която следи с интерес хода на събитията в България и изобщо в цялата Османска империя.

За отбелязване е фактът, че преди априлските събития и особено през тяхното развитие румънският народ оказва значителна подкрепа на българските емигрантски среди, които в румънските градове и села имат „възможност да изявят политическите си схващания и да играят ръководна роля в борбата на своя поробен народ“¹. За това говорят честите протести на Високата порта до румънското правителство и исканията то да забрани дейността на българите. Като васална страна Румъния, за да успокои Високата порта, обещава да вземе най-строги мерки, но никога не ги въвежда в действие. И българските борци за свобода намират в крайдунавските градове и села благоприятна почва за революционна дейност, насочена срещу османското иго.

Обявяването на Априлското въстание е нов повод за румънската общественост да изрази своята солидарност с вековния си съсед и приятел и да покаже на европейските сили, че е дошло време да бъде разрешен проблемът на балканските страни. Още по време на усилената подготовка на въстанието през 1875 г. вестник „Vocla Prachovei“ от 16. X публикува прокламация на Комитета на българските въстаници към народа с обръщението: „Скъпи български народе!“ Прокламацията излиза по време на въстанията в Босна и Херцеговина и посочва, че всички съседни народи са въстанали да извоюват своите права. Като разкрива тежкото положение на народа, тя го призовава „да изпрати синовете си по бойните поля и да грабне оръжие в ръка“.

Същата година в „Libertatea“ в Браила публикува „Писмо на Гарибалди“ до народа на Херцеговина и „до потиснатите в Източна Европа“. След като се посочва, че турците няма какво да търсят в тази част на Европа, народите от Османската империя се призовават на борба за освобождение: „Ставайте, славни синове на Черна гора, . . . на България и Румъния. Вие всички имате една прекрасна история . . . с вас са всички сърцати хора от цял свят. . .“

¹ Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Христо Ботев. Живот и дело, София, 1975, с. 104.

В. „Românul“ публикува в същата година призив за въстание към българския народ, взет, както се отбелязва, от в. „Знаме“. Отнася се за статията на Христо Ботев „Революция — народна, незабавна, отчаяна“. Вестникът изважда само тази част от статията на Ботев, която е обръщение към българския народ за въстание. Към края на 1875 г. същият вестник публикува поредица от статии, в които се иска освобождението на народите „от Балканите и тяхното формиране като независими държави, за да се осигури мирът“, и зове към солидарност, защото само по този начин може да се унищожи игото.

По време на въстанието румънската преса следи с жив интерес събитията, описвайки със симпатия борбата на въстаналия народ. В. „Telegraful“ от 8 май 1876 г. публикува статията „Българското въстание“ по сведения на своя български кореспондент от София. Сведенията са толкова по-значителни, тъй като идват от един участник в самото въстание или най-малкото от свидетел на събитието. (Името на кореспондента не се посочва.) Авторът на статията прави пълно изложение на причините, които довеждат до въстание, заключавайки: „Какво бихме могли да направим? Отчаянието ни кара да грабнем оръжие. И с оръжие в ръка да искаме правда.“ Става въпрос за въстанието от село Раковица (Софийско). Ето емоционално-образно описание на слизането на въстаниците от планината: „Хубава беше тази гледка, когато слязоха бунтовниците от Балкана да се борят. Пълнеше ни сърцето, като гледахме тези юнаци, готови и на смърт, за да не влачат повече турския ярем. Войводата им носеше куртка с общита със сърма яка и потури от тъкано в нашите бедни села платно. На главата имаше калпак с ушит червен кръст. Обут беше като конник и носеше на кръста два пишова и сабя. След него вървеше поп и после четите от юнаци, които всички имаха на калпака бели или жълти кръстове.“ В края се посочва, че въстаниците са решени „да не оставят оръжие до победата“. В същия брой на вестника се помества и кореспонденция от Русе, в която се посочва как са се спасили въстаниците, укрепени в Дряновския манастир, през нощта на 8 срещу 9 май, „подпомогнати от хубаво време и от една чета въстаници под ръководството на войвода Кабакчиев от Търново, който действувал в тила на турците“.

В няколко броя в. „Telegraful“ помества дописки за жестокостите на башибозуците в Перушица, в село Тамаракли (Тамръш, Родопите), в Батак, Копривщица и Панагюрище. Интересна е статията на в. „Telegraful“ от 30 май 1876 г., в която се публикува съобщение за хода на въстанието, като се отхвърля твърдението на официалните турски бюлетини, че въстанието е потушено: „Въстаниците държат всичките планински позиции. Главните квартири се намират в Брацигово и Батак. Войводите им са Георги Търнов, Стефан Стамболов, Волон и Бенковски.

Най-кървавата борба е била в Перушица. Петхиляден брой въстаници напълно са разбили турците. „В същата статия се съобщава за преминаването и битките на Ботевата чета в България: „От дунавското пристанище Оряхово пристигна новината, че четниците под ръководството на Ботев са водили на 20 май ожесточена борба срещу турските войски близо до Враца. Битката е продължила близо 10 часа и е завършила с блестяща победа на българите. Те са прогонили турците до село Амбарица.“

В тази статия се описва един епизод на парахода „Радецки“, когато двама турци падат в краката на въстаниците и последните им казват, че те нямат нищо против мирния турски народ. Статията завършва с извода, че „борбата на българите е най-благородна и има високата цел да махне вековния тиранин. . . Дано бъде увенчана с успех!“

Интересно е да се споменат тук и някои документи на вътрешната румънска администрация относно преминаването на Ботевата чета в България. На 18 май 1876 г. капитанът на пристанището Турно Северин изпраща доклад до Министерството на вътрешните работи, в който описва случая с кораба „Радецки“ на 17 май.¹ Документът е интересен, тъй като съдържа данни, дадени от капитана на „Радецки“ няколко часа след слизането на четата. В доклада се описва един напрегнат момент от парахода, когато „250 души българи“ се готвят да превземат парахода „Радецки“: „След като минали Бекет, където се качила последната група, почнали да вадят

¹ Вж. Documenti privind Istoria României. Razboiul pentru independență (1877—1878), București, 1952, v.1, partea 2, p. 159—160.

различни оръжия от пакетите, които са били пренесли като багаж и след като се въоръжили, всички горели от нетърпение да се бият за свободата на България.“ Христо Ботев в качеството си на войвода е бил много зает с реда и дисциплината на четата, препоръчвайки на всички „да не безпокоят никого от екипажа на парахода“.

Мястото, избрано от Ботев и неговите другари за слизане на българския бряг, „не беше подходящо за акустиране. . . По липса на достатъчна вода да достигне до брега, четниците са били принудени да скачат във водата, за да излизат на брега. Оттам на достатъчно голямо разстояние те видели двама гранични пазачи. Един въстаник насочил пушката си към тях и стрелял. Паднал един турчин, а другият избягал, след това цялата чета тръгва към вътрешността на страната.“

Румънският дипломатически представител в Белград съобщава в Букурещ на 18 май 1876 г. за слизането на Ботевата чета, като подчертава по-точно нейния ентузиазъм на българска земя: „Слезли веднъж, те разтворили едно знаме, изсвирили с тръба и тръгнаха, като викали „Да живее България!“¹

В „Telegraful Român“, който излиза в Сибиу, от 15/27 август 1876 г. публикува интересен репортаж за осъждането на 23-ма въстаници от четата на Христо Ботев, озаглавен „Въстаниците пред съда в Русе“. Авторът на репортажа описва заседанието на съда от 10 август 1876 г. Той насочва вниманието си върху поведението на въстаниците пред съда. Въпреки че знаели турски език, българските патриоти поискали протоколът да бъде прочетен на български език, за да подчертаят с това, че тяхното дело е общонационално. Репортажът е написан със силно чувство за солидарност с подсъдимите и с възмущение от решенията на съда. Същевременно той е изключително интересен, тъй като предава цялата атмосфера на процеса, от което се вижда, че авторът е присъствувал там и подбира мисли от изказванията на подсъдимите: „Това, което ми се прочете, не са моите думи и не признавам протокола“ — каза един от подсъдимите, Киро, учител от Оряхово. — Виждам добре, че няма какво да направя, искате да падна жертва, тогава ме убийте веднага!“ Репортажът се спира на обвиненията, отправени от съда към подсъдимите. Някои са били членове на революционни комитети и са се занимавали със събиране на материални средства за въоръжаване на въстаниците. Споменава се името на Тодор Стойков от София и на Партени Иванчов Бучов от Търново,² „които са минали от Румъния в България и са се били против официалната турска армия. Стефан Николов от Сливен, на 27 години, с интелигентна физиономия, по липса на работа и поради гоненията на заптиите е бил принуден да напусне родното място, избягал в планината и заедно с още десет души станал хайдутин. Тази хайдушка чета нападала много години наред турските управници. И най-после чрез предателство четата попаднала в ръцете на турците.“ Стефан Никола следователно е бил хайдутин, войвода на чета, която е действувала непосредствено преди Априлското въстание. От репортажа става ясно, че цялата чета е била осъдена на различни години затвор, самият Стефан Никола е бил осъден на 8 години. Непримирима натура, той избягва от затвора, преминава Дунава и влиза в четата на Ботев. Репортажът посочва присъдите на всички осъдени патриоти. Измежду тях трима са осъдени на смърт чрез незабавно обесване, П. И. Бучков, Т. Стойков и Стефан Никола. Другите са били осъдени на доживотен или различни срокове затвор. След това в репортажа се описва екзекуцията на тримата. Първите двама са били отведени в турската махала на Русе, а последният — в българската. До мястото на екзекуцията са били водени пеша, последвани от многобройно българско население и затова властите взели предохранителни мерки: „От предпазливост докараха един баталион войници. Пеша и без свещеник осъдените тръгнаха към мястото на екзекуцията, последвани от голяма тълпа. Обесването се извършвало без никаква церемония и първите двама не могли да кажат нито една дума. Само Стефан Никола, който бил обесен в българската махала, окуражил сънародниците си, които гледали обезумени, с думите: „Аз умирам щастлив за вярата!“ Смъртта на Стефан Никола е описана с покъртващ

¹ Documenti privind Istoria României. Razboiul pentru independență (1877—1878), București, 1952, v. I, partea 2, p. 158.

² Става дума за трима осъдени на смърт от извънредното съдилище в Русе на 29 юли (10 август) 1876 г., Стефан Николов, Тодор Стойков и Пенчо Йончев. Стоян Николов е от четата на Таньо Стоянов. Вж. Александър Бурмов. Христо Ботев и неговата чета, София, 1974, с. 115—116.

драматизъм: „Три пъти се скъса въжето. . . Чак на четвъртия път въжето удържа пред мъчителната агония и дори мюсюлманското население се ужаси от жестоката процедура.“

Авторът на репортажа е много развълнуван от смелостта и достойнството на тези трима български мъченици за свободата и от съчувствието на населението към тях: „Всичките трима не си загубиха нито за миг човешкото достойнство и вървяха бодро към мястото на смъртта. Първите двама даже се смяха по пътя. Около четиристотин мъже и жени придружиха тъжното шествие и оставиха там цветя и светлини на восъчни свещи.“

Потушаването на въстанието силно отеква в цяла Европа. Вестниците публикуват многобройни протестни статии против кървавите разправи в България. В. „Telegraful Român“ от 29 август/10. IX. 1876 г. препечатва от в. „Republique Française“ протеста на В. Юго срещу жестокостите, извършени в България и Сърбия. Текстът на протеста е обвинителен документ, който вълнува и най-твърдите сърца. Той осъжда варварските изстъпления на башибозуците спрямо мирното население, а особено много правителствата на европейските сили, които с безразличие гледат „как се унищожава един народ“. Обвинявайки тези правителства, В.Юго разкрива цялата драма на Батак, на Търново и на цяла България и информира румънската и цялата световна общественост за тези събития в България и за неотклонното желание на българския народ да изгради свободна държава.

Априлското въстание с благородната цел, която си постави и с дръзновението и смелостта, с които е водено, мобилизира европейската общественост и по-специално тази от Югоизточна Европа, включително и перото на писателите, да се вдигнат в защита на законните права на въстаниците. Не остават настрана и румънските писатели, които в няколко стихотворения изразяват привързаността си към святото дело на българския народ, разкривайки както неговата дръзновена борба, така и жестокостите при потушаването на въстанието и безразличието на европейските сили спрямо положението на народите на Балканския полуостров.

Николае Скуртеску публикува през 1876 г. стихотворението „Въздишките на България“ („Suspinele Bulgariei“).¹ В повече от 120 стиха той представя ярка картина на борбата на живот и смърт на въстаниците и на целия народ, както и безразличието, с което великите сили гледат развитието на трагедията на Балканите.

За поета Европа (той има пред вид великите сили) е виновна пред човечеството за пасивността си пред голямата неправда. След като описва тъжната картина на села и градове при потушаването на въстанието, поетът допълва какво вижда след това:

Страшна смесица: мъченици и жестоки тирани!
В двора, в колибата, в полето, по планини и долини
Виждаш само терор и чуваш само жалби. . .
Къщите горят в пламъци, разпръснати семейства,
Срутени градове и села опустели. . .

(дословен превод)

Поетът показва на Европа, която не иска да разбере, че „всичко, що човек се нарича, нуждае се от свобода“ и че робството трябва най-после да свърши. Той прониква дълбоко в тайната на робския живот, който е „резултат на подли и прикрити интереси“ за срам на цялото човечество“.

В неравната борба се извисява готовността на въстаниците за саможертва и тяхната решителност да се борят до последна капка кръв. Образът на една българска майка, която защищава детето си, е представен като образ на истинска мъченица.

Вижте там майката, що иска да прикрие
с гърдите си бедното, малко дете. . .
Притиска го, прикрива го с ръце
и бори се с палача, понечил да го грабне.
И умирайки храбро,
тя не дава детето във вражи ръце.

¹ Вж. в-к Telegraful от 19 август 1876 г., и N. Scurtescu. Poezii 1867—1876, Букурещ, 1877 г.

Един млад българин с храбростта и дръзновението си ни напомня героя, възпят от народния певец в „Даваш ли, даваш, балканджи Йово!“ Искайки да защити баща си, паднал в ръцете на черкезите, българският юнак показва неповторима смелост:

А вижте там юнак се бори храбро,
баща си стар той иска да спаси. . .
Десницата увисва му в борбата
и влиза лявата ръка в борба.
А ето че и лявата изгубва
и зъбите си впива във врага,
напразно мъчи се баща си да спаси,
макар отчаян, той го зашишава
и пада със последната въздишка.

Обръщайки се към Европа, поетът призовава да се сложи край на „черните дни, от които българинът е наситен“, като посочва, че с това въстание народът иска да му се възвърнат правдата и светлината.

Един друг румънски поет, Александру Пелимон, насочва своя поглед към града Видин, където открива героя си осъден на каторга заради участието му в Априлското въстание. Стихотворението му е озаглавено „Осъденият от Видин“.¹ Започва с романтично представяне образа на героя, изправен на кораба заедно с другите българи-роби, охранявани от силна стража. Следите на отминала цивилизация в града карат поета да се върне назад в историята и да я съпостави с настоящето, когато в града се виждат само „пазари със сергии, аскери, казарми и затвори за осъдени“.

Осъденият, „с дрипава риза, черен калпак и препасан с червен пояс, свири с гайда тъжна песен за своята свобода и за свободата на родината си“ и тези, които го слушат, „сълзи проливат“. Драматичната съдба на героя, представена с много лиризм и с дълбок реализъм от поета, ни напомня донякъде съдбата на Каравеловия герой от повестта „Войвода“. Като емигрант в Румъния той води спокоен живот, печелейки честно прехраната си. Тук по лучава и скръбната вест, че братята и сестрите му в България са убити от турците, и решава да се върне, за да отмъсти за тях: „Извиках с цяла сила — господи, справедливост! Нарамих пушка и потеглих. . .“

Поетът представя своя герой след това в хайдушки дрехи, който кръстосва горите и планините, за да отмъсти за теглилата на своите братя и да покаже на тирана „какво могат българските синове“:

Покой и минало забравих
сърцето жарко в мене затуптя —
на българските синове дълга
във отмъщението ще покажа.

Към героя се присъединяват и други български юнаци. Това е моментът на обявяването на Априлското въстание. Въстанието е представено от поета като метежна буря:

Балкани заехтяха, изпълнили се с чети,
християнски пушки пукнаха в гори.
на жаждата за мъст пак огъня гори.

В последната част на дългото си стихотворение чрез думите на своя герой А. Пелимон показва, че всички се борят за едно свято дело, подчертавайки патриотизма, който движи въстаналия народ:

За вяра кървава борба кипи
Родината от турци да спасим,
в жестоките страдания и борби,
щастливи, с пушките в ръка вървим.

¹ А. Pelimon. Patriotismu. București, 1877.

Когато попадне в ръцете на врага, героят не се оплаква от своята съдба, не се плаши от смъртта, убеден, че народът ще съди за неговите дела:

О! Ако ме очаква смърт жестока
остава ми виното на мъстта.
И нека днес светът да ме осъди,
а стореното — бог ще ми прости!

Поетът Джордже Баронзи е голям привърженик на освободителната борба на българския народ. Той живее в Браила, където се намира най-голяма част от българската емиграция и в годините 1860—1876 отблизо се запознава с нейната дейност, дори е твърде вероятно да е познавал някои от водещите личности в българското освободително движение. Във всеки случай на него му е познато четническото движение и дори резултатите от действията в България, поспециално на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа. В памет на тези двама герои на българския народ поетът написва стихотворението „В памет на българските въстаници от 1868 г. и за героичните им борби, водени от тях срещу враговете на тяхното отечество от Караисен, Руситбей от Вишовград, от Царева ливада и от Хаинбоаз — посветено на българската нация по случай новата 1872 г.“

Изглежда, стихотворението не е било своевременно публикувано.¹ Тук го споменаваме само като знак на внимание към проблемите на освободителната борба в България, от което е явно възхищението на поета към нейните герои. Едно друго стихотворение посвещава Баронзи на събитията от април 1876 г. То носи многозначителното име „Гласът на един син на Балкана“². Чрез гласа на този „син на Балкана“ поетът Баронзи представя една потресаваща картина на тежкото положение на българския народ и зова му „На оръжие!“ в този решителен момент. „Синът на Балкана“ вижда родината си, покрита с „воал от скръб“, тревожна и тъжна, защото след хиляди фатални опити часът на спасението още закъснява. Неговото положение постепенно се влошава и стига до момент, в който поетът представя разтърсваща картина:

Мъжете си вдовиците оплакват,
родителите — синовете си,
брат брата си погребва,
горят селата,
войската граби, коли
деца, жени.

Съпротивата на народа е дръзка и постоянна. Земята е осеяна с „хиляди гробове на мъченици“. „Синът на Балкана“ отправя укор срещу хуманизма, хуманизма на Европа, чието безразличие той заклеймява:

Човечността къде е?
Олтарят ѝ къде е?
Къде е свободата
на земята на моите деди?

И божествата са изправени на съд, защото измежду всички светци те изпращат Юда да продаде „таз тъй хубава страна, която тъй обичах аз“, и ако от всички извикани гласове нито един не се отзова за спасение, тогава ясно се чува звънът „на сабята, изтеглена от ножница“, и зовът „Тълпа, роби, на крак! . . . Събирайте се заедно!“

От казаното накратко става ясно, че румънският печат през бурната 1876 г. широко разтваря страниците си, за да осведоми румънската общественост и румънския народ за драматичните събития на юг от Дунава. Същевременно ясно личи позицията на съчувствие към българския народ, към неговата справедлива кауза, а също така и протестът срещу равнодушието на Европа.

Със своите стихотворения румънските поети се присъединяват също към прогресивното обществено мнение в целия свят, което се обявява в защита на поробенния български народ, вдигнал се с оръжие в ръка да върне свободата си.

¹ В. 1895 г. стихотворението е публикувано от К. Цанков в сп. Българска сбирка, като го приписва на Д. Великсин.

² Вж. U. Barozzi. *Escouri poetice*. Galați, 1877.

АНГЛИЯ

«THE MODERN LANGUAGE REVIEW», Лондон,
кн. 4/1975 г.

Последната книжка за 1975 г. на английското тримесечно списание „Модърн ленгуич ривю“ съдържа няколко статии, посветени на проблеми на европейските литератури. В сред тях особен интерес предизвиква публикацията на К. Р. Айрланд, озаглавена „Аспекти на Цитера: Неорококо около смяната на вековете“. В нея авторът проследява някои характерни тенденции в европейската литература от края на миналия и началото на нашия век. Както е известно, мнозина изследователи на този литературен период изтъкват съществуването на многообразни и противоречиви литературно-естетически концепции, художествени стилове, а също така и динамиката на литературните процеси през споменатия период. К. Р. Айрланд прави опит да обоснове една теза, според която масовото връщане към естетическите образци на рококо е било основен белег на литературното развитие в европейски мащаб през годините на прехода от XIX към XX в. Той се стреми да замени широко разпространената представа за доминиращи упадъчни тенденции в литературата около края на миналия век, съчетани с оригинално формотворчество, с представата за, общо взето, епигоналния характер на повечето тогавашни литературни творби.

Още в началото на своята статия авторът изтъква, че години наред в литературоведчески изследвания не е бил правен опит за изясняване на свързаността на някои идейно-тематични и формално-художествени особености на литературни произведения от края на миналия век с естетическите концепции на рококо. А редица обстоятелства от културно-исторически характер по това време, пише К. Р. Айрланд, правят някои аспекти на тази свързаност очевидни. Авторът на статията смята за неоспорим факта, че около смяната на XIX и XX в. отличителна черта на всички видове изкуство е бил стремежът към декоративност и префиненост. Според него тогава е триумфирал сенсуализмът и са били съвсем явни уклонът към феминизъм и поривите на оптимистично безгрижие. Преклонението на повечето творчески личности от споменатия период пред

т. нар. „късни култури“, техният култ към формалната страна в изкуството безспорно осигурява привилегировано място на идейно-естетическите концепции на рококо, т.е. на онзи стил, който най-ярко контрастира с индустриалните и пролетарските мотиви, с мрачните и песимистични тонове на тогава вече преодоления натурализъм. Едва ли някои лирически сбирки на Пол Верлен или пък творби на братята Гонкур са отбелязали повратен пункт, начало на нов стил в литературата от края на миналия век, пише авторът на статията. Голямото ново начало според него е свързано с преоткриването на рококо и обаятелните живописни табла на неговия най-бележит представител — френския художник Жан-Антоан Вато.

Връщането към естетическите позиции на рококо, изтъква Айрланд, обаче не е резултат на внезапно, случайно откритие. То е един твърде продължителен процес, който може да бъде проследен почти през целия XVIII в. Анализирайки го, авторът на статията не пропуска да отбележи голямото влияние, което са имали отделни личности в него — например меценати като английския крал Джордж IV и баварския — Лудвиг II, колекционерите — лорд Хертфорд и барон Ла Газ, художници като Менцел и Монтичели, поетите Банвил и Готие. Развитието към неорококо в изкуството през XIX в., пише Айрланд, е преминало през няколко етапа. Така например през 30-те и 40-те години то е било явно забележимо най-вече в изобразителното и декоративното изкуство, през 60-те години — в литературата, а през 70-те — в архитектурата. От особено значение за този процес на постепенно ориентиране на голяма част от европейското изкуство към идейния свят и формалните образци на рококо, според К. Р. Айрланд, е била 1884 г., когато се чествува двестагодишнината от рождението на Вато и през която Верлен се опитва да направи поетическо внушение, че това чествуване можело да бъде само „последният галантен празник.“ Тъжната ирония на Верлен, неговото отвръщане от пасторалните идилии и хвалебствените химни, повикът му към самоизолация и отърсване от ентузиазма по въобръжаемо блаженство са една реакция срещу сладостно упоивашия аромат на рококо. Това е един постичен бунт против доминиращите тенденции в тогавашното изкуство, против хедони-

стичните идеи, изглеждащи за мнозина лъжовни и нелепи в един агонизиращ свят. Странно е обаче това, че този поетически афронт на Верлен остава до голяма степен изолиран и не попречва на разрастването на интереса към поезия в стил рококо в европейски мащаб, изтъква авторът на статията. Прочутото есе на Херман Бар („Рококо“ — 1890 г.), както и няколко ранни поеми на Шефан Георге показват, че и Германия става център на творчески намерения, ориентирани към възраждане на естетическия идеал от първата половина на XVIII в. Всички компоненти на ранната поезия на Георге са насочени към постигане на идеята за естетическа хармония, вплътена в образците на изкуство в стил рококо. Анализът, който авторът на статията прави на отделни стихове на Георге от ранния му творчески период, показва убедително тяхната съотнесимост към идейно-естетическите концепции на споменатия стил. До подобни изводи достига К. Р. Айрланд и за някои поетични сборки на англичанина Стюарт Мерил, написани в края на миналия век. Особено сполучлив е анализът на поетическия пролог, написан от Хуго фон Хофманстал, към прочутото драматическо произведение на Артур Шнитцлер — „Анатол“. В статията се изтъква, че този пролог напомня за връзката на хедонистичните и носталгични настроения от края на миналия век с художествения свят на един от най-бележитите представители на рококо — Вато.

Съществуващата обща ориентация на редица творчески личности в западноевропейските страни от края на миналия век към художествената образност на рококо, според автора на статията, е една от причините за настъпилата тогава интернационализация на поетическите творби. Именно през последното десетилетие на XIX в., пише К. Р. Айрланд, и преводаческата дейност за първи път добива широко признание като вид изкуство.

Разглеждайки някои типични образци на поезията в стил неорококо у автори като Шефан Георге, Хуго фон Хофманстал, Ендрю Ланг, Артър Саймънс, Теофил Готие и др., авторът на статията отбелязва и настъпилите модификации в основния тон на творбите и тяхната образност в сравнение с поетическите образци от средата на XVIII в. У поетите от декадентския период се забелязва трансформиране на оптимистичния хедонизъм в носталгични настроения, а също така и умора от интензивното чувствено възприемане на окръжаващия ги свят. Възниква и повсеместна промяна в сезонните предпочитания на пейзажната лирика. Най-чести са вече не лирическите описания на пролетно обновената природа, а чезнешите в омара пейзажи на късното лято и тъжният полъх на есента. Поезията в стил неорококо от края на миналия век, според К. Р. Айрланд, възражда в същност само последната фаза

в развитието на познатия декоративен стил от епохата на абсолютизма.

Авторът на статията не смята за проява на упадъчност опита да бъдат възобновени естетическите концепции на рококо в европейската литература към края на миналия век. Той вижда тяхната мотивация в стремежа за възраждане на вкуса към декоративно-красивото като реакция на уклona към грозното и болезненото, на варваризацията на нравите и дехуманизацията на къснобуржоазното общество. Тази постановка на К. Р. Айрланд обаче буди основателни възражения, тъй като естетическият идеал на неорококо в европейската поезия през 90-те години на миналия век предпоставя откъсване от проблемите на съвременето и загуба на народностния характер на изкуството, а по същество това е също така проява на дехуманизация. Впрочем, проследявайки накратко някои тенденции в развитието на европейската поезия от първите години на нашия век, авторът на статията сам стига до подобно заключение. Надеждите на някои поети да открият в естетическите принципи на рококо пролука към по-ведри хоризонти на духа, пише К. Р. Айрланд, се оказват илюзорни в парализиращата ги кризисна действителност. Така например, омаян от тъжния разкош на парка в стил рококо на замъка Мирабел в Залцбург, австриецът Георг Тракл съзира мъртвите очи на каменния фавн и предава в поетичния си изказ ужаса на безизходността. Както и много други поети, търсеши в идиличния свят на рококо спасително усамотение, той изпада в гибелно отчаяние, осъзнавайки деструктивната мощ на уклona към бягство от реалността и на болезнения копнеж към безвъзвратно загубеното псевдоидилично блаженство. В началото на XX в. поезията в стил неорококо, изтъква авторът на статията, постепенно предава своите идейно-естетически позиции в полза на възродилите се тогава мистицизъм и националистични тежнения. По това време настъпва и пълна дезинтеграция на идеала за хармония, мнимо възцарен в поетичните внушения на радетелите за възраждане на „последния оригинален стил“ — така К. Р. Айрланд нарича рококо. Показателни за това развитие са цитираните в статията поетични слова на Рихард Шаукал: „Един свят потръпва от тътена на своите стъпки. Свърши сънят, настъпва тежък ден.“

В заключение авторът изтъква, че проблемът за възраждане на естетическите принципи на художествения стил рококо в западноевропейската литература към края на миналия век изисква задълбочено изследване и не би трябвало да бъде пренебрегван от литературната история, която все още не е осветила достатъчно сложните връзки и влияния в един от най-интересните периоди от развитието на европейската литература.

В същата книжка на списанието привлича вниманието ни и статията на Питър Стен-

бърг — „Слугите на двама господари: Стриндберг и Хофманстал“. В нея се прави сравнителен анализ на някои типични образи от драматични произведения на споменатите автори. Идеята за сравняване на Стриндберг с Хофманстал несъмнено предизвиква известно удивление, тъй като творчеството им, взето в своята цялост, би могло да послужи като подходящ пример за контрастно светуосещане, принадлежност към различни културно-естетически традиции и противопоставими стилови концепции. Впрочем, както се забелязва още в началото на статията, авторът ѝ не цели да обори изградени вече представи за творчеството на скандинавеца Стриндберг и виенчанина Хофманстал. Напротив, сравнителният аспект на предлаганото изследване е избран с оглед на по-отчетливо противопоставяне на някои идейно-творчески решения, до които достигат двамата писатели в някои свои забележителни драматически произведения.

Заглавието на статията е, струва ни се, твърде неопределено и едва ли може да подскаже, че обект на сравнителен анализ ще бъдат образите на слуги в някои драми на А. Стриндберг и Х. фон Хофманстал. И у двамата автори тези фигури имат ключова позиция по отношение на драматическия изказ на важни идеи, изтъква авторът на статията и споменава във връзка с това „Госпожица Юлия“ на Стриндберг и „Неподкупния“ на Хофманстал. Разбира се, има съществени различия между една натуралистическа трагедия, каквато е споменатата творба на скандинавския автор, и късната комедия на Хофманстал, пише П. Стенбърг, но отбелязва също така съпоставимостта на някои елементи в сюжетния замисъл на двете произведения. Кулминационен момент в идейния подтекст на Стриндберговата творба според него е показването на пълната разруха на един съществуващ от векове ред на социални взаимоотношения, докато в „Неподкупния“ на Хофманстал от особено важно значение е идеята за възстановяването на този, станал вече съмнителен ред като спасителна алтернатива пред хаоса на разрухата. Избраната от Хофманстал комедийна форма в случая може да послужи в известен смисъл като оправдание за това, че в творбата са избягнати съвсем логичните изводи по отношение на възможността за консолидиране на кризисната действителност в следвоенна Австрия. Те обаче са били наистина неизбежни за едно друго негово драматическо произведение — „Кулата“ (1925), което е своеобразно тематично продължение на комедията „Неподкупния“. Авторът на статията изтъква тук, че сравнението на образите на слугите Жан от Стриндберговата драма „Госпожица Юлия“ и на Теодор от „Неподкупния“ на Хофманстал би дало възможност да се проследи начинът, по който двамата автори третирали важни социално-политически идеи в драматичното си творчество. Чрез

Теодор — главна фигура в комедията „Неподкупния“, Хофманстал може би за последен път изважда на преден план персонаж, който в продължение на столетия е бил предпочитан като двигател на драматическото действие и ключова фигура в интригата, пише авторът на статията. Слугите — герои на европейската театрална сцена — почти винаги са били носители на идеята за промяна и напредък било в нравите на дома, който обитават, било в по-широк план — в обществото, в което са принудени да търпят подчиненото си положение. Фигаро на Бомарше, изтъква П. Стенбърг, безспорно е предвестник на социалната буря, която се заражда всред пренебрегнатото съсловие. Теодор, слугата от комедията на Хофманстал, обаче не е показан като рушител на старото общество; неговият своеобразен бунт е насочен срещу онези, които подкопават устоите на съществуващия ред, срещу представители на висшестоящата класа, които с начина си на живот и със своите действия рушат моралната доктрина на собствената си класа. Така този драматичен герой възплава някои консервативни идеи на Хуго фон Хофманстал, свързани със стремежа за съживяване на австрийския аристократизъм, който във времето на създаване на драматичната творба „Неподкупния“ е бил вече в агония. Не трябва да се забравя, изтъква авторът на статията, че комедията „Неподкупния“ е написана през 1923 г., след като възгледите на Хофманстал са били повлияни от станалите важни исторически събития — края на Хабсбургската Австро-унгарска империя и победата на Октомврийската революция. Проблемът за отношенията между господари и слуги — немаловажен за сюжетния замисъл и драматичния конфликт в много произведения на австрийския писател, според автора на статията е намерил нови решения в онези творби на Хофманстал, които той пише през второто десетилетие на XX век. Така например Теодор от „Неподкупния“, за разлика от някои други образи на слуги от по-раншни творби на автора, вече не таи в себе си омраза към определената му длъжност — „да служи“. Напротив, той желае да отдаде всичките си сили в служба на своите „истински господари“, на тези, които са готови да бранят отдавна установения ред на йерархично подчинение с всички негови етични норми и традиции. И в името на това той е готов да се опълчи срещу всеки, който не спазва или руши установеното, дори срещу онези свои господари, които с упадъчния си морал „отварят собствените си врати на демона на всеобщото нравствено разложение“. В известен смисъл поведението на слугата Теодор в комедията „Неподкупния“ е своеобразен бунт на личността срещу управниците, които не са в състояние да попречат на сгромолясането на един свят на строго установени социални отношения, пише авторът на статията. Несъмнено този бунт има реакционен

характер и е израз на социалния консерватизъм на един представител на застрашената в своето съществуване австрийска средна аристокрация, какъвто е писателят Хуго фон Хофманстал. А обстоятелството, че в свое произведение той възлага функциите на социален бунтовник на един слуга (преди това фигурите на слуги в неговото творчество са попадали в шаблона на познатия, сходен с изискванията към упражняваната длъжност динамичен стереотип), показва промяна в някои възгледи на писателя. Отделни важни елементи в драматическото действие са израз на възникналата у Хофманстал убежденост, че експлоатираната класа е станала вече двигател на динамични обществени промени или най-малко взема активно участие в тях.

Фигурите на слуги в творчеството на А. Стриндберг, пише авторът на статията, винаги би трябвало да се анализират с оглед на особеното отношение, което скандинавският писател е имал към онези социални слоеве, чиито представители са те. Както е известно, Стриндберг сам е бил син на слугиня и в никакъв случай не от снобизъм изтъква това навсякъде, където говори за себе си. (Дори своята автобиография той онасловава „Синът на една слугиня“.) Ето защо не би трябвало да се съмняваме в това, че образите на слуги в творчеството на писателя са носители на редица негови лични черти и идеи. Разбира се, неуместно е да търсим всред неговия персонаж непременно точно съответствие на възгледите и начина на живот на самия Стриндберг. Всички герои-слуги в произведенията му са с много противоречиви и комплицирани характери и първенство в това отношение държи един от главните герои на прочутата трагедия „Госпожица Юлия“ — слугата Жан. Авторът на статията намира основания да сравни именно този Стриндбергов герой с Теодор, коментирания вече образ от комедията на Хофманстал. И Жан, както и Теодор са основни фигури в драматическия конфликт, действията и на двамата могат да бъдат оценени като особено важни в хода на фабулното развитие. И пред двамата се разкрива перспективата чрез поета от тях инициатива да осъществят коренна промяна в своето социално положение и да предизвикат сътресения в обществената микросреда, в която се намират, и по този начин да повлияят с примера си в една по-широка специална сфера. При това и двамата герои са показани като хора, които не действуват по обществено поръчение, в съответствие с общите интереси на експлоатираната класа, а по лични подбуди, отбелязва П. Стенбърг. И в двете произведения следователно, заключава той, имаме случай на индивидуалистичен бунт или поне на индивидуалистични действия, насочени срещу съществуващите норми за подчинително поведение на една низша класова прослойка.

Идеята за социална революция, която в двете произведения е загатната чрез активните действия на представители на експлоатираната класа по отношение на заобикалящата ги обществена среда, според автора на статията, бива обаче съзнателно пренебрегната както от Хофманстал, така и от Стриндберг. Докато в драматическата творба на австрийския писател тя изглежда трансформирана в идея за консолидиране на стария обществен ред с дейно съучастие на експлоатиранияте, предпочели познатото зло пред риска на радикални промени в социалната сфера, то в трагедията на Стриндберг тя е заменена от идеята за сексуална революция и индивидуално уреждане на класовия конфликт. Така очертаните основни идейни насоки в разглежданите драматически произведения са особено показателни за творческото развитие и на двамата писатели. Те обуславят както регресивната позиция на Хофманстал, ясно изразена в неговите произведения, написани след „Неподкупния“, така и творческата криза и идеологическата безпътица, характерни за втория период от творчеството на Стриндберг.

Резултатите, до които достига авторът на статията, имат несъмнено приносен характер и са добро доказателство за това, колко полезни могат да бъдат сравнителните литературоведчески изследвания, когато не са насочени към самоцелно типологическо съпоставяне на литературни факти.

Б. М.

ФРАНЦИЯ

«REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE»
No 2—3 (1975), Paris

Историята в тясна връзка с художествената литература е била неведнъж предмет на разискване от страна на писатели и критици. Такова разискване в един твърде широк аспект намираме на страниците на големия периодичен орган на „Дружеството за литературна история на Франция“ под означения по-горе наслов. Този доста внушителен по обем двоен брой на „Ревю д'истоар литерер дьо ла Франс“ е посветен изцяло на „историческия роман“. Съдържанието му е разделено на следните пет дяла: теория, където са включени следните статии: „Що е исторически роман?“, „Историческият роман и историята“, „Историческата илюзия: поуката от предговорите (1815—1832)“; Осемнадесети век с една само статия: „За употребата на собственото име: историческият роман през XVIII в.“; Деветнадесети век, който обхваща следните очерци: „Исторически роман“ и любовен роман: текст на „Последният шуан“, „Гренгоар или измества-

нето на историческия роман към историята“, „История, епопея и роман“: „Клетниците“ до „Ватерло“, „Деветдесет и трета“ или критика на историческия роман“, „Флобер, историята и историческият роман“; Разпространение на жанра: „Балзак и историческият роман: бележки върху няколко проекта“, „Политиката в историческия роман през годините 1820—1840: примерът на Теофил Динокур“; „Няколко аспекта на френската революция в романа-фейлетон“; „Мишел Зевако: елементи за една библиография“; Двадесети век: „Историческо време и романно време в „Страстната седмица“ от Арагон; „Човешка участ“ от Андре Малро е ли исторически роман?“

Статиите съдържат богат документален и критически материал, плод на задълбочени проучвания предимно и главно от страна на университетски преподаватели и специалисти като видния балзаковед Пиер Барберис, като Жан Молино, Ролан Десне, Жан-Пиер Дюкет и други.

Ще ограничим настоящите си бележки, като спрем вниманието си върху очерка на Жан-Пиер Дюкет „Флобер, историята и историческият роман“.

Още от юношески години Флобер е проявявал страст към миналото, пише Жан-Пиер Дюкет. Насърчен от преподавателите си Шерюел и Гурго-Дюгазон в Руанския колеж, между годините 1835 и 1839 Флобер написва седем съчинения по история и разкази, вдъхновени от исторически събития, между които една драма в пролог и пет действия. За тия младежки опити говори в капиталния си труд, посветен на „Литературните начинания на Гюстав Флобер,“ проф. Жан Брюно (издание Арман Колен, 1962 г.)

В статия от 1972 г., пише Жан-Пиер Дюкет, Зое Олденбург предложи една ясна мисъл за историческия роман като жанр, свързана с практиката на историческия роман у Флобер. Известната френска романистка от руски произход, Зое Олденбург, авторка на историческия роман „Кладата на Монсегиор“ и Гонкурова лауреатка в 1953 г. за романа „Ъгловатият камък“, пише в статията си „Романът и историята“ (сп. „Ла нувел ревию франсез“ за октомври 1972): „... Нормално е историята да стане една от главните теми на художествената литература, чиято цел е да възплъщава в символична и освобождаваща форма натрапчиви идеи, които трябва неотложно да бъдат изразени.“ Бягството към миналото прочее е, на първо място, убежище, прислон за смутните движения на съвременната епоха. Авторката изтъква впрочем това, което препраща пряко към Флобер, а именно: всяко историческо събитие призовава един ярко изразен момент, който съответствува на определен дълбок аспект на нашата личност: покорен, според темперамента си, от един или друг образ на историята, от известно събитие, от известен тип герой, писателят ги използва като символи на една

подсъзнателна реалност. На едно място в кореспонденцията си Флобер пише: „героите на историята са по-интересни от тези на фикцията“.

Независимо от известни произволни, колкото и учудващи твърдения под перото му (например „не беше ли по-свободно и по-разумно при Перикъл, отколкото при Наполеон III“), виждаме у Флобер една точно механистична концепция за историята. . . Авторът на „Саламбо“ вижда своето време като поредица от деградации, общ колективен неуспех и предсказва още катастрофи, расови или религиозни войни, за които човек няма представа. „Латинската раса агонизира“, пише Флобер на писателката Жорж Санд през есента на 1870 г. Все в писмата си на едно място писателят казва: „когато четем историята. . . виждаме същите колелета да се въртят по същите пътища сред развалини, и сред прахуляка на пътя на човешкия род“. Историкът Токвил виждаше в революцията от 1848 г. възпроизвеждане на 1789 г. В предговора към „Избрани страници на Жозеф дьо Местр“ френският есеист от румънски произход Е. М. Чоран пише: „реакционната мъдрост показва как такава една философия не може да види историята другояче освен като „идентично време“, „рамка“, където се развива монотонният процес на нашата деградация“.

Флобер дефинира историята като „рефлексия на настоящето върху миналото“. Настоящето, пише Жан-Пиер Дюкет, не е още история, но това не пречи на Флобер да приложи към него една схема, подобна на схемата, която чертае за миналото: човешкото време не е континуум, но поредица от разграничени, затворени в себе си етапи. . . В два от най-големите романи на Флобер „Саламбо“ и „Възпитание на чувствата“ можем да видим известен брой общи елементи, които целят да илюстрират една и съща концепция за историческото събитие, като се има пред вид още веднъж фактът, че проектът за роман от 1869 г. е да покаже, че сантиментализмът. . . следва политиката и възпроизвежда нейните фази: като че ли двадесет години след революцията 1848 година не беше още история.

През пролетта на 1857 г. Флобер едва се изтръгва от досадата и унижението във връзка с процеса „Мадам Бовари“. Сега той има само едно желание: да бъде погълнат от някой сюжет за роман, който да го отвлече по възможност най-далече от дребнавостта и от глупостта на света, всред който живее от шест години насам. Писателят мисли за друго нещо, за „стария приказан Ориент“. Картаген, Ню Йорк, с многоетажните си сгради, с търговията си, с несравнимата си мощ имаше всичко, за да го съблазни. Флобер ще намери тук света на своето обичайно мечтание: един преизобилен „Ориент“. пищност от краски, варварство, пароксизъм всред един буен, драматичен, пурпурен блясък:

„читателят трябва да бъде въввлечен, по думите на Флоберовия биограф и критик Морис Надо, в една вихрушка на кръв, слънце, пламък, злато, рубини, алени платове“. Макар египтологията да е вече наука в пълен прогрес, от Картаген не беше преоткрито почти нищо още. Това не пречеше на Флобер да прерови стотина различни студии и в 1860 г., след тригодишни предварителни издирвания, той смяташе, че е изчерпал цялата разполагаема тогава документация. През април май 1858 г. писателят предприема пътуване в Северна Африка, за да посети разочароващия го Картаген и да вземе бележки, които в същност почти не ще използва в своя роман. Малко важи археологическата стойност на „Саламбо“. Флобер е съгласен сам с това и го казва в едно писмо до именития критик Сент-Бьов. Писателят не стои никога на повърхността на различните перипетии; всичко е видно откъм вътрешността, народния идеал и буржоазната реакция. Това, което задържа вниманието ни, не е външно живописното, но движението на идеите, обяснението на явленията и техните последици. Не е външната история, която тук е очертана, но дълбокият смисъл на големите движения, които завършиха с репресията и Втората империя.

Както в „Саламбо“, Флобер преплита във „Възпитане на чувствата“ две вариации: индивидуална и колективна. Върху „фона“ на историята се развива търсенето на невъзможната любов... Ние преминаваме тук от мита към баналната буржоазна реалност, от античността към XIX в., разтърсен от смешни кризи на марионетки, на личности без стойност, разпилени... Историците са съгласни да видят във „Възпитание на чувствата“ свидетелство, значителен документ за епохата: романът на историята, също тъй научно подготвен и построен като трактат по история, не представлява по-малко форма на един приказан свят. Приказната основа е интимно свързана с историческата, така че двете са неразлъчни една от друга.

Като четем кореспонденцията на писателя, автобиографичните повече или по-малко разкази и романите с историческа канавка, констатираме, че Флобер схваща най-напред историята като репетитивен процес, поредица от цикли, възпроизвеждащи винаги дадени образци, в които няма място за човека. Флобер разделя историята обаче на части, тъй да се каже: прекосените етапи не са никога един след друг, освен повторение, идентични подразделения, без движение, без еволюция, на които човек може да открие смисъла. Затворени поредици, които не произтичат една от друга, просто се следват, като се удвояват. През вековете човек няма никаква истинска възможност да влияе върху хода на събитията: случва се това, което трябва да се случи. И всичко отива в небитието. Времето поглъща всичко и накрая изчезва то самото.

В един аналитичен преглед на проблема за историческия роман Жан Молино пише: „Историческият роман е рожба на три литературни „течения“, идеалистическо течение в XVII в., реалистично течение в XVIII в. и най-сетне живописно течение, което единствен Шатобриан представлява с книгата си „Мъченици“: писателите от първото течение са „неволни предтечи“; с второто течение „жанрът се детерминира“; най-сетне с Шатобриан „историческият роман е възможен“. С Уолтър Скот възможното става реалност: живописното господства в героите, в разказа и диалога, в описанието. Според видния унгарски критик Г. Лукач, класическият исторически роман е антиромантичен: „изкуството на Уолтър Скот изразява главната прогресистка тенденция на този период, историческата защита на прогреса, по един артистично прекрасен начин“. Без да цитира името на автора на „Саламбо“, Жан Молино е изразил особено ясно онова, което Флобер по един или друг начин е казал в бележки и писма, а именно: „романът иска да ни накара да чувствуваме постоянно присъствието на миналото в настоящето“.

Н. Д.

Г Ф Р

«ARCADIA», Берлин — Ню Йорк, кн. 3/1975 г.

Определен интерес в кн. 3 на сп. „Аркадия“ предизвиква изследването на Ханс Герд Рьотцер, озаглавено „Дон Жуан на Макс Фриш. Към традицията на един мит“.

Историята на Дон Жуан спада към значителните литературни митове на западната култура. След испанския монах Тирсо де Молина, който в пиесата си „Севилският измамник и Каменният гост“ (1630) за първи път пресъздава на сцената съществуващата легенда, не секва и до днес потокът от драматически, епически и лирически обработки на сюжета. Само до 1959 г. се наброяват повече от четиристотин заглавия.

По думите на Гжегож Синко последното заслужаващо внимание тълкуване на този литературен мит в духа на антидонжуанизма е комедията на Макс Фриш „Дон Жуан или любовта към геометрията“, където се преплитат няколко насъщни въпроса. На първо място това е прозрението, че в същност Дон Жуан търси други ценности извън любовта. У Фриш те се символизират от геометрията, от представата за абсолютната хармония и чистота на линиите.

Ханс Герд Рьотцер си поставя за задача да изясни в студията си дали пародирайки в комедията си литературната традиция, Фриш има пред очи първоначалната аргу-

ментация на сюжета такава, каквато я намираме в пиесите на Тирсо де Молина, Молиер и в либретото на да Понте към операта на Моцарт или някои по-късни интерпретации.

Всеобщо е схващането, че Дон Жуан е идеално олицетворение на извънмерно чувствения прелъстител. „Донжуанизъмът“ е едно добре очертано понятие. Оказва се обаче, че в текстовете на Тирсо, Молиер и да Понте трудно могат да се намерят достатъчно реплики и сцени, които убедително да потвърдят тезата за еротичната неотразимост на Дон Жуан. Героят на Тирсо, както и на Молиер, е всичко друго, но не и някакъв победоносен прелъстител. Той може да се надява на някакъв успех само когато преоблечен като друг мъж прониква в чужда спалня или когато взема ума на момичета от народа с лъжливи обещания за привилегирован живот в двореца. Също и разработката на да Понте/Моцарт не променя нещо съществено в тази концепция — за успехите на своя господар разказва единствено слугата му.

Авторът на студията отбелязва, че в началото на традицията се заражда образът не на „завоевателя на женски сърца“, а на „измамника“. В пиесата на Тирсо херцогиня Изабела смята, че промъкваният се при нея мъж е херцог Октавио, който е последвал нощната ѝ покана. Щом разбира заблудата си, тя прогонва натрапника. А при Молиер и Моцарт Дон Жуан застава на сцената вече не като обаятелен победител, а като един живеещ от спомените си самохвалко. А зрителят става свидетел не на нови похождения на Дон Жуан, а на неговото падение и гибел. При все че внимателното проучване на тези три източника опровергава легендата за еротичната привлекателност на Дон Жуан, тъкмо този страничен детайл определя всеобщата представа за донжуанизма. Твърди се, че чрез своята отричаща всякакъв морал и нрави необузданост като бунтовник срещу бога и обществото Дон Жуан се бил превърнал в олицетворение на „модерния човек“. Ханс Майер обаче посочва, че доминирането на еротичното в интерпретацията на мита за Дон Жуан отразява превратното отношение на едно по-късно време: едва в оковите на един буржоазен сексуален морал традиционният сюжет се тълкува единствено като еротичен феномен.

Авторът смята, че „митът за донжуанизма“ е продукт на XIX в. Изхождайки от тълкуването на Моцарт, Е. Т. А. Хофман е въвел тази „модерна“ интерпретация. Хофман представя Дон Жуан като разрушител от отчаяние, за когото всяко прелъстяване, всяко поругано чуждо щастие се превръща в прометеовско противоречие, понеже хаотичното разрушение било единственото, чрез което абсолютното „аз“ може да се утвърди срещу съществуващите условности. Така според Хофман еротичната наслада се превръща в дяволска радост. Тази интерпретация, посочва авторът на студията, ни говори повече

за естетическите възгледи на самия Хофман, отколкото за образа на Дон Жуан.

Тридесет години след Хофман в книгата си „Или—или“ Сьорен Киркегор разсъждава по подобен начин върху донжуанизма. Той смята, че Дон Жуан е истинска инкарнация на плътта или по-точно — на въодушевляването на плътта от присъщия ѝ дух, т. е. на чувственото като антипод на духа. Дон Жуан живее следователно от средновековното разделение между дух и сетивност. Според Киркегор той е израз на демоничното, което се определя като чувственост. Неговият грях произлиза от отрицанието на духа, от стремежа към изживяване на мига с неговите мимолетни наслаждения. Поради това — продължава Киркегор — Дон Жуан не попада под никакви етически определения. Като въплъщение на чувствеността той намира своя най-чист израз в музиката именно в Моцарт. Докато Хофман изтъква разрушителния елемент в характера на Дон Жуан, Киркегор възвеличава „гениалността на чувственото“.

И все пак, повтаря Ханс Герд Рьотцер, от тази романтично-идеалистична прослава на освобождаващото се чувствено „аз“ не може да се открие и следа в традиционните текстове. Сетивното е било само една аргументна притурка, едно почти случайно, почти произволно доказателствено средство за престъпното упование на Дон Жуан в божията милост, за неговото асоциално поведение или за съсловното му високомерие.

Преди да пристъпи към анализ на версията на Макс Фриш, авторът дава задълбочена характеристика на художествената интелигенция у онези автори, на които се позовава в послеслова към комедията си Фриш — именно у Тирсо де Молина, Молиер и да Понте/Моцарт. След обстойно проучване на текстовия материал Ханс Герд Рьотцер стига до заключението, че Фриш пародира преди всичко съвременните представи за „донжуанизма“, но търси изходни точки за цялостната си интерпретация на сюжета в неговите първоизточници.

Макс Фриш тълкува образа на Дон Жуан още в пиесата си „Китайската стена“. Тук испанският герой страда от представата, която си е създал светът за него и според която преценява делата му, без да се интересува от истинските им причини. Той излиза от „ада на литературата“. Този Дон Жуан не желае нищо друго, освен да бъде самият той. За себе си той иска правото да намери самоосъществяване извън принудата на околната среда, извън наложени му образци за поведение. Но развитието на фабулата го убеждава в несъстоятелността на това желание — така той изгубва „бреговете на надеждата“. Световната история, от която според него никой нищо не е научил и която всеки тълкува (фалшифицирайки я!) по своему, изживява своя край. От нея се повтаря единствено безразсъд-

ството и безумието. Епигоните живеят в детерминирани от миналото роли, които те самите вече не проумяват. Цитатът става заместител на действителността. А да бъдеш това, което си, да изживееш самия себе си в едно общество, което разпределя и налага ролите, е празна утопия. Като единствен проблясък на надеждата се очертават на хоризонта „континентите на собствената душа“, „приключението на истинността, на самопознанието“. Тук трябва да добавим, че Макс Фриш подхвърля тази теза, за да я подложи на проверка, да полемизира с нея, да я предложи в нейната разголеност пред погледа на зрителя за критична оценка. Макс Фриш е автор, който трудно се заангажира с готови, окончателни философски решения, още повече, когато от тях се долавя модна поза.

Също и в комедията „Дон Жуан или любовта към геометрията“ чрез травестия — Дон Жуан като костюмиран цитат пред кулисите на една съзнателно театрална Севиля — се цели да се развенчае традицията на тази роля, създадена в резултат на цяла поредица погрешни тълкувания. Сюжетните подробности — убийството на Командора, измамата на приятеля, появата на Каменния гост и пр. — се цитират за сетен път, но вече с обратен знак. Така Дон Жуан играе не себе си, а една натрапена му роля. Външно действието протича така, сякаш на пръв поглед потвърждава мита, но в същност се намира в противоречие с намеренията и самоинтерпретациите на Дон Жуан. Например: него го очакват в дома на дон Гонсало — командор на Севиля, — който възнамерява да му даде дъщеря си за жена. Дон Жуан е заслужил дона Ана, понеже е станал „героят на Кордова“. Както вярва дон Гонсало, той се е промъкнал в обсадения град, за да измери дължината на крепостните укрепления. В действителност обаче Дон Жуан не е бил в Кордова — той само е използвал геометричните познания на арабите и е измерил града от разстояние. Онова, което другите възхваляват у него като безстрашие, е просто резултат от едно научно мислене. Така другите си създават за Дон Жуан погрешна представа и се стремят да го напъхат в нея. Но когато той не удовлетворява очакванията на Командора, когато на всеуслишание признава, че не може да се ожени за дъщеря му Дона Ана, понеже вече не е сигурен в чувствата си, епитетите се променят и отиват в противоположната крайност — сега вече го наричат „прелъстител“ и „осквернител“. А той не е сторил нищо друго, освен че е казал истината. Така представата, която околният свят си е създал за него, се преобръща в своята противоположност. Първоначалният „герой“ бързо се превръща в антигерой: в убиец и престъпник. Околният свят присъжда на Дон Жуан роли, които той е принуден да играе — обществото иска да го види по свой образ и подобие. Привидната аморал-

ност на Дон Жуан — противодействието му срещу натрапената му роля — демаскира егоистичните и морално разкрасени интереси на околната му действителност. И тъкмо тук става нещо парадоксално: бягството на Дон Жуан от наложената му роля потвърждава в очите на околните предубежденията, съществуващи за него. Противодействието го праща точно в онези ситуации, които са известни от литературната традиция. Така героят не може да се измъкне от своето театрално съществуване. За да реализира своята идентичност със себе си поне в границите на собствената си личност, той приема накрая чуждата му роля и инсценира сам низвергването си в ада като театрален спектакъл. Едва когато напусне сцената на традицията, вярва той, ще може да започне „приключението на истинността“.

За разлика от първоначалната концепция на мита, отбелязва авторът, Дон Жуан на Фриш е представен в развитие — той изучава живота и променя отношението си към него в резултат на наблюденията си. Той постоянно дири онова знание, което да съответствува на истината, стреми се да превземе властта на случая. Любовта му към геометрията е за него алтернатива срещу враждебната на духа чувственост. Дон Жуан търси непоклатими принципи, жадува за абсолютното, иска да узнае какво представляват нещата в себе си, а не само как изглеждат. Тази категоричност на Дон Жуан представлява според автора типичното високомерие на интелектуалеца; в нея обаче е заложен и страх от прозрението, че може би не космосът, а хаосът е определящ принцип на действителността. Така стремежът на Дон Жуан към абсолютното — чието олицетворение тук е геометрията — може да се приеме и като по-нататъшна самоизмама, произлизаща от отрицанието на човешката историчност.

Дон Жуан търси убежище в математическата метафора, в статичната, точно очертана геометрична форма, която сама по себе си е нещо измислено, нещо конструирано от разума, което в последна сметка се разрушава от откриването на четвъртото измерение. Освен това Дон Жуан се мъчи да изключи от живота си конфликтите на ероса, да се отърве от всякакъв партньор, но именно жената се оказва необходима за неговото самопознаване. Авторът изказва малко крайното мнение, че Дон Жуан олицетворява нарцистичната крайност на интелектуалеца, непризнаващ нищо друго освен себе си.

В своята същност комедията на Макс Фриш се състои от две части. В първата (I—IV действие) става въпрос за обществената детерминация и деноминация на индивида. Показателно е, че началото и краят на пиесата са в същност едни и същи — Дон Жуан избягва от един брак, за да встъпи накрая в друг, далече по-абсурден от първия. Оказва се, че бягството на индивида от една

чужда на същността му родя го връща отново към тази роля. Достигнал до това прозрение, Дон Жуан инсценира собственото си оттегляне от обществената сцена. Той вярва, че може да се самореализира само в едно извънсоциално съществуване.

Втората част (V действие) разглежда именно този опит на Дон Жуан за едно „пост-театрално“ битие. Докато в театрите на Севиля образът му вече шестува като литературна креация, самият той заживява извън своя мит, уединен в замъка Ронда. Оказва се обаче, че и тук мислите му са заети не от геометрията, а от противоречието между собствените му цели и реалното му поведение. И това противоречие той схваща сега не като следствие от една насила наложена му роля, а като криза на собствената му идентичност. Противоречието вече не е между него и света — то е в самия него. Макар да се усеща като затворник на херцогинята, тя болезнено му липсва в неговата самоизолация. Така той се превръща в отрицание на своя мит — в „Дон Жуан под чехъл“, превръща се в жалка фигура, която търпи вътрешен провал дори в една нерепресираща го действителност — каквато е идилията му в замъка Ронда.

„Трагедията“ на Дон Жуан се заключава в това, че в стремежа си да избяга от някои обществени норми, той неусетно си ги е присвоил, превърнал ги е в свои собствени, макар и с обратен знак. Тъй както околният свят си е създал определена представа за него, така и той си е създал непоколебима представа за жената, за херцогинята на Ронда. Със своята готовност за разговор, за разбиране на другия тя носи в действителност по-хуманни черти от Дон Жуан.

Ханс Герд Рьотцлер завършва студията си със заключението, че в комедията си „Дон Жуан или любовта към геометрията“ Макс Фриш създава най-напред един противоположен на традиционната фабула, който след това унищожава, довеждайки го до абсурд — Дон Жуан е дегероизиран до едно плоско битийно ежедневие. Така Фриш разрушава един литературен мит, но това не е митът, пресъздаден от Тирсо де Молина, Молиер и да Понте, а митът на донжуанизма.

«ZEITSCHRIFT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE»,
Хайделберг, кн. 2/1975 г.

В кн. 2 на хайделбергското академично списание по славянска филология привлича вниманието изследването на Бодо Зелински от университета в Кьолн под наслов „Самоопределения на поезията при Пастернак“.

Студията е продължение на работата на автора „Дефиниции на поезията при Пастернак“, публикувана в същото списание, разглеждана от нас в кн. 6, 1974 г. на сп. „Литературна мисъл“.

За да се определи поетиката на Пастернак, не са достатъчни, смята авторът, отделните

изявления на поета във връзка с поезията, неговите дефиниции, а преди всичко трябва да се изследват определенията на самата поезия за себе си, а това е твърде характерно при Пастернак, както посочват Ю. Тинянов и И. Еренбург. Но най-ярко това самоопределение на поезията намира израз в програмното стихотворение с идентично заглавие:

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЕЗИИ

Это — круто налившийся свист.
Это — шелканье сдавленных льдинок.
Это — ночь, леденящая лист.
Это — двух соловьев поединок.

Это — сладкий заглохший горох.
Это — слезы вселенной в лопатках.
Это — с пультов и флейт — Фигаро
Низвергается градом на грядку.

Все, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях.
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладоньях.

Площе доск в воде — духота.
Небосвод завалился ольхою,
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная — место глухое.

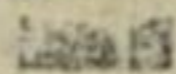
Това стихотворение, посочва Бодо Зелински, което изглежда като една пълна дефиниция на поезията, поражда редица проблеми. Така например според Д. Л. Планк, вместо да се говори за поезията, става въпрос тъкмо за онова, което не е поезия — за природата. Така дефиницията се схваща като негативна дефиниция.

Авторът е на мнение, че един такъв проблем намира своето разрешение, ако се разбере, че Пастернак — подобно на Тютчев и Рилке — мисли в образи и че обосноваването още от Декарт разделение между образна реч и философско мислене тук не съществува. В поезията на Пастернак, както и в есетата му, образът — по правило метафоричният образ — замества рационалното прозрение. Тоза означава, че на мястото на умозаключенията и доказателствата изниква непосредственото посочване на нещата, нагледът.

И все пак всички дефиниции в стихотворението при цялата си многозначност изказват едно и също нещо: „Поезията-природа“. И то природа не с неясен, романтичен облик, а с добре очертани контури, реалистично досегаема, т. е. природа, схващана като сума от неща. Стихотворението на Пастернак, смята авторът, назовава нещата в природата — одушевени и неодушевени, подвижни и неподвижни, трайни и нетрайни. Така и поезията се превръща в нещо (Ding). Тук нещата получават обратно качеството си на субекти, което те, превърнали се след Декарт в обекти, отдавна са загубили в действителността. В поезията те съвсем не се

определят от отношението си към едно „аз“ — това на твореца или на зрителя. И това обстоятелство се дължи на развитието на образа. „В изкуството човекът мълчи, а говори образът“, казва Пастернак, „художественият образ обхваща живота, но не търси непременно зрителя“. Така образите не са изображения на реалния свят, не са и шифри на душевния живот, нито пък са носители на идеи — те са самите неща. Поезията е присъствието на нещата в образа.

Бодо Зелински заключава, че поезията на Пастернак, произлизаща от живота и говореща за живота, сведочи в същото време и за самата себе си. Както Пастернак казва, „независимо от онова, което описва, тя е винаги описание на собственото си рождение“. Така цялата поезия на Пастернак се разкрива като своеобразна поетологична наука. Поезията се превръща в поетика, а поетиката — в поезия.



В. К

„ХРИСТО БОТЕВ. ЖИВОТ И ДЕЛО“
от ЦВЕТА УНДЖИЕВА, ИВАН УНДЖИЕВ
Изд. „Наука и изкуство“, София, 1975 г.

Едва ли има друг деец от нашата културна и политическа история, за когото да е писано толкова, колкото за Христо Ботев. От първия му биограф и съвременник Захари Стоянов до днес литератори, езиковеди, историци, философи, библиографи, писатели, политици, военни специалисти, медици — едва ли е възможно да се изброят всички — са изследвали една или друга страна на неговата житейска и творческа биография, за да имаме днес такава огромна ботевоведска литература, която трудно би могла да бъде библиографирана в абсолютната ѝ пълнота. Като прибавим към това и факта, че животът и делото на гениалния поет и революционер привличат вниманието и на много чужди учени, ще ни стане ясно пред какви огромни трудности се изправя съвременният биограф и литературен тълкувател на Ботев. От една страна, ние притежаваме трудовете на Захари Стоянов, Георги Бакалов, Иван Хаджов, Михаил Димитров, Михаил Арнаудов, Александър Бурмов, Петър Динев, Пантелей Зарев, Михаил Бъчваров и много други, някои от които имат характер на обобщителни и изчерпателни изследвания, а, от друга страна, за много факти от живота и творчеството на Ботев сведения липсват или пък не съществува единство в мненията. Отговорността при поемането на една такава задача се подсилва в случая и от факта, че авторите разчитат не толкова на нови открития около Ботев, колкото на свое тълкуване на вече известните в науката неща. И още тук искам да изтъкна едно важно достойнство на изследването — изключително добросъвестната скрупульозност по отношение на изворите и предшествуващите изследвания и богатата аргументация на своите становища. За пръв път в нашата литература се явява така ерудиран труд за Ботев, придобиващ чертите и на една малка енциклопедия на ботевознанието. Използвано и уместно цитирано е всичко важно, направено досега, като в много случаи се прави анализ и на причините за съществуващите погрешни становища. Детайлното познаване на епохата и съществуващата литература дава възможност за убедителна

интерпретация или ново осветление на фактите.

На пръв поглед съвременното ботевознание не е обогатено много откъм факти, но трудът на Унджиеви води до извода, че новооткритото разширява и уточнява представата ни за редица съществени неща от жизнения път на поета. Така например ценната публикация на румънския учен Н. Чакир от преди няколко години разрешава в голяма степен убедително спора за рождената дата на Ботев. Намереният в архивите на румънското министерство на просветата важен документ, свързан с учителствуването му в Измаил, дава възможност да се уточни датата 25. XII. 1847/6. I. 1848 г. (За засилване на убедителността на това становище допринася и щателният анализ, който авторите правят на досегашните мнения, удачното изтъкване на грешките в тях. Съвсем основателно се привежда тук и свидетелството на един забравен документ, неизползуван досега в дискусиата за рождената година на Ботев — актът за раждане на Иванка Ботева. В този акт, издаден в Букурещ и подписан от Ботев като свидетел, се сочи, че той е на 29 години, а това подкрепя отново тезата за 1847 г.) Откритият от Н. Чакир документ осветлява и въпроса за образованието на Ботев. Оказва се вярно съобщението на Киро Тулешков, че той е следвал една година в Историко-филологическия факултет в Одеса. Н. Чакир помогна да се изяснят и редица обстоятелства във връзка с организацията на българското училище в Измаил.

Важни сведения за одеския период на Ботев изнасят още И. З. Стругацки, Н. Жечев и К. А. Поглубко. Става ясно, че във Втора одеска гимназия е имало и прогресивно настроени учители, като М. Шугуров, М. Онискевич, Г. Нейкирх и др., които не може да не са оказали положително въздействие върху младия калоферец, чиито духовни интереси са били вече сериозно стимулирани в семейството на будния възрожденски деец и учител Ботьо Петков и майката-певица. Използувайки тези факти, Унджиеви с основание оспорват становището на Поглубко за преобладаването на „елементи на субективно възприятие“ в „рязко отрицателните изказвания на младия Ботев за Втора гимназия“. Наистина неприемливо е да се смята, че реакцията му по отношение на съществуващите в гимназиите тогава „строгост и из-

лишен педантизъм и формализъм“ се дължи на факта, че „българските възпитаници... достигнали 12—15-годишна възраст, не били привикнали към системни занятия в училище или в къщи, към работа с учебниците, към повишените изисквания при устните и писмените отговори. На всичко това мнозинството българи не биха могли да се научат в своята родина, където нивото на преподаване в средата на XIX столетие е било още ниско.“ Основателен е доводът, който Унджиеви привеждат с факта, че през XIX в. много българи (Найден Геров, Райко Жинзифов, Марин Дринов, Нешо Бончев и др.) завършват руски учебни заведения с висок успех. „Що се отнася до Ботев — продължават те, — той още в родината си добива солидно основно образование, чете много, привиква на системен труд, усвоява руски език“ (с. 45). Бих прибавил тук, че тази характеристика може да се отнесе за подготовката на много български младежи, като се има пред вид бързото развитие на учебното дело у нас в средата на века, с енциклопедичността на учебните програми, със строгата (почти военна понякога) училищна дисциплина и с високите изисквания на учителите, челно място сред които заемат Ботьо Петков и всички ония негови връстници, които през 40-те години на века съставят първото, „одеско“ поколение български учители, завършили в Русия. Вярно е, че Ботев проявява чертите на волевия си, независим характер още съвсем рано, но повод за това едва ли са били необходимостта от системен учебен труд и повишените изисквания при изпитите. Израснал под крилото на строгия и безкомпромисен дори към себе си, вдъхнал респект дори и у турците Ботьо Петков, ученикът ще да е имал понятие за тогавашната „руска дисциплина“. И ако Поглубко е прав, когато смята, че върху развитието му вероятно е оказал положително влияние най-вече учителят по литература Шугуров, то несъмнено е също така, че това не е било достатъчно да привлече трайно симпатиите му към учебната програма. Защото в края на крайщата литературното образование е могло да се компенсира в голяма степен и със самообразование и за интензивно живеещите натури като Ботев тази цена се е оказала вероятно твърде голяма. Така с най-голяма доза сигурност можем да си обясним отношението му към една образователна система, която за бащите, както изглежда, е била предостатъчна, но за синовете се е оказала неприемлива. А що се отнася до сериозността на неговото отношение към собственото му образование, фактите са красноречиви: още докато е в Одеса, той започва да следва в Историко-филологическия факултет и почти до последните си години прави опити да получи университетска подготовка.

Унджиеви оспорват и тезата на Н. Чакир за първенстващата роля на Ботев в

инициативата за създаването на българското училище в Букурещ. Непознаването на предисторията на това училище подвежда румънския учен и довежда до подценяване на усилията на останалата част на българската емиграция в едно общо патриотично начинание. Все така неприемлив според авторите е и възгледът, защитен от Чакир, според който Ботев не е учителствувал „нищо в държавно, нищо в частно, контролирано от държавата училище в Александрия през 1869 г., но че живял там през 1869 г. и е развивал определена дейност“ (181 с.). Трябва да се отбележи, че и тук, както и в цялата книга полемичният тон на авторите е извънредно коректен. Независимо дали оспорват становища на наши или чужди учени, те се отнасят към неприемливите за тях аргументи или към несъзнателните им заблуди от позицията на една научна етика, разчитаща както на уважението към опонента, така и на доказателствената сила на фактите.

Строго обективният научен подход характеризира и онези моменти в книгата, където авторите оспорват някои вече наложени, но погрешни според тях становища и аргументирано доказват своето мнение. Поводи за несъгласия им дават както известната книга на Зах. Стоянов, така и изследвания на редица съвременни учени, като Мих. Димитров, Ал. Бурмов, Мих. Арnaudов и др. Така например те отхвърлят категорично, като „нелепа измислица“ (с. 82), твърдението на Зах. Стоянов за Ботево участие в турско-славянските конни части на Михаил Чайковски — Садък паша. Кorigират и датата на второто писмо на Ботев до Найден Геров. Въз основа на щателен анализ стигат до извода, че „сътрудничеството на Ботев в първата годишнина на „Тъпан“ е съвсем ограничено. То трябва да се търси предимно в жанра на политическите прегледи-фейлетони и на кратките хумористични форми“ (с. 197). С оглед на въпроса за идейното оформяне на Ботев и на интернационалната му революционна дейност особено значение придобиват корекциите, които се правят тук на редица важни положения от т. нар. въпрос за „руските приятели“ на Ботев — Сергей Нечаев, Н. Ф. Меледин (Флореско), София Рубинщайн и др. От особено важно значение тук са сведенията, които дава К. А. Поглубко, открил извънредно ценни архивни документи. Редица уточнявания или отхвърляния на стари становища се правят и във връзка с дейността на революционните комитети в Румъния, с взаимоотношенията между дейците, с „прелома“ у Любен Каравелов, със спомените на Добруджяно Геря за Ботев, с подготовката и гибелта на четата и много други.

Извън приетия от авторите стил на солидна аргументация на своите тези остава като че само полемиката им с Мих. Димитров по въпроса за връзките на Л. Каравелов със Сърбия. Не приемайки тезата за също

ствуване на особено тесни връзки, за каквито Каравелов е бил обвиняван от своите съвременници, те обаче не противопоставят убедителни доказателства. Неубедително е и тяхното възражение на Г. Бакаловото становище за по-голямата популярност сред хъшовете на Стамболовите, отколкото на Ботевите песни.

Вече един век Ботевото творчество привлича вниманието на литератори и писатели и това поставя пред всеки нов изследовател високи изисквания за задълбочен литературоведчески анализ — такъв, какъвто се открива в някои публикации на П. Динев, П. Зарев, Б. Ничев, Цв. Унджиева, Р. Якобсон и някои други съвременни изследователи. Може да се каже, че в настоящия труд изискването за съвременно ниво в това отношение е спазено. Тясно преплетено с биографичното, литературното изследване е осъществено чрез анализ на всички Ботеве стихотворения и на някои от прозаичните му творби поотделно. С едно-две изключения тези анализи носят чертите на едно сериозно теоретично мислене и са осъществени с голяма вещина. Техен обект са както чисто психологически творчески феномени, така и важни елементи на художествената структура на творбите. Потърсена е логиката на вътрешноструктурните закономерности, предмет на анализ са проблеми и от стиховедски и текстологичен характер. Може би не навсякъде сравняването на отделните редакции на стихотворенията е било наложително, тъй като разполагаме с доста изчерпателните изследвания на Ив. Хаджов, но случаят със стихотворението „Обесването на В. Левски“ показва красноречиво, че и в това отношение има още какво да се прави. Несъмнено пред науката стоят още проблеми и във връзка с творческата история на редица Ботеве творби.

Свършено правилно е поставянето на Ботевата поезия в един по-широк литературен контекст, търсенето на връзките ѝ с предхождащата го наша традиция (фолклора, поезията на Г. Раковски, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков и др.) и с чуждите литератури. Близостта на Ботевата поетическа система с творчеството на Раковски обаче те изясняват недостатъчно пълно. Не се касае за подробни анализи и съпоставки (такива са правени немалко), а за неща от принципен, типологически характер. Според тях „творческата връзка между Раковски и Ботев, схваната по-широко, се свежда, от една страна, до идейно-тематична приемственост, а, от друга — до характерните и за двамата поети елементи на романтична идеализация и на публицистичен борчески патос, които произтичат от близост в техния емоционален свят“ (с. 160). Това, разбира се, е вярно, но само то не е достатъчно да изясни посочената връзка. Освен идейно-тематична приемственост и сродна емоционална настройка тук има и един извънредно важен фактор от чисто естетически характер —

еднотипността на поетическото мислене. Раковски е първият представител в нашата възрожденска поезия на субективно-експресивния тип поетическо мислене, при който поетическото изживяване „субективира“ действителността в душевността на твореца и предполага една подчертано интроспективна инвентивност. Раковски е първият, който се опитва да трансформира идеите на назряващата революция в свои лични вълнения, да проектира революционната проблематика върху своето вътрешно поетическо изживяване, творчески да субективира заобикалящата го действителност и да я превърне в художествен факт първо вътре в себе си. Този субективно-експресивен, изповеден тип художествено мислене намира най-ярка и най-талантлива изява в гражданската поезия на Славейков от 60-те и 70-те г. и особено в поезията на Ботев. Погледнато типологически в този смисъл, Ботев се явява продължител не на типично „чинтуловската“ традиция, а на традицията, чиито основи положи с поезията си Раковски. И вероятно тъкмо това сходство в типологията на художествената концептивност е изиграло решаваща роля за по-големия интерес на Ботев към поезията на Раковски, от която откриваме в стиховете му и съвсем преки идейни заемки, отколкото към поезията на Чинтулов, с която го свързва не типологическо, а духовно родство. (За Чинтуловата поезия е характерен обективно-експресивният тип поетическо мислене, при който поетическото изживяване е насочено изцяло навън — към неща, от които поетът формално е дистанциран, въпреки дълбоката си съпричастност с тях. Тук творческият субект и художественият обект обикновено не съвпадат. Авторът най-често не говори за себе си, не „субективира“ в себе си, в духовния си свят окръжаващата го действителност, а тъкмо обратното — стреми се да „обективира“ своите изживявания, да ги превърне в художествен факт вън от себе си. Той не ни занимава със своите вълнения и чувства, а се стреми чрез императивните си стихове да възбуди определени емоции и размисли у нас. Освен за Чинтуловата поезия този тип поетическо мислене е характерен и за Славейковата революционна поезия от 50-те и 70-те години, както и за по-голямата част от поезията на Ст. Стамболов.) Едно обяснение като направеното по-горе на близостта между Ботев и Раковски е в най-голяма степен съзвучно и на изразената при друг повод безспорно вярна мисъл на самите автори, че „Ботев издига психологическата аналитичност в художествен принцип на своята поезия“ (с. 662).

За да завърши с бележките си във връзка с Ботевата поезия, ще изтъкна като успех и обобщителната част, в която авторите се спират на някои общи проблеми — за метода ѝ, новаторските ѝ черти, връзката ѝ с предхождащата традиция и съвременността, за

традицията, която тя създава в по-нататъшното развитие на българската поезия.

Несъмнен принос на авторите е и теоретическият коментар, който правят на Ботевата проза. Изследвайки нейното своеобразие, състоящо се, най-общо казано, в специфичния ботевско-каравеловски художествено-публицистичен подход, те поставят редица въпроси — за жанровите особености и вътрешната структура на неговите статии и фейлетони, за несъмнено преобладаващото белетристично начало в „Това ви чака“, за авторството на фейлетоните от известната рубрика „Знаеш ли ти кои сме?“ и т. н. Важен е изводът, че „Ботевият публицистичен стил не е застинал, не е веднъж завинаги даден“ (с. 604). Този извод, превърнат с основание и в теоретическа предпоставка, насочва вниманието на авторите и към онези тенденции в развитието на Ботевата проза, които очертават своеобразието на неговия личен „почерк“ и създават неповторимостта, уникалността на неговата публицистика и я превръщат в ненадминат и до днес еталон.

В заключение отново искам да подчертая, че с научните си качества — богата ерудиция на авторите, солидна аргументация на защитащите становища, обширен библиографски апарат (съвсем удачно побиращ „сводно“ и много чужди мнения), теоретична дълбочина на литературния анализ — трудът на Унджиеви е сериозен принос в изследването на Ботев и неговото време, едно от най-значителните събития на научния фронт в годината на столетието от гибелта на поета.

Кирил Топалов

„ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ С ПОВЕЧЕ ИЗМЕРЕНИЯ“ от ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ,
„Наука и изкуство“, 1974, 334 с.

Книгата на Е. Георгиев „Литературознание с повече измерения“ засяга методологически и методически въпроси на сравнителното литературознание. Тя се явява резултатно продължение на многогодишната дейност (теоретическа и практическа) на учения в тази област. Определено може да се каже, че в основата на настоящия труд стои аналогичната по своята проблематика книга „Общо и сравнително славянско литературознание“. Връзката с разработката на конкретния литературен материал е очевидна — в „Литературознание с повече измерения“ авторът се опира предимно на сравнителните си студии из историята на славянските литературни взаимоотношения, включени освен в „Общо и сравнително славянско литературознание“ и в книгата му „Български образи в славянските литератури.“ Естествено материалът е допълнен и изложен в аспект, съответстващ на тео-

ретическите задачи на новия труд. От литературоведска гледна точка най-вече теоретическата част представлява интерес, тъй като формулира ролята и задачите на сравнителното литературознание, на процъфтяването на което на българска почва авторът е ревностен защитник. Освен това този раздел е своего рода теоретическо послание към международната литературоведска мисъл, имаща отношение към проблемите на сравнителното литературознание, тъй като ратува за издигане на научното ниво и разширяване на изследователския обseg на тази научна дисциплина. Названието „Литературознание с повече измерения“ за Е. Георгиев е синоним на общото и сравнително литературознание — термин, характеризиращ сравнителното литературознание като научна дисциплина, имаща за цел разкриване на общите закономерности на литературното развитие, на общия литературен процес в рамките на една международна литературна общност. Под международна литературна общност авторът разбира исторически обусловилото се единство на родствените литератури, зоналните литератури и световната литература. В уводната част на книгата и в първите две глави, озаглавени „Общото и сравнително литературознание — литературознание с повече измерения“ и „Общите литературни процеси“ са изложени съображенията на автора за предложената „реконструкция“ в сравнителното изследване на литературните явления, посочени са задачите на общото и сравнително литературознание, неговият метод и изследователски сфери. „Към онова, с което се е занимавало досега сравнителното литературознание — пише Е. Георгиев, — тая дисциплина ще обхване литературното развитие като общ процес, ще изучава процесите и явленията на националните литератури в тяхната съвкупност, ще установява типологичния релеф на литературното творчество, ще въввлече в изследователската работа отражението на отношенията между народите в литературата и т. под. Не са ли това кардинални въпроси на литературознанието и на науката изобщо?“ — с. 13.

Развивайки съдържанието на общото и сравнително литературознание, Е. Георгиев се ръководи от стремежа за преодоляване на кризисното състояние на традиционната позитивистична компаративистика, търсеца само външните влияния. За тази си задача той използва теоретичните разработки на международни авторитети като Фр. Волман и В. М. Жирмунски. Тук ще отворим скоба, за да поставим усилията на автора в един по-широк контекст. Безспорно компрометирането на позитивистичния метод в компаративистиката (особено в лицето на френската школа), който не отчита вътрешната динамика на литературния процес и определя контактите и връзките като резултат на външен импулс, постави тревожни въпроси пред сравнителното изучаване на литературите.

Западните компаративисти дори поставиха под въпрос ползата от съществуването на компаративистиката (такъв род отношение съществува например в книгата на Р. Уелек „Concepts of Criticism, 1963). Преодоляването на кризисното състояние се превърна в задача на много литературоведи от социалистическите страни. Е. Георгиев се нарежда между тях. До голяма степен то е свързано с по-задълбоченото изучаване на вътрешните закони на литературните явления, разрушаване на европоцентристкия модел на литературно развитие (тук ще посочим голямото значение на книгата на Н. И. Конрад „Запад и Восток“). Повишеният интерес към литературната типология е важен компонент в перспективите на сравнителното литературознание. Между разгледаните от Е. Георгиев видове литературни взаимоотношения (генетични, контактологични, литературна рецепция и пр.) на сравнителната литературна типология е отредена ръководна роля като средство за разкриване на общите процеси, за изграждане на международна литературна общност. Тук се натъкваме на интересен факт. Превръщайки литературната типология във важен метод за обобщение на литературния материал в отношението общо и частно, в историко-естетическата характеристика на литературните направления, М. Б. Храпченко (в книгата „Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы“, към която Е. Георгиев взема отношение) дори я противопоставя на задачите на сравнителното литературознание. От друга страна, словашката компаративистика (М. Бакош, Д. Дюришин) поставя акцент върху сравнителната литературна типология, тъй като открива в нея възможности за разработване на „диалектическа концепция“ за общите закономерности и тяхната модификация в националните литератури. Тук имаме пред вид книгата на Дюришин „Проблеми на литературната компаративистика“, бележките на Бакош за компаративистиката и периодизацията на междулитературните връзки в книгата му „Литературна история и историческа поетика“. Съчетаването на структуралния с историческия подход към литературните явления характеризира тенденциите в словашката компаративистика. Затова историческата поетика придобива актуалност (това се вижда и от излезлия по време на VII славистичен конгрес словашки сборник, озаглавен „Компаративистика и генология“). Както личи и от цитираните по-долу мисли на Е. Георгиев, разширяването на обема и задачите на сравнителното литературознание го „изравнява“ по функции с литературознанието като цяло. Но позицията на Е. Георгиев е за запазване на сравнителното литературознание като самостоятелна научна дисциплина и плодотворно използване на традицията в изследователските му задачи. Затова той последователно включва като предмет на сравнителното изследване генетичните литературни връзки, литературната контакто-

логия, сравнителната литературна типология, литературната рецепция, художествения превод, отражението на живота на един народ в чужда литература (всички разработени в отделни глави). С това, макар че неговата концепция за общо и сравнително литературознание по принцип да е обединяване на компаративистиката с литературната наука, той се противопоставя на абсолютизирането на вътрешнолитературната динамика. Това може да се види и от отношението му към сравнителната литературна типология. Трябва да подчертаем, че едно от достоинства на труда е ролята, която ѝ се предоставя за разкриване на общото и особеното в литературните течения, на закономерностите в литературния развой с оглед националното своеобразие на отделните литератури. Същевременно обаче авторът определя като предпоставка за наличието на типологични сходства единството на обществено-историческата ситуация. Съответно разглежда общите сюжети и мотиви като важна част на типологичните проучвания. Все от тази гледна точка Георгиев поставя в право пропорционална зависимост контактологичните и типологични връзки. Така че неговото разбиране за общи закономерности до голяма степен почива на външнокаузалното обуславяне на тези закономерности. По тази причина авторът разглежда сравнително-историческия метод като основен метод на общото и сравнително литературознание.

Концепцията за общо и сравнително литературно значение, която Е. Георгиев разкрива в „Литературознание с повече измерения“, се предшества от концепцията за общо и сравнително славянско литературознание в споменатата едноименна книга. Сравнението между теоретичните разработки в двете книги е недвусмислено в полза на втората. Авторът се стреми да разшири територията на взаимоотношенията между литературните явления, като преодолее предимството на генетично-каузалната предпоставеност на контактите, сходствата, общите процеси. Известно е, че етническата, езикова и обществено-историческа родствена близост на славянските народи за Е. Георгиев е важна основа за общото изучаване на славянските литератури. Отделна глава за славянските литератури, построена върху същите принципи, е включена и в „Литературознание с повече измерения“. Но тя попада в един по-общ контекст на формулираните от автора международни литературни общности. Преди всичко това са балканските литератури (главата „Балканско литературознание“) и световната литература. Балканските литератури образуват една зонална цялост, в която, както сам авторът подчертава, се включват и родствени славянски литератури (южнославянските), но и литератури, генетично несвързани помежду си. Определянето на балканските литератури като културен регион в същност отразява усилията на сравнителното литера-

турознание да намери естетическо оправдание за изграждането на една литературна общност и да проследи нейната развойна динамика. Балканистиката (в обявяването на нейната проблематика през 1966 г. Е. Георгиев също взема участие — вж. с. 237—238) в същност разработва спецификата на естетическия процес на Балканите, различна от тази на западноевропейската литературна общност. Авторът подчертава това в изложените от него доводи за отделянето на балканските литератури в цикъл. Той изтъква външно-литературните исторически фактори, съдействащи за общите закономерности в литературите на балканските народи. Едновременно с това подчертава наличието на общи писатели и литературни произведения в българската, сръбската, румънската, гръцката литература. Чувството за обща принадлежност на произведенията, особено в българската и сръбската литература, е сигнал за единство на естетическото развитие, който проблем Б. Ничев разработи върху южнославянски материал. Е. Георгиев си поставя задачата да даде типологическа картина на Просвещението в балканските литератури, като изтъкне една обща особеност, а именно, че балканският вариант на европейското Просвещение изпълнява ренесансови задачи и в литературата „съжителствуват едни до други ренесансови и просвещенски елементи“. Но главата „Просвещението в литературата на балканските народи“ има твърде синтетичен, „тезисен“ характер — набелязани са характерните особености на балканското Просвещение, без да са разгърнати върху конкретен литературен материал. Това лишава постановката от доказателствена убедителност с литературен характер. Също така тезата за изостаналостта на балканските литератури от европейското литературно развитие не се свързва с отделянето на тези литератури като самостоятелен естетически феномен, тъй като сама по себе си налага едно механично обяснение на тяхното своеобразие. Подобни изисквания могат да се отправят и към главата „Общи закономерности в развитието на романтизма в словашката и в южнославянските литератури“. Тя обявява една благодатна за типологически обобщения тема, но някои интересни литературни проблеми остават на заден план. Авторът изтъква предимно идеологическата и мирогледна страна на романтизма в тези литератури. Той споменава като съществени негови особености издигането на художествеността на литературното творчество, което допринася словашката и южнославянските литератури да се включат в световния литературен процес, но не ги разработва.

Авторът на „Литературознание с повече измерения“ разглежда понятието световна литература като международна литературна общност. Перспективата на световния литературен процес стои като задача пред формулираното от Е. Георгиев общо и сравни-

телно литературознание, което трябва да свърже общите процеси и закономерности със съответната база, т.е. кръг от литератури, образуващи международна литературна общност. Световната литература, световният литературен процес има отношение към всяка национална литература. Е. Георгиев правилно подчертава диалектичната връзка между изучаването на закономерностите на националната литература, цикъла литератури и световния литературен процес. „Изследвана в светлината на световната литература, една литература получава нови измерения, разкрива се пред изследователя като литературна система изобщо, осмисля постиженията си от гледна точка на художественото развитие на човечеството“ — пише авторът, с. 274. Световната литература интересува Е. Георгиев като възможност за преодоляване на „западноевропеизма“, присъщ на множество западни истории на световната литература. Читателят на тази глава остава с впечатлението, че авторът живо се интересува от въпроса за написването на история на световната литература — един въпрос, който занимава съветската литературна наука от дълго време. В настоящата книга той се явява защитник на идеята за написване на обща история на славянските литератури. Тази идея, изказана във формата на предложение, е естествен резултат на нееднократно доказваната от Е. Георгиев общност на славянските литератури. Сама по себе си интересна, тя все пак остава открита като решение. Авторът възразява срещу предложението на Д. С. Лихачов за написване на обща история на старата българска, руска и сръбска литература. Освен това проблемът е интересен и от друга гледна точка — на нашата литературоведска мисъл не е чужда идеята за написване на сравнителна история на южнославянските литератури.

Спряхме се предимно на теоретичната част в труда „Литературознание с повече измерения“. Преди всичко, защото тя поставя множество въпроси относно мястото и ролята на сравнителното литературознание в съвременното изследване на литературните процеси и като цяло излага една определена позиция.

В заключение трябва да отбележим едно важно достойнство на труда — а именно — чувството за приемственост, което авторът притежава. Подчертан е приносът на нашата литературоведска мисъл с редица теми от сравнителен характер, поставящи българската литература в един по-широк контекст на развитие. Наред с имената на Б. Пенев и Ив. Шишманов, чийто принос авторът педантично отчита, са отбелязани имената и изследванията на много български литературоведи, допринесли за развитието на сравнителното литературознание. Това не само обогатява представата за постиженията в тази област, но изработва чувство за традиция.

Христина Балабанова

„Човекът е тайна“
Достоевски

Тази книга привлече вниманието още преди да бъде издадена в отделен том. Беше се появила само първата част в списание „Звезда“, а вече лагерите „за и против“ поведоха спор по страниците на съветските периодични литературни издания. Естествено, подготвяйки окончателния вариант за печат, Бурсов се съобрази с някои безспорни съвети, но това не се отрази на цялостната му концепция, нито на своеобразната постройка на капиталното начинание. И ето творбата пред съда на читателите.

„Умната книга, ако имаме пред вид литературознанието, е тази, която ни дава материал за размишления за човека и човешките отношения — преди всичко в наше време, дори и да е посветена на литературата от миналото“ (с. 592) — такава е отправната позиция на критика за един нелек диалог с мислещия съвременен читател. И добавя: „От нас се изисква непрекъснато обновление на нашите литературни средства, иначе — тъпчем на едно място“ (с. 594). Приемаме като форма на обновление и самото определение, което авторът дава за жанра на своята книга — „роман-изследване“. Няма ли тук намек за „двойствеността“, играеща толкова отговорна роля в това, което ни предстои да прочетем. От една страна, „изследване“ — област, неподатлива на интуитивността, област строга, раждаща се из морето на фактите, и, от друга — „роман“ — субективно човешко творение, огледало на личността и на нейния мироглед, творение, в което фактът нередко е плод на инвенцията.

Невероятно трудна е задачата на Бурсов — да намери ключ към вътрешния свят на Достоевски, на своя Достоевски, като първожрец да освети пътищата, по които от мисълта на личността се ражда художественото творчество. Невъзможно е да откриеш докрай абсолютната истина в такава деликатна област дори и затова, че твоето Аз се сблъсква с чужда вселена и в спор я опознава. Личният подход предполага подбор — необозрима е безкрайността, — а подборът — най-прекия, а може би и най-сложния път към обобщението. Бурсов преднамерено се отказва от биографичната последователност, той търси личността в нейните най-характерни и най-непроменливи проявления. Тежък и многопланов е този спор между Аз-а на писателя Достоевски и Аз-а на критика Бурсов, а на места и неравностоен. В своя „Трактат на безсмъртието“, написан пред смъртното ложе на Мария Дмитриевна, съпругата на писателя, Достоевски пише: „Маша лежи на масата. Ще се видя ли пак с

Маша? Да обикнеш човека, както самия себе си, по Христовата заповед — е невъзможно. Аз-ът препятствува“ (с. 163). Колкото и парадоксално да звучи на пръв поглед, с тези думи великолепно бихме могли да обясним взаимоотношенията Бурсов — Достоевски. Критикът опознава личността на писателя от позицията на своята неповторима индивидуалност и така се ражда усещането на читателя, така точно доловено в статията на съветския литературовед Ю. Селезньов, че книгата на Бурсов за Достоевски — това е „роман без любов“ (вж. Ю. Селезнев, „Роман без любви“, сп. Вопросы литературы, 1975, кн. 4). Заключение на Бурсов е дело не на добросъвестния изследовател, а на човека и това заключение е „Достоевски е опасен гений“.

Именно субективната страна на книгата ще се докосне до нас, до Аз-а на всеки от нас и ще породи съгласието или несъгласието със заключенията на автора. Към тази субективна страна трябва да споменем използването на един факт и премълчаването на друг и най-вече — подбора на трите най-непроменливи (според Бурсов) проявления на личността на Достоевски: отношението към парите, непрактичността и над всичко: двойствеността, която след прочитането на книгата възприемаме (или отказваме да възприемем) като определение на „достоевщина“. Може би Бурсов не трябваше да лишава книгата от някои спорни или безспорни неверни твърдения на съвременници (Тургенев и др.), които съществуваха в журналния вариант и които биха могли да бъдат разгледани като „митологичен“ поглед върху гениалната личност, като своеобразно проявление на нейното въздействие върху духовния свят на околните. И когато нередко самият Бурсов дава ухо на тези твърдения, то това е свидетелство доколко „митологичното“ дава отражение и върху неговата мисъл. За пример можем да дадем твърдението, че у Достоевски „отсъствува жестът“. Наистина то е базирано на изявления на самия писател. И Бурсов, намирайки го най-близко до своята концепция за личността на твореца, го приема, без да потърси подкрепа сред тези свидетели, които не биха му я дали. Той не се съобразява с мемоарите на Ана Г. Достоевская, нито с многобройните свидетелства на роднини и познати, които с помощта на фактите доказват изключителното „присъствие на жест“. Та нима историята с рулетката би могла да се обясни само с жаждата за „милион“, та нима тя не е преди всичко „жест“, предизвикателство към природата, към всяка рационалност.

Но нека не опростяваме мисълта на Бурсов. Защото ако първата част е посветена на „двойствеността“ у Достоевски, то в самото обозначаване на анализирания във втората част и третата част проявления: стремеж към милион и непрактичност, ще намерим заложена идеята за двойствеността и в частност

за жеста. Двойственост в мисълта на самия Бурсов? Може би: та дори най-върлите фанатици не са избягнали съблазънта на „двойствеността“. Двойственост? Дали понятието е точно, дали не опростява изкуствено нещата? Отхвърляйки хронологичния принцип, Бурсов има свободата да не се съобразява с фактора Време, в неподвижното пространство „двойствеността“ изпъква по-релефно. И в застиналото време тече монологът на гения на „двойствеността“. Но М. М. Бахтин, следвайки своя път на разсъждение, доказва диалогичната природа на мислене у Достоевски. Намирайки това доказателство неприемливо за своя Достоевски, Бурсов мимоходом само споменава труда на Бахтин. Разминаване между две мисловни системи, между два подхода към един и същ творец. Но и градивен задочен спор, в който ни поражават мъчителното и съзидателно търсене на истината. И още нещо — необозримо доказателство за безграничните възможности на марксихеския подход в литературознанието, за неговата жизненост.

Достоевски беше казал, че двойствеността му носи огромни мъки, но в същото време и огромно наслаждение. Тази мисъл ще видим в нова светлина, ако приемем идеята за „диалогичната природа на мислене“. И тогава може би ще се освободим от страха от „опасния гений“, от онзи израз — „Достоевски — но с мярка“, цитиран обикновено с дразнеш буквализъм, от известната статия на Томас Ман. Бурсов споменава, че Достоевски пази в душата си всички обиди, макар че практически никому и никога не откъщава. Да, геният пази и дълбоко анализира с душата и мисълта си всички проявления на злото, за да създаде единия събеседник в диалога. За да даде реалистична картина на душевния ад, по-страшен от онзи на Данте. И читателите, които виждат само този събеседник, могат, подобно на Тургенев, да сравняват Достоевски със зловещия маркиз дьо Сад, могат да създават онези „митове“ за писателя, които го идентифицират със Ставрогин. Но отравата на злото, за която говори Бурсов, не е поразила сърцето на самия Достоевски и може би това е най-висшето проявление на неговата гениалност. Геният на руската литература излиза победител в тази непосилна за обикновения смъртен борба с „подземния свят“ и доказателство за това е, ако щете, наивната му теория за „почвата“. В причудливите прояви на личността, зад които винаги търси двойственост, Бурсов нито веднъж не се сеща да види една трудно определима „детинщина“, толкова очевидна в мемоарите на А. Г. Достоевская например. Някой беше казал, че геният е най-близо до детето. И наистина в тези необосновани приливи на ревност, в тези внезапни избухвания, дори в тези лукави хленчения за пари към близки и далечни ще открием много повече детска непосредственост и непригодност към жестоката житейска реалност, отколкото

така старателно търсената двойственост. Не винаги най-сложното доказателство е най-вярно. И нали именно за децата е така характерна свръхчувствителността към доброто и злото, невероятната способност за разграничаване на двете антагонистични категории. А пък децата са най-далече от двойствеността.

Изтъквам този момент и съзнателно не анализирам ролята на болезнеността, ролята на социалната среда и т.н. Струва ми се, че казаното е достатъчно в полза на моето твърдение, че „двойственост“, терминът, използван от Бурсов като ключ към тайната, наречена Достоевски, не задоволява. Личността е многозначна — особено пък личността на гения. И опитът да бъде характеризирана с едно определение може да бъде от полза на изследователя, който съзнава, че неговото изследване, уви, е крайно. Бурсов създава една система и постига в рамките на тази ограничена система едно задълбочено проникване в безкрайния свят на личността на писателя, нещо повече — в универсалността на тайната „човек“. И негово право е да се абстрахира от социално-политическите възгледи на Достоевски, докато един Цветан Стоянов например тръгна именно оттам, за да навлезе също дълбоко и с проникновение в личността на писателя (и според мене не по-малко субективно от Бурсов).

Има страници в тази книга, които напомнят най-добрите образци на психологическата проза, има прозрения за човешката природа, които възприемаме като свои съкровени мисли. И нито за миг Бурсов не престава да бъде актуален, не забравя, че пише за своите съвременници. Неговият поглед към гениалните творения на руската литература от XIX в. е поглед на човека — гражданин на великата страна на Съветите. Марксихеският мироглед за него, стария ревностен борец за идеите, не е фраза, а подтекст, дълбоко вътрешно убеждение. И когато спори с Мережковски или със Страхов, или с когото и да било, той спори с оръжията на най-прогресивната литературоведческа мисъл. И затова, въпреки субективността — естествено следствие от неповторимостта на Аз-а, той е безспорно прав, когато твърди: „Както и всеки гениален художник, Достоевски заключава в самия себе си, в своята личност и в своето творчество своята собствена епоха, но в такива нейни качества или в такова преображение на тези качества, които се оказват или отминати от другите му велики съвременници, или пречупени по съвсем друг начин. В това преди всичко са предпоставките за безсмъртието на всеки един от тях, в това число и на Достоевски“ (с. 607). Европейската литература на двадесети век, а защо не и световната, е немислима без идеите, без творческия свят на Достоевски. Творците, които възприеха само едната страна на вътрешния диалог на твореца, пуснаха на свобода в произведенията си кошмарите на

злото. Те направиха дисекция на душата, поразена неизлечимо от злото. Но гениите на двадесети век съумяха да подхванат диалога, мъчителен и жизнеутвърждаващ едновременно, и в този диалог доброто — тази толкова сложна категория, вторият събеседник — отново удържа победа. В сред тези творци трябва да споменем не само Томас Ман, Уилям Фолкнър, Карел Чапек, но и преди всичко Михаил Шолохов, Михаил Булгаков, Димитър Димов.

Голямо постижение на Бурсов е стилът на книгата. Обикновено толкова мастити изследвания уморяват. Но в „Личността на Достоевски“ няма нито следа от консервативен академизъм, от изкуствено изсушаване на мисълта. Словото се лее без излишества и без прекалени ограничения, емоционалността се долавя в подтекста и не дразни. Може би само опитите да се навлезе в душевността и на други личности не задоволяват, защото са прекалено съотнесени и съобразени към личността на Достоевски и респективно към предпоставената от Бурсов теза. Особено чувствително е разминаването със Страхов. Съвсем не толкова внезапна и неочаквана е метаморфозата на критика в отношението му към писателя. Още през 1864 г. в писмо до брат си Павел той пише: „Колкото повече се сближавам с братята Достоевски, толкова повече се разделям от тях. Фьодор е ужасно самолюбив и себелюбив, макар че не забелязва това...“ (вж. Достоевский, Новые материалы и исследования, Литературное наследство, том 86, изд. Наука, Москва, 1973, с. 396). Пък и преди да напише знаменитото писмо до Толстой, Страхов изразява някои от основните мисли, заложили в него, пред самия себе си — в бележка, непредназначена за читателски очи. И тези неща задължително трябва да променят тълкуването на действията му, а

оттук и на неговия вътрешен мир. Не е сполучлив и често мяркащият се в книгата на Бурсов Тургенев, който удивително напомня онзи познат герой от „Бесове“. Може би и някои ситуации не са достатъчно представителни, за да ни изглеждат достойни за генерални изводи. Както в случая с писмата до Херцен, когато Бурсов неубедително драматично завършва: „Кой в тази ситуация е по-привлекателен — Достоевски или Херцен. Решавайте сами?“ (с. 119). И едва ли критикът печели нещо за тезата си, защото, каквото и да решаваме, в самата история няма нищо привлекателно и показателно.

Накрая ще се спра на едно твърдение на Бурсов, което е особено актуално за българското литературознание. „Както ми се струва, нашето литературознание и до днес недостатъчно отделя личностната страна в литературните произведения“ (с. 327). Само като си помисли човек с колко капитални изследвания в тази област разполага съветската литературна наука, а ето че и това не задоволява творците! У нас подобни изследвания, в много по-дребни мащаби, разбира се, се броят на пръстите на едната ръка. И въпреки това никой не се решава да потъне в непосилната работа, никой не дръзва да опита силите си в онова поле, където събирането на факти не е краен резултат, а начало — отправна точка за дълъг и сложен път на дирене, в който са необходими и будна мисъл, и перо, и най-вече неспокойно творческо сърце. „Ратувам за разработката на методиката и методологията на изучаване личността на писателя“ — говори Бурсов (с. 433—434). А у нас? Още дълго ли ще чакаме, докато се появят такива ценни, талантливи и градивно спорни книги като тази — „Личността на Достоевски“ от Борис Иванович Бурсов.

Георги Цанков

SOMMAIRE

100 ans de la mort de Christo Botev

Tzvétana Antova, Eléna Nontchéva — Lettres inédites de Christo Botev et de Lioubène Karavélov	3
Pètre Dinékov — Christo Botev dans l'évolution de la littérature bulgare	6
Ecrivains bulgares parlent de Botev: interventions de Christo Radevski, Dora Gabé, Mladène Issaïev, Nicolaï Khaïtov, Vladimir Golev	23
Ilya Todorov — Dans le laboratoire créateur de Botev	30
Tzvéta Oundjieva — D'un motif et d'une image dans la poésie de la Renaissance nationale bulgare	48
Stéfana Tarinska — Botev et le premier cercle socialiste à Bucarest	60
Antcho Kaloïanov — Un chant populaire nouvellement transcrit portant sur Christo Botev	67
Nicolaï Dontchev — Botev en France et en Italie	70
Ghéorghî Tzanev — La prose narrative historique à l'époque de la Renaissance nationale bulgare	74
Stéphane Kolarov — Entre le monde illusoire et le fantastique	93
Constantin Elénkov — Introspection et création	112
Manfred Naumann (RDA) — Aspects historiques de la fonction de la littérature et ses changements à l'époque contemporaine	131
<i>Communications scientifiques: le Retentissement de l'Insurrection d'Avril dans le monde</i>	
Christo Doudevski — Echos de l'Insurrection d'Avril en Russie	139
Marine Getchev — „Les troubles en Bulgarie“ (l'Insurrection d'Avril dans la presse grecque)	145
Dumitriu Zavera — L'Insurrection d'Avril, reflétée dans la presse roumaine et dans la littérature roumaine	155
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires d'Angleterre, France, Allemagne Fédérale	161
<i>Revue</i>	
Kiril Topalov — „Christo Botev. Sa vie et son oeuvre“ par Tzvéta et Ivan Oundjiev	171
Christina Balabanova — „Science littéraire à plusieurs dimensions“ par Emile Ghéorghiev	174
Ghéorghî Tzankov — „La personnalité de Dostoïevsky“ par Boris Boursov (en langue russe)	177

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Техн. редактор К. Иванова

Коректор Ел. Котева

Дадена за набор на 1.IV. 1976 г. Подписана за печат на 12. V. 1976 г. Формат 700×1000/16
 Печатни коли 11,25 Издателски коли 14,58 Тираж 2150 Изд. индекс 6147

Печатница при Издателството на Българската академия на науките
 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
 Поръчка № 215