

ФОРМИРАНЕ НА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ И РАЗДЕЛЯНЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА НА РОДОВЕ И ВИДОВЕ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ 40-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК

Георги Д. Гачев

Предвиждам, че читателят ще изпадне в недоумение, когато прочете заглавието на тази статия: та нима е възможно такива общи теоретически въпроси, като формирането на художествения образ и разделянето на литературата на родове и видове да се решава или разглежда върху ограничения материал на една литература за едно десетилетие и взета при това не в най-хубавата си епоха: защото през 40-те години на XIX век на литературния хоризонт в България не е излязъл още нито Ботев, нито Вазов, нито Каравелов, нито Петко Славейков, нито Раковски, нито дори Чинтулов. На литературното поле се подвизават предимно стихотворци като Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Райно Попович, Константин Огнянович, Найден Геров и други.

Въпреки това ние не само не смятаме да се откажем от тази постановка на въпроса, която е посочена в заглавието, но и ще се постареем с целия ход на разсъжденията си да покажем на читателя именно теоретико-литературната страна на българския литературен процес през 40-те години на XIX век. Естетическата страна на този процес разгледахме до голяма степен в предишната наша статия¹. Естетическата същност на тази епоха (границите ѝ, разбира се, не са строго определени: нейното начало можем да открием и през 30-те години, а завършекът ѝ продължава и през 50-те години на XIX век) се състои в разпадането на стария тип литература, когато тя е нещо повече от художествена литература, когато е универсална форма на идеологията, цялостен представител на общественото съзнание и е включвала в себе си и религията, и философията, и моралът, и науката (вж. напр. „История славеноболгарская“), когато се формира новият тип литература, а именно: истински художествената литература, която поглъща в себе си и науката, и морала, и правото, и политиката, и т. н. — и се развива и а р е д с тези, вече обособили се и самостоятелно съществуващи форми на общественото съзнание. Оттук нататък художествената литература ще се развива във взаимодействие с близките ѝ форми на общественото съзнание, но вече въз основа на свои, вътрешни закономерности, на свой материал и свои, сравнително устойчиви форми за усвояване на живота.

Към последните се отнасят преди всичко родовете и жанровете. Те са сякаш основата, „подпорите“, на които се опира художествената литература в развиващото се море на битието, което напирва върху литературата с цялата си безкрайна маса и ѝ предлага съдържание — но от всичко само онова ще стане художествено съдържание, което ще издържи преработката на истинските литературно-художествени форми. От

¹ Вж. Георги Д. Гачев, Към въпроса за възникването на литературата като изкуство в България. Сантименталното пътешествие на Найден Геров. Литературна мисъл, кн. 6, 1958 г., стр. 9.

друга страна, в този процес на взаимодействие се обогатяват, изменят, а в някои случаи сякаш наново възникват и самите тези специфични форми на художествената литература.

Такова именно положение се създаде в България през 40-те години на XIX век, когато все по-определено започва да се формира капиталистическата обществена формация, която дойде да смени полупатриархалното, предбуржоазно битие — а заедно с нея постепенно започна да се утвърждава новата структура на общественото съзнание.

По-нататък ще разгледаме как през тези години в България се изгражда структурата на истински художествената литература.

Ако хвърлим поглед на развитието на новата българска литература от Паисий до 30-те години на XIX век и се замислим върху него от гледна точка на художественото съзнание и на литературните родове и жанрове — ще открием следната показателна закономерност. Живо художествено усвояване на живота срещаме една в началото на този период: в „Историята“ на Паисий и „Житието“ на Софроний. Постепенно то заема мястото на по-отвлечените, рационалистически форми на мислене, господстващи в „школския“ (условно казано) период на българската литература (20-те и 30-те години на XIX век), когато понятието литература е тъждествено с понятието „словесна наука“, култура, образование, знание изобщо.

Това издигане на гносеологическите форми в България „от живото съзерпание към абстрактното мислене“¹ върви успоредно с унификацията на структурата на литературните произведения. Докато у Паисий повествованието има свободен характер, така че изложението на историческите факти се прекъсва от свободни публицистични разсъждения, докато у Софроний намираме многообразие на жанровите форми: религиозно поучение („Неделник“) и почти авантюрен роман („Житие грешнаго Софрония“), философски разсъждения („Философските мъдрости“ от втория Видински сборник) и фабляното, анекдотът („Митология на Синтипа философ“) — то към 30-те години на XIX век постепенно се създава една господстваща структура, която напълно отговаря на разсъдъчния период на синкретичната литература, а именно публицистичното разсъждение, изградено на развитието на логическата мисъл, освободено както от фолклорната поетичност, така и от религиозния алегоризъм. До този жанр на словесно изказване стигна Софроний. Този жанр се усъвършенствува у Берон и даскалите от 20-те и 30-те години, а през 30-те години става господстващ в литературата. Всички оригинални произведения на българските просветители: предисловията: на Н. Рилски към българската граматика (1835), на Райно Попович към Христоитията (1837), на Н. Бозвели към славянобългарското детоводство (1836); „Деница на ново-българското образование“ на В. Априлов (1841) — са логически разсъждения на определена тема. Основен критерий за красота тук е — правилно построени силוגизми, ясност и благозвучие на стила. Култивира се вкус към разсъждаване и Н. Рилски педагогично различава мисълта-„мнение“ и „мисълта-„положение“. А в „Деница“ на Априлов прави впечатление изяществото във воденето на научната полемика и съвременни, позитивен стил на мислене. Унифициращият тип съзнание, стремящ да се намери еднозначна истина определят и извънличния характер на стила. Неофит Рилски издига „благообразието“ и „сладостността“ като стилистическа норма. А Неофит Бозвели поучава в своя писмовник: „... подобава първом някой добре да смисли общо работата, и после да я раздели на нейните известни части и да я пригледа потенко и совершенейше. И то бива ако прилепи вниманието си у съществена страна, без да се разнаосва мисълта безделно.“² Понякога под контрола на разума е било раз

¹ В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, стр. 146—147.

² Н. Бозвели, Послательник, 1835 г., стр. 5.

решено да се изпадне в „пиестически възторг“ и да се прибегне до разпространение и украсяване на стила: „... колкото по-кратки и по-сладостни са периодите, толкова по-добре и по-красно бива речението и произношението: но ако ли наслаждението на вопрошението има велико магновение на него, или за политичните негови obligations за оногава, който приема посланието или заедно за двете страни: тогдa посланосписателя са спростира по-дълго, за да предложи с велика теплота и неговото речение у чувствено пространство, страхът и неговата надежда и подканва са да действувa неговото намерение у сърцето на оногава. Противно же и неприлично е за малките работи да спростира посланието у непотребно безконечнословие.“¹ По такъв начин емоционалността в изказванията е толкова подчинена на разсъдъчната логика, както при абстрактното мислене сетивно-конкретното и единичното нямат самостоятелно значение, а изцяло са подчинени на абстракцията на общото. Предисловието към Христоитията на Р. Попович нагледно показва този строг и строен стил на мислене и изразяване. Господстващата тук рационалистическа мисъл понякога прибегва и до емоционална форма на изразяване, предимно чрез сравнение. Така например Попович сравнява образованите българи, които не знаят чужд език, освен славянски „... с един човек, който седи заключен в къщата си и не изходи на вон да са разговори и с други чело-вече, нето в чужда некая къща влезал да види как живеят и другите чело-вече, та да са понаучи от тях и друго повече, отколкото он знае“.² Както се вижда, сравнението не носи нито иносказателен, нито алегоричен характер, както притчите в религиозната литература, нито поетически характер, както остроумните, заплетени фолклорни сравнения, които са плод на въображението. То е рационалистически точно и ясно, без мъглявости. Показателно е как Р. Попович разтваря в поток от разсъждения потенциално приказния и новелстичен сюжет. Като разобличава суеверието на българите, той пише: „От голямо потемнени завъдили се змееве и думат, чи имат жени любовници, и много мужие не смеят да спят под един покров с жените си, за да ги не убие змейо и в тая причина става жената муж с хитростта си, а мужко с слепотата си става и от жената по-долен: не се смее окайнио нето да поразсуди с умат си, що го е приел от бога, или да попита които по знаят, да види какво ще го научат, защото ги е страх от змейт, каквото го научила жената му: този вечер ще дойде змейо, с тая реч го варзи като вол, и го изведе вон да спи като осел, а она да си варше работата с любовникат си.“³

Колко живо и остроумно би могъл да се разкаже този сюжет във фаблю или сатирична приказка! Но за рационалиста той сам по себе няма никакво значение. Той и не подозира за възможното тук художествено единство и пренебрегва сюжета, оставяйки само чисто логичния скелет на ситуацията. Наистина вместо сетивно-изобразителната пластичност тук срещахме пластичността на енергичното, афористично изразяване на мисълта (на което българите са се учили по това време от античен материал).

Но царството на ясната, уравновесена в себе си рационалистична мисъл не продължава дълго. Още в съчиненията от втората половина на 30-те години забелязваме известна обърканост на мисълта и изразяването, губене на чувството за мярка. Като усетило, че животът се изплъзва от контрола му и се оказва по-голям, по-дълбок и по-сложен, отколкото разсъдъчно-логическото пиянотие може да го обхване, то (това царство) отначало не вярва в края на своето господство, издига се на котурни, пъчи се и се напруга да надхвърли своите предели. Същият Бозвели, който в „Послательник“ толкова настоятелно препоръчва да се пише кратко — когато сам се докосва до такава болна тема, като робското положение на българите, загубва душевното си спокойствие и изсипва пред читателя грандиозни периоди, дълги цела страница, сипе гръм и мълния, поставя по пет-шест епитета на едно съществително: „Нашето отечество е в нинешното време жалостноплачевно, поносно, уничижително, похулно и пос-

¹ Н. Бозвели, Послательник, 1835, стр. 7.

² Р. Попович, Христоития или Благовравие, Будин, 1837, стр. 65.

³ Пак там, стр. 47—48.

рамлено толико години останало! Прочее от вас (обръща се Бозвели към българския младеж — Г. Г.), от вас прежаждошно ожидава искреноподканителна и охоторачителна любов, о младорасли славеноболгарского рода отрасли! Да възпомните вашите преславни древни славеноболгарски праотци!

Които народа управляваха,
и с наука го просвещаваха!

А нине у него много училища пуси.
Человек като помисли, изгубва си чувства!
О как ли можеш да терпиш сирота!
Не л' виждаш от другите да е срамота!¹

Изправени сме пред един твърде симптоматичен литературен факт: в емоционалната кулминация на прозаичната реч се з а р а ж д а т с т и х о в е. В редовете, които предшествуват стиховете, емоционалният поток се съгъства, но до последния момент той се изразява с форми, все още допустими за логическото разсъждение: риторически обръщения, въпроси, повторения, натрупване на спитети, често използване на превъзходна степен. След като изчерпва всичко възможно и невъзможно (авторът поставя удивителен знак на мястото, където се свързват главното с приставното изречение: „Спомнете си вашите праотци. . . ! Които народа управляваха“), при спомена за славните предци авторът трепва и гласът му зазвънява, и душата „търси да се излее, накрая в свободно проявление“ (Пушкин „Есен“). И става нещо нечувано: нарушена е рационалистическата норма на изказване, която не допуска смесване на стиловете и е д н о (!) изречение е изразено наполовина в проза и наполовина в стихове.

И така съдържанието на изказаното става нещо повече от съдържанието на разсъдъчното понятие. Този прилив от идеи се лута, търси да се изрази. Тъй като не е в състояние да се изкаже в старата форма на логическото понятие, авторът прибегва до и з в ъ н п о н я т и й н а т а форма на изразяване: или до чисто изразение (музиката на мерените стихове), или до изобразяване чрез единичното, емоционалното, посредством което може да се намекне за „неизразимото“. М я р к а т а се сменя с безмерност, хармонията — с изразителна, често уродлива дисхармония. Прекрасното (в старото си рационалистическо качество като: ясност, стройност и симетричност) се сменя с в ъ з в и ш е н о т о, където идеята не е равна на изразеното, а е нещо повече от него.

Наред с разкриване ограничеността на понятийната форма на идеята започва да се разпада и публицистиката, която сякаш е „моноформа“ на литературата през рационалистическия период. На мястото на присъщата на публицистиката „л о г и ч е с к а субективност започват да зреят: от една страна — чистата емоционална субективност на лириката, където субектът се изразява пряко; а от друга страна — обективността на епоса, където субектът се изразява чрез своята противоположност: посредством изображение на предметите и явленията от обективния свят.

Че тенденцията, която срещаме в Бозвелиевото предисловие не е случаен и единичен факт, ни убеждава жанрът на „Разсъждение за човешкия живот“ от „Забавник“ на Огнянович. Като цяло това разсъждение представлява поток от публицистични изказвания. Но своите разсъждения за превратностите на битието авторът подкрепя наистина с примери, които имат повествователен характер. Той разказва за дома, в който пътникът е могъл някога да види щастливо семейство, а сега се чува неутешимият плач на вдовицата, за богатия някога човек, който сега соли със съзлив хляба си.

Това са, така да се каже, е п и ч е с к и о т с т ъ п л е н и я.

¹ Цитирано по Боян Пенев, История на новата българска литература, том III, стр. 746.

От друга страна, авторът завършва „Разсъзждението“ със стихове за съдбата, като минава към тях направо от прозаическия текст:

„На която Судба восхитився, духом, умилихсе да воспоем днес настоящите стихи:

Боже вишний, создателю мира!
Нека моя днес воспое лира. . .

и т. н., и т. н.

(„Забавник“, стр. 74)

Следователно ние трябва да разгледаме как идеята в произведението прео-
дължава формата на отвлеченото понятие и „влиза в образа“. Различните етапи на
този процес пораждат и съответните родове, жанрове и другите форми на художестве-
ната литература.

*

Протичането на този процес може ясно да се проследи в диалозите на Боз-
вели, написани през 40-те години на XIX век. Цялото му творчество е изграждане,
кипене. То се изправя пред нас стихийно, неподредено, в своята чудовищна словесна
какафония. Всичко тук е без мярка. Но именно това е признак на кипящия в него
живот, който поражда и уродливи моменти, и явления с голяма художествена изра-
зителност. Ние сякаш влизаме в гигантска литературна кухня. Да останеш дълго
време в нея е невъзможно: ще се задушиш от смрад и дим. Но затова пък имаш възмож-
ност със собствените си очи да видиш и със собствените си ръце да усетиш изра-
стващите един след друг членове на живия литературен организъм. Това е дей-
ствително раждането му в мъки и кръв.

Самото използване на диалогичния жанр е показател за огромното
разстраване на идеята и стремежа на писателите да преодолеят субективността на аб-
страктната мисъл. Тази тенденция се набелязва още у Райно Попович. Разоблича-
вайки в предговора към своята Христоития (1837) тези, които хулят учението, той в
емоционално най-напрегнатите и конфликтни моменти от развитието на мисълта си
разбива нейното здраво споено единство и предоставя възможност поредно да се из-
разят нейните противоположни страни. Той дава думата на противниците на просве-
щението да полемизират сами със себе си. И вътре в публицистичния поток се появяват
диалогически откъси с елементарна речева индивидуализация на противниците в спора:
„Тий (враговете на учението — Г. Г.) . . . кога дойде ред за учението, така поучават
нашите прости българи: Гледайте си работата: вам много учение ви не треба. Ако щете
да сте добри християни, бягайте от учението.

Но аз са чуда, какви добри християни ще бъдат, които вярата си не знаят. . .
Но ний треба да разумеем, чи с тия думи думат нам така:

— Бягайте от светлината, да не познаете що са върши в темнотата; не са оглед-
вай в огледало, ако щеш да не видиш де сам те учернил в лицето.

И ако ги попиташ защо не е добро учението, отвещават:

— Защото от учението излизат еретици.“¹

Следващата степен на този процес намираме в диалозите на Бозвели. Те продъл-
жават да са напълно публицистични и субективни, но в това непрекъснато прибягване
до формата на диалога се отразява стремежът да се преодолее едностранчивостта и
субективизмът на логическата идея и на публицистиката. Пред нас сякаш се разиграва
действието на мисълта. Докато рационалистическата мисъл, типична за предшествува-
щия етап на литературата, е сравнително проста сама по себе си и не се е налагала
да се разчленява на противоречивите си страни, то сега, отразявайки голямата слож-

¹ Христоития, стр. 43—44.

ност и противоречивост на живота, по-богата и противоречива става и субективната мисъл за живота. За да може да се разгърне в цялото си богатство, тя трябва да покаже всичките си сложни извивки и страни. Тези страни като че ли се отделят една от друга и получават обективно съществуване, персонифицират се в лицата на диалога. Тези персонификации са различно гъвкави: от чисто външното олицетворение, когато персонажът е обикновен проводник на авторовата идея — до сравнително индивидуализиран образ, който скъсва пъпната връв, чрез който се свързва със субективната авторова мисъл, и придобива самостоятелен вътрешен живот и характеристика.

Да проследим как се заражда обективният образ на човека от отвлечената персонификация.

Отначало персонификацията е чисто външна, разсъдъчна. В „Разговор на любородните“ диалогът се води от „протосингел Неофит“ (т. е. сам Бозвели) и „любородните българи“. Функцията на последните се свежда до поставяне на въпроси в нужните на Неофит места за свързване на неговата мисъл и сюжетът на диалога се изгражда върху елементарната верига на силогизмите — т. е. по чисто разсъдъчен път. Разликата от чисто публицистическата проповед тук е само в това, че аудиторията е въведена в текста и не мълчи, а пита.

По-развита, но също разсъдъчна персонификация има в „Здравата разума разговор“. Тук авторът напълно изчезва. Вместо него разговорът се води от просветените българи — Любомир и Добромир. Тези лица са абсолютно безлични резоньори, лишени от каквито и да било житейни белези.

Разсъдъчната персонификация прераства по-нататък в живо олицетворение (тип алегория), където сериозният образ, макар и да е подчинен на абстрактната идея, започва вече да играе определена роля. Не случайно в диалога „Просветени европеец, полуумершял Мати България и син Болгарии“ (1840) действащите лица са изнесени в заглавието. Това показва, че интересът се съсредоточава вече не само към това — как во се говори, а от кого и откъде — и как. Идеята тук не е оголена — тя приема вид на разговор между майката, сина и настойника на сина. Това съпоставяне започва да задължава и развитието на мисълта в диалога се приспособява към реалните отношения на тези три лица: майката трепери и се вълнува за съдбата на своите деца; синът е млад, пламенен и неразумен; а мъдрият възпитател успокоява и двамата, като им разяснява всички сложни въпроси, в които те се заплитат. Така се ражда живата емоционална атмосфера на действието.

В диалозите от предшествувания тип персонажите са се задоволявали да бъдат проводници на отвлечена теза, не са имали нужда от материално пространство и се движат като че ли във вакуум, в безвъздушното пространство на чистата логика, която единствена е определяла движението на диалога и всяка дума. Сега, едновременно с „очовечаването“ на абстракциите, се заражда и средата за тяхното съществуване: сетивните обстоителства, първичният съжет. Появяват се „излишества“, свършено ненужни от гледна точка на логическото разгръщане на мисълта. Преди да пристъпи към разговора, авторът през устата на просветения европеец рисува ситуацията, като ни дава възможност да видим мястото на действието и да различим самите персонажи.

„Приз много народи примина и пригледа — започва диалога просветеният европеец — а тук (обръща се той към Мати България — Г. Г.) между твоите (не зная — умат ми са замая как да ги нарека) синове, гледам премрачна темнина. . . Гледам и тебе, който им си от край до край обща майка, чи тя везали, до смърт наранили, очите и ушите ти със дебела пластина привезали, за да не ги виждаш и слушаш, що правят. Прости ми инди многонаранинная и бедствуващия болгарская мати! Молим тя, полегичка, полегичка востани; ето очите и ушите ти отвезахме — виждаш ли тогава, когото при тебе со мною во името Божие закливанита доведох, за да тя види, в какво жалостно състояние ся нахождаш! И като суци твой син да тя пощади. . . И. . . причините,

от които ти толико години ся смертоносно нараняваш. . . и накасо убади — и като що ги разумееш — тутакси. . . ще ся исцелиш. . .¹

Такава е завръзката на диалога. Физическите движения, предадени чрез пряката реч на европееца, имат, разбира се, преносен смисъл: силата на просвещението помага на прегърбена България да се изправи, да тръгне по друг път и да прогледа. Но самата обвивка на реалната ситуация започва да задължава. Щом си направил отстъпка на сетивността, абстрактната идея неизбежно все повече ще предава своята позиция, докато сама не се материализира и не придобие вътре в себе си конкретно-сетивен характер. И в този диалог ние вече виждаме как персонажите се изпълват със земно съдържание. Нима поставената в скоби реплика не разкрива грижата да се представи явно психологичата на просветения европеец: „не зная умът ми ся замая как да ги нарека!“ Наистина напълно реално е европеецът, който за пръв път се сблъсква с българите — това непознато тогава в Европа „диво племе“ — да не знае как да го нарече. „Очовечаването“ отива по-нататък и ето европеецът вече придобива черти на патриархален български даскал от типа на самия Бозвели: „Учениче мой! Учениче — упокоява той сина — не бивай страшлив като просто селенче, и скотопасно, българско, плахо момче“.

С тези простонародни думи, от друга страна, живо се предава объркването на сина. Изпълването на неговия образ с емоционално-сетивно съдържание върви по линията на оприличаването му с образа на блудния син. След като се е върнал от чужди страни, той с патриархална почителност коленичи в краката на майка си и обливайки със сълзи ръцете ѝ, моли за благословията ѝ. Срещата на сина с майката е обрисувана много нагледно в първата редакция на диалога „Плач Бедния Мати Болгарии“ (1846 г.). След монолога на майката, в който тя, изоставена, призовава своите синове: обадете се, къде сте? „Зачува я прочее бедний горкий простосердечний и чистосовестний нейний син болгарен: и т и ч е ш к о м г о л о г л а в при милата си мати горка бедна Мака Болгария сос просалзени очи, с премалени нозе, и с кресто-сани руце, пред нея, благоговейно синовне ся сцепенен исправля: и у м и л н о ж а л о с т н о ней ся отговаря: Премилая Мати моя Болгария! Синовне ти ся моля простри си матернюю десницу, сос сълзи да я целуна — Прости мя премилая мати — и матерски благослови мя. . . И за коликото щеш да мя питаеш; коликото зная, и ми я възможно, накасо ще ти убади — но коликото смея — извини мя. . .“²

Цялата тази нагледност и конкретност (поза, жестове, изражение на лицето и т. н.) е стереотипна: авторът просто придава на персонажа условните атрибути на външния облик на сина, което е характерно именно за построяването образа в религиозната литература (и живопис). Но макар и условна — пред нас е все пак конкретност.

По-задълбоченото ѝ навлизане в идеята виждаме в образа на Мати Болгария. Той е най-човечният, най-богатият и най-изпълненият със съдържание от живия живот образ от диалозите на Бозвели.³ Той е също алегория. Но асоциациите, които тя пре-

¹ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. XVIII, стр. 335.

² М. Арнаудов. Непознатият Бозвели, стр. 39. Според предположението на М. Арнаудов, Бозвели изпуснал това живо описание от диалога, за да не въвежда авторска реч, която би нарушила илюзията за естествено протичащия разговор. Вместо тази картина, след думите на майката следва отговор на сина, в който той разказва своята биография (подобно на класическата драма, когато лицето при появата си дава за себе си анкетни сведения): „... Съм една из милодрагните ти рожби. . . роден, отдоен, отглеждан и порасал в угнетение! Прочел отчасти и церковни и световни повести и летописи — слугувал на священи лица. . . и многожди сам преминувал в Бесарабия, Молдавна, Волахия“ и т. н. (пак там, стр. 47). В облика на сина са отразени автобиографични черти на самия Н. Бозвели.

³ В диалога „Плач Бедния Мати Болгарии“ в замяна на изчезналия образ на Просветения европеец стават по-богати образите на майката и сина, тъй като те разделят помежду си функцията на третото лице.

дизвиква, са твърде много образни, и главно: те по своя характер не са рационални, а емоционални. В построяването на образа на майката са контаминирани: първо, рационалистическата абстракция за „естествения човек“ — майката е наивна, простосърдечна, през цялото време пита и се учудва на доброто, а повече — на злото, което се извършва на белия свят; второ — фолклорното оприличаване на родината¹, на родната земя с майката (срвн. „Българийо, майко mila!“ — е любим обрат в народните песни, срвн. руското „мать-сыра земля“) и, трето — оприличаването с религиозния облик на Богородица, образ, най-близък до народа от целия християнски мартиролог. „Партията“ на майката в диалога е издържана в интонациите на народните плачове и нареждания.

Нейният разговор със сина е изпълнен с нежност. Тя е засегната от смирената молба на сина си и неговите церемонни извинения: кому другиму, ако не на нея, родната му майка, синът може да разкаже всичко, без нищо да скрие? И в отговор на учтивата, цивилизована реч на сина тя излива върху него поток от нежни, съвсем просто-народни думи: „Милича моя единоутробная рожбо! То что ще да рече: „Коликото смея? Чи от кого мил мамци не смееш? И ти мама, не си ли от майка роден?“² Народният характер на образа на майката се чувства и в грубоватите, взети от народния бит сравнения, с които тя е характеризирана: „Около Янтра-река, и покрай Дунава от болезни високогласно като крава за изгубеното си тели мучи — сине мой вожделений (сб. НУНК, стр. 336). Образът на майката е най-национален от всички персонажи в диалозите. Това е именно стара българка. Външният ѝ облик е характеризиран с една, но показателна подробност: тя носи черна забрадка като старите български жени (с черна забрадка и скъсана рокля облечена — „Просветений Европеец. . .“ „сос черна забрадка забрадена“ — „Мати Болгария“, стр. 73). Тя се появява върху фона на българския пейзаж: в пещерата край брега на река Янтра или на връх Хемус в Стара планина („трубно-громким и жалостно умилним голосом с вершини Хемус на Стара планина горко плачет и умилно, матерински призивает. . .“)³

И така образът на Мати Болгария, макар и алегорически, е вече близък до истински художествения образ, който не е в съотношение с абстрактната идея, а носи в себе си художествената идея. Бозвели почти не достига тази последна степен. До нея най-много се доближава заключителният епизод на диалога „Разговор любовородних“. Тук процесът на преодоляване на авторовата субективност е доведен до край и прави и самия автор обект на повествованието. Разказът за най-потресаващия епизод от неговия бурен живот, когато е избягал от заточение в атонската тъмница, с лодка през морето, добира се до Цариград и като гръм от ясно небе се явява сред своите ученици, които го смятали за жив погребан — този разказ той прави не от свое име, а от името на присъствувалите при завръщането му ученици.

¹ Просветеният европеец казва на сина, че неговата майка плаче „около Янтра-река и покрай Дунава“ (стр. 336). С това явно се разкрива алегорическият характер на образа на майката, защото реално същество не може да се намира едновременно на тези две места, отдалечени едно от друго със стотици километри.

² Цитирано по М. Арнаудов. „Непознатият Бозвели“, 1942, стр. 39.

³ Тук е показателно национализирането на оплаквания своя народ Йеремиа, който явно толкова се е харесал на автора, че той го използва почти във всичките си съчинения. Ср. в „Славянобългарско детоводство“ (1835):

Ах Болгария, всеокаянная Болгария!
Скоро умилно призови пророка Йеремиу,
Пусть он поднимается на самую высокую гору
И жалостно и умилно оплачет тебя.

Този образ се появява три пъти в диалога „Просветеният европеец“ (вж. Сб. НУНК, стр. 340, 344, 347). Но в „Мати Болгария“ не Йеремиа, а старата българска майка забрадена с черна забрадка оплаква своя народ и ридас не на абстрактна „висока планина“, а на планината Хемус, неведнъж възпята в българските народни песни.

Така си и представяме тази картина¹, издържана в тъмни, рембрандовски тонове, тази пауза, когато в полуосветената стая в кръчмата се отваря вратата — и апостолът и учениците му се срещат. Потресени, те не са в състояние да произнесат нито дума и само сълзи текат по измъченото, изпито, прорязано от бръчки лице на старика, а учениците са смайни, обзети изведнъж от онова висшо, неизразимо с думи чувство, когато човешката душа преодолява границите на обособеното в себе си егостично съществуване и се разтваря в нещо велико, общо за всички хора и за всяко битие. И в този миг, когато човек се чувства приобщен към това велико — настъпва мълчание, омази пауза, когато хората толкова се обединяват духовно и толкова непосредствено се живият един в друг, че общението на душите им се осъществява без думи — само от музиката на типината. Именно този тип усещане, което е сродно с най-висшите моменти на естетическото въздействие („всесимпатия“ — термин на Томас Ман), можем да уловим у себе си, когато четем посочения откъс от Бозве левия диалог. В него няма нито една дума, която би трябвало да се произнесе за съобщаване на логическа мисъл. Нима за това е необходимо пластично изображение на действащите лица, мястото на действието, душевните преживявания на неговите участници? Нима е нужно да се описва изразът на лицето на Неофита? Приката реч, която се слага в устата на Неофит, не вече „кавичкосана“ разсъдъчна авторова мисъл (както беше в началото на диалога), а предава как говори този, вече описан по външност човек, именно при дадените, вече посочени обстоятелства. Оттук и заплетените кратки фрази (с големи периоди, в които Бозвели излага рационалистически мисли), повторения и обръщения (вж. това трогателно „Не бойте ся синко!). Всъщност всичко това няма отношение към „въпроса“, щом той се схваща само като ясно съобщение на рационалистичната мисъл. Но ако „въпросът“ се схваща само като възпроизвеждане на човека, който сам по себе си става проблем (художествен), то всичко това се отнася до същността на „въпроса“ съвсем пряко и свидетелствува за поява на литературно-художествени елементи в българската литература.

★

До тук разгледахме персонификацията на тъй да се каже „положителната“ страна на авторския субективен патос в диалозите на Бозвели. Аналогично протича и персонификацията на „отрицателното“ начало, която довежда (също в моменти на най-високо емоционално напрежение) от сатирата-изобличение до „сатирата-изображение ние“. Енгелс говори някъде за гнева, който ражда поети. Патосът на негодуването наистина поражда крайно активно отношение към живота и сякаш възпламенява творческата дейност на въображението. Тъй като изобличението е винаги насочено към определен обект, последният опосредова, контролира субективната емоционалност и затова в тенденциите си сатирата гравитира към пластическото изображение на изобличавания. Наистина в началото неговата характеристика е по-скоро характеристика на авторовото отношение към неговите. Изливайки омразата си, Бозвели не се сдържа на авторски думи, когато изобличава гръцкото духовенство и българските предатели — чорбаджии.

Син: . . . Тии грекоманочорбаджии са по-бесновати и от кърджали и по-сатанени и от еничери. . .

Мати: Ох! Че откъде са се пръкнали между милите ми рожби такива сатанински синове и содомгоморски пресмрадни кринове! Аспидояхидно порождение! Чумохолерно на горките ми рожби поражение! Ах, че мнозина ли са тии ядоотровни грекофатриковарни, безсъвестни и безчеловечни грекоманочорбаджии. . . ?

¹ Тя се излива у Бозвели във форма, напомняща появата на Исуса пред апостолите в евангелския разказ за страстите Христови.

И така първата степен на изобличението е чиста караница — верига от ругателства и оскорбления.¹ При това силата на гнева се изразява чрез екстензивността на словото — много чувства, следователно и много думи. Това е като че ли верижна реакция на словото. За Бозвели е нещо обикновено да постави по пет-шест епитета на едно определяемо.

Постепенно обаче, сред субективните епитети се появяват и определения, които носят изобразителен товар, например: „Тези необразовани, глупонадменни чорбаджии“ (стр. 124). При тези думи сякаш виждаме тяхната наперена осанка. На друго място остроумно се материализира каламбурът: „Чорбаджии — чорба яджии, т. е. „не са способни за нищо друго, освен да ядат чорба“ — стр. 124. По-нататък авторът преминава към характеристика чрез действия на изобличавания персонаж и така натрупва глаголи, както преди прилагателни: „Твоите рожби — казва синът на майката — от тамо се боят, от гдето не е за боеие, и тамо разносят, гдето не е за разносване. Те по юкшетата сос лажови само мостове и калета на въздух правят (стр. 145). „Но вие — казва майката — като толико години сте се умълчали и се потавате. . . и като безсловесни скотове порабощават, само молчишком пъшкате, въздишате и се тръшкате и помежду си из юкшетата си шепнете. . .“ (стр. 130).

Тук вече е неизвестно кое преобладава — изразяването или изобразението. Характеристиката чрез действията на изобличавания отваря път към разкриване на неговата собствена вътрешна активност и за изграждане на по-разгърнат образ. Наред с това се появява необходимостта от аклиматизиране на образа в неговата собствена среда. Така се появяват сравнително разгърнатите повествователни откъси — епически отстъпления от публицистическото самоизказване.

Възмущавайки се, че църковните длъжности се продават чрез протекциите на фанариотските любовници. Той (alter ego на Н. Бозвели) рисува картината: гъркът, който желае свещенически сан, пада на колене пред „пълномошната кокона“ на сановника, угодливо ѝ пали лулата. Случва се, че и самият „патриарх понекогаж при ония пълномошни кокони на нозе да иде, благосклонно и смирено за здравето и за коконското им преминуване да ги попитва, и за некакви важни подлози, как да ги направи дозволение да вземва. . . А прочите первосинодални патриархски митрополити, когато при такива пълномошни кокони отхождат, главите си пред тях приклоняюще, смирено им говорят: „Светлейшая ми коконо, кланям ти се и те целувам чехала. Имам ли, господко, дозволение да ви попитам за златното ви здраве?“ И ако им дадат дозволение, седват, ако ли не, а они постоят на нозе, и, поклонивши им се, отхождат си. Грекококонское правление (стр. 114) — с ироничен каламбур завършва синът това разсъждение.

Тук с пластиката на словото са предадени угодливите пози на гръцките духовници и тяхната подлизурска реч. Разобличението вече не е външно, а идва от вътре, от самия изобличаван — т. е. то е с а м о р а з о б л и ч е н и е. Последното изисква възпроизвеждане на отрицателния персонаж в неговата собствена жизненост.

Отначало това е само персонафикация, обективирание само на авторовото отношение към него. Думите, които би казал за отрицателния персонаж авторът, той просто поставя в устата на разобличавания. Изменя се само трето лице на глаголите в първо — „те“ става „ние“. Така праволинейно се разобличават „търновските чорбаджии“ в една реплика от „Разговор на любовородните“. В отговор на възмутените от заточението на Н. Бозвели „любородни“ и назначаването на негово място грък за търновски митрополит, чорбаджиите заявяват: „То да не ви ся вижда криво! Зачтото според главите и брашниците и калпаците знае нашат митрополит да нахлупва, зам да познат българите, чи вече да не си баят за болгари владици. На българите такова завладичване прилича, които они ишат — тия в заточение в Св. горските кули да владичествуват.“ (стр. 68).

¹ Аналогичен метод на примитивно-сатирическа характеристика срещахме в стихотворението на Н. Рилски, посветено на Хтишерифа от 1839 г.

Пред нас стои с ъ б и р а т е л е н о б р а з, някакви безлични „те“. Те са врагове и затова като че ли нямат право на вътрешно оправдана позиция. Авторът не различава своето становище от това, което вижда и разбира самото лице. Поради това изображението е плоскостно. Наистина в репликата на търновските чорбаджии има определена характеристика: наглият тон, надменната поучаваща интонация. Но тази характеристика е дадена на образа от автора и е следствие от авторовата ирония. А в иронията ѝ винаги има обективно начало, защото тя се построява върху разместването на двете становища.

По-висока степен на изграждане на сатирическия персонаж намираме в „Любопитно-простий разговор“. Тук търновските чорбаджии в разговор със сина изразяват същите мисли, но вече на жаргон, в който турски думи се смесват с български: „Хей, побратиме! Голям янлаш-лак имаш. . . Нашите владици са си халис гърци от Бога даровани на българският народ — ако не са владиците от кого ще да си купят българите християнството? И ако не са чорбаджиите да направят пазарят, кое по колко, могат ли си купи българите някога християнска вяра?“¹

Тук вече заработва механизъм на психологическата характеристика: чорбаджиите се разобличават от поврата на собствените си мисли — „да си купят вярата“ — чудовищността на които те, свикнали за всичко да мислят от гледна точка на покупко-продажбата, не забелязват.

Отрицателните персонажи започват да говорят от свое име, от гледна точка на своите критерии за добро и зло. Докато по-рано авторът не допуска възможността да се мисли другояче, освен както той мисли, то сега тази едностранчивост, субективизмът на мисленето се отразява на отрицателния персонаж: именно чорбаджиите не подозират за съществуването на неща, които нито се купуват, нито се продават, и поради това не забелязват алогизмът на собствения си начин на мислене. По какъв начин изображението се дава сякаш в двоен ракурс, обемно. Механизмът тук наистина е още приливен. Сатирическите персонажи са кукли, марионетки с автоматически действаща еднозначна психика. И белите конци, с които те са съшити, веднага се откриват от автора в следващата реплика на сина: „Чудно! Срамно! и за смех достойно нещо! Вашата владишка и чорбаджийска сос грош насилно продаваема вера, като какво нещо е? Да не буди като круши и яблочки?“²

Проникването във вътрешния живот на отрицателните персонажи върви ръка за ръка с тяхната характеристика „в ширина“, т. е., с по-разгърнато изображение на външността им, постъпките, средата. Така, преди синът да поведе разговор с търновските чорбаджии, по-ранните му събеседници му ги посочват: „Виждаш ли, братко! Ония троицата що седят отсреща в кафенето. . . ония щото им са пискюлите долги на фесовите и на чубуците им имаметата кехлибаряне. . . Ето гледаш ли оная одая цам-лиата, тии в нея са кондисали. . . Ако обичаш поконоштитисайся сос тях — чи тогас пак щем ся разговаря. . .“ (стр. 179—180).

Така сюжетно е мотивиран преходът към новия дял на диалога.

Изобщо „Любопитно-простий разговор“ в творчеството на Бозвели представлява от себе си връх на тенденцията за обективно изображение. Действието става явно на някакъв международен панаир. В кафенето, между лайпцигските немци и румънците от Браила синът на Мати България среща няколко български търговци, дошли от Турция. Синът, който се възпитава в Европа, и отдавна не е идвал в родината си, присяда на масичката, на която седят българи и между тях се завързва непринуден разговор, през време на който релефно се очертават характерите (цялата тази обстановка не е по-горе на който релефно се очертават характерите (цялата тази обстановка не е по-горе сочена от автора, а се показва в течение на разговора). На изискано вежливото обръ-

¹ М. Арнаудов, Непознатият Бозвели, стр. 193—194.

² Пак там, стр. 194.

щение на просветения син: „Добрутро ви предрагии господини! Имам ли чест, да ви попитаме за богодарованото ви здравие, най-вече за благополучното ви състояние и преминуване?“ — българите отговарят на жив, престоноароден език, отрупан с турски думи: „Дал ти бог добро кардаш, боюрун отур. Ханци! Донес едно кафе и чубук на господство му!“

Син Мати Болгари: Молим не трудетеса господини!“

Отговор: Ох, олмас, о как щѣ ся запознаеме: Господство ти болгарен ли си? Гледаме добре хортуваш болгарски. . .“

И така вместо рационалистически диалог, основан на силогизми, срѣщаме принуден разговор, изграден на живи положения. И характеристиките тук са сравнително диференцирани. Така българите, на въпроса за търговските им работи избягват прекия отговор, преструват се: „Чи малко сточица сми подонесли да продаваме. . . Чи за купуване щем виде после.“ Те явно трябва да разберат събеседника си, който може да се окаже и купувач, преди да разкрият картите си. На тази група прости и сърдечни българи са противопоставени наглите и надменни чорбаджии. Речта на персонажите се диференцира. Развиват се моменти на живо драматическо действие: на другия ден българите намират сина в квартирата му:

Българите: Добрутро ти побратиме! Господство ти ни забурави — ала ния виде ли как ти намерихме? Чи бива ли тако я? Само веднож да ся конушисаме — че вече хич да ся не виждаме? Или намери поголямци, чи от нас вече хич не стори? Но ния ако сми и прости, ама тя обичаме, чи си от нашият болгарски род, пак господство ти. . . Свой своего не храни, но тязко кой си го нема. . .

Син Мати Болгари: Добро ви бог дал любезни мои единоплемияни братя! Добре ми сте дошле. . . Изволите, поседнете. . . Дете! поскоричко подпали самовара и направи на господство им по един понч. . . дай им по едно сладко. . . Да ви е сладко, любезни мои! . . .“

Така постепенно се разширява кръгът от пластични, избразигелни възможности. Появяват се вече реплики в страни, от които се подразбира сценическо движение, а също и многозначителни паузи — многоточия, които обозначават протичането на времето (многоточието след думите „поднеси им сладко“ означава времето, през което прислужникът трябва да нареди масата. И тогава домакинът може да каже вече „добър апетит“ — което се пожелава в началото на яденето).

*

И така в диалозите на Бозвели проследихме как паралелно с изпълването на идеята със сетивно съдържание и навлизането ѝ в образа се преодолява субективизмът на мисленето, разпада се публицистиката — тази единствена форма на предшествувания рационалистически период в литературата — и започва своеобразно разделение на по-рано еднородния словесен поток на родови и видове. Наистина преходът от публицистическия монолог към диалога вече означава първата стъпка на това разделяне. В диалога е налице субективното („лирическото“) начало, като себеизраз на всеки от участниците. От друга страна, в тях са опредметени отделните моменти на авторския патос. Те са самостоятелни същества и трябва да бъдат представени в характеристиката на своята мисъл. Всеки един противостои на другия като обект на убеждение и тъй като най-голяма убеждаваща сила има не субективната логика на мисълта, а нейното жизнено съдържание, те прибавят до илюстрации, внасят в разговора псевдосъществителен елемент (епически отстъпления). На тази основа се появява изображението на характерите и действията (сюжета). Всички тези моменти са от естество. Накрая диалогът, който е синтетичен жанр (в дадения случай поскоросинкретичен, защото синтезът предполага предварителен анализ, разделяне на елементите, а тук въпросът се състои в това, че бъдещите отделни елементи за

сега са свързани и се намират в неразчленено единство). Мисълта е представена като процес. Тя не се lee безпрепятствено, а се разчленява, изгражда и стълкновението на персонажите в диалога е възплъщение на живата противоречивост на мисълта. Това е вече основата на драматическия род.

При разделянето на литературата на родове и видове в дадената епоха най-важната се струва тенденцията към обекта, изграждането на епическото начало (затова проследихме преди всичко неговите елементи в диалозите на Бозвели). Предшестващият стадий на общественото и идеологическото развитие, когато личността и обществото са били единни, се характеризира именно с абсолютен субективизъм на мисленето, защото разсъдъчното съзнание е било напълно убедено във вечния, обективен характер на своите истини (оттук и обратно — може да се утвърждава абсолютистата обективност, т. е. извънличния характер на този стадий на мислене). Когато тъждеството на личността и обществото започва да се разпада, стига се до объркване и на непосредственото по-рано единство на обективното и субективното в познанието. То става противоречиво, опосредовано единство. И поради това в същата степен, в каквато се развива личността и нейното субективно виждане на света, нараства и гъвкавостта на обективното битие, което започва да се противопоставя на личността и със своето отделно от нея съществуване да критикува и коригира нейните субективни представи. Но това отделяне на вътрешния мир на личността и обективното действително битие е едновременно и процес на тяхното безкрайно сближаване и взаимопроникване. И диалектиката на процеса е такава, че най-дълбокото постижение на обективността и най-ярките епически епизоди срещаме в моменти на най-високо напрежение на субективния патос, в емоционалните кулминации на произведението. Да си припомним, че потресаващият разказ за появяването на Бозвели сред учениците му е посветен на най-напрегнатия епизод от живота на автора и при припомнянето на който той самият трябва да изпита онзи свещен трепет, чийто ток се предава чрез магнитното поле на повествованието и на читателя. В такъв момент на най-висша активност на нашето съзнание то става пасивна форма, в която като че ли пряко се изразява мирозданието. В такива мигове на най-висше напрежение на целия вътрешен мир той като че ли изчезва като отделен и изцяло се свързва с обективния.

ФОРМИРАНЕ НА ЕПИЧНОТО НАЧАЛО

Ако в диалозите на Бозвели епическото начало е още несамостоятелно, то в другите книги от този период то започва да се обособява, образувайки малките форми на белетристиката. Тук процесът на проникване на идеята в образа се извършва може би с още по-голяма нагледност, отколкото у Бозвели. Неговият изходен момент са „епичните отстъпления“,¹ където повествованието играе ролята на илюстрация към отделно изразената мисъл (ср. „Разсъждение за човешкия живот“ от „Забавник“ 1844—46 г.). По-нататък мисълта преминава в повествованието. То получава самостоятелно значение. Но като рудимент на логическата мисъл остава дидактичният характер на заглавието: ср. „Безрасудното осуждение“, „Полза от молчанието“, „Истинното прия-

¹ При обособяването на епичния елемент жанрът на епичните отстъпления поражда неизживяни публицистични елементи в началото или в края на разказа. Така например в „Забавник“ под заглавие „Силата на детинската любов“ е изложен всъщност новелстичен сюжет: баща и син по различни пътища попадат в плен у алжирските корсарите. Синът бива откупен, но като узнал, че баща му е пленен, жертвува себе си, за да спаси баща си. В края на разказа авторът се нахвърля със страшна филипика срещу алжирците и славослови французите, които освободили най-после Европа от язвата на корсарите. Нечувана смелост: вмъкване на политическата злоба на деня в дидактичен разказ! Обаче тази смелост, мъчно допустима за съвременния писател, е била възможна на оня стадий от литературното развитие, тъй като тя просто не е била осъзната: за автора потокът на публицистичното самоизказване е бил още първичен, а разказът е служил само като пример.

телство“, „Силата на детинската любов“, „Похвални черти благородства“, „Сила любве ко отечеству“, „Небрежение родителско и неблагоприятный человек“ и др. разкази от „Нравоучителни повести“ в „Забавник“.

По-късно белетристичният и дидактичният елементи се поставят в заглавието един до друг: „Пътник, повест алегорическа“ (в „Забавник“ 1844—46 г.), „Изгубеното дете или приключение доста приятно и полезно“ (1844). Това „или“ е във висша степен показателно: разказът трябва да се мотивира логически, да се оправдае чрез съотнасяне с по-високото начало на логическата идея, по отношение на която разказът играе само спомагателна роля. В „Изгубеното дете“ названията на главите също изразяват не тяхното сюжетно, а нравоучителното им съдържание: 1. Благочестието доставя истинско утешение. 2. Бог се грижи за добродетелния човек. 3. Божественото providение нарежда всичко добре. Под тези заглавия се движат забавно повествование, но авторът като че ли се бои да го пусне на воля, през цялото време го свързва насилствено с високата цел, която е поставена извън него. По-нататък в заглавието се утвърждава белетристичната страна (посочва се темата): „Атенорово видение“, „Феникс“ в „Забавник“. Най-накрая започват да се ограничават с посочването на жанра, формата, без да се опитват да формулират логически художествената идея (ср. раздела „Анекдоти“ от „Забавник“).

Разгледаната еволюция на заглавието отразява процеса на изчезване на абстрактната идея и формиране на художествената идея. Отначало разказът представлява елементарна белетризация на разсъдъчните афоризми (виж раздела „Умни отговори“ в „Забавник“, където се цитират мисли на антични философи и политици и се излага накратко обстановката, в която са били изказани):

Следващата степен е алегоричното повествование. Отначало това е най-обикновена притча (като евангелските). Такъв е разказа („приказване“) „Тримата приятели“¹, поместен в бр. 1 на вестника на Богоров „Български орел“ (1846). Това е нещо като белетризирана гатанка.

„Пътник, повест алегорическа“ от „Забавник“ представлява вече по-плътното повествование.² И даденото в края разкриване на алегорията е също облечено в белетризирана форма: „Старци предавая некогда в славянството на синовете и унуците си това предание, толкуваха им как старий отец е бог, невинната горлица е човеческата совест и душа, свещата във фенера здравий е разум. По-алегорически тука се изображава възмездие в будущата жизн, за добродетел и терпението на тукашния живот“ (стр. 69).

Постепенно расте вкусът към по-сложно повествование, към завоалиране на смисъла, отгатването на който изисква вече известно остроумие. В притчата „Пустинен остров“, поместена в бр. 3 на Богоровия „Български орел“ срещаме вече доста сложна конструкция, имаща характер на робинзонада или утопия.³ Тук разказът е интересен

¹ Някой си човек имал трима приятели: двамата обичал, а към третия се отнасял безразлично. Когато го извикали пред съда, първите двама се отказали от него и само третият започнал да свидетелствува в негово полза. Така, когато дойде смъртния час и човек застане пред божия съд, първият приятел — парите — се отказват веднага; вторият приятел — близките му — го изпращат до гроба; а третият — добрите дела — свидетелствуват пред съда.

² Един пътник, като пристигнал в някакъв град, оставил своя син през нощта в хан и заедно с него оставил гугутка и запалена свещ. През нощта в хана нахлули кръчмарки и започнали да беснеят, да съблизяват сина и се опитвали да изгасят свещта му. Обаче синът издържал. Когато се съмняло, бащата дошел и благословил сина си.

³ Един стопанин, който пуснал на свобода своя роб, натоварил лодката му с подаръци. Внезапно връхлетяла буря, цялото богатство потънало, а самият роб бил изхвърлен от вълните на неизвестен остров. Неочаквано за себе си той вижда как към него се приближават група жители и го молят да стане техен цар. След като се качил на престола, той скоро узнал, че му се полага да управлява само една година, а след това него, както и предшествениците му ще изгонят гол на друг пустинен остров. Първият везир го съветва да използва годината, с която разполага, не за наслада, а за труд и да засели и обработи друг остров. Той постъпва точно така.

вече сам по себе си. Той завоалира изтънчено сложната алегория, която се разкрива накрая: стопанинът е бог, робът е човекът при раждането си; островът е нашия свят; жителите са родителите; везирът е разума, годината на управляването е човешкият живот; пустинният остров е оня свят, работниците, които царят изпраща на острова, са добрите дела. Тук съотношението между разказа и тълкуването му е противоположно на онова, което може да се види например в тълкуването на притчата за Закхей в „Неделника“ на Софроний. Там всичко свежда с до майсторството и изтънчеността на алегоричното тълкуване на обикновения текст. Измислицата, неправдоподобие, лъжата, илюзията, които разсъдъчното съзнание отхвърляше, отново придобиват своите права в литературата. Но отначало измислицата се възприема като лъжа, а за действителност се взема здравият смисъл, скритата зад измислицата алегория. Никой не вярва в реалността на разказаното, а всички очакват алегоричната измама. Но по пътя на създаването на измислицата се извършва нейното парадоксално превръщане в действителност. И действително, за да бъде трудно разкриваема, измислицата трябва да изглежда не като измислица, а като истина. И затова измисленото повествование нарочно се приземлява и утежнява със земно конкретно съдържание. Следователно действителността, жизнената правда влиза в алегоричния разказ за рад измислицата, като неин строителен материал: за да се излъже виртуозно, за да стане идеална именно измамата. Резултатът е неочакван: не само лъжата изглежда като правда, но и правдата изглежда като лъжа. Изчезнали са различията между тях и се ражда действителността на измислицата¹, а тъкмо това е поетичната действителност и собствената сфера на дейност на художественото съзнание. И читателят започва вече да се интересува: истинско или измислено е произшествието, описано в разказа. Ако той завършва печално, той се радва, че така е само в книжката. С една дума читателят съотнася разказа с реалността и недоумява, как може така да се измисли. От друга страна, в началото на естетическото развитие на обществото авторите постоянно подчертават (често с рекламни цели) истинността на изобразяваното и турят подзаглавия: „истинска повест“, „правдива повест“, „жална повест“ и т. н.

И така заедно с появяването на развитото и пълножизнено повествование, алегоричното тълкуване започва да се възприема вече като произволно и прикачено приложение към самостоятелно съществуващото и осмислено в себе си повествование, съдържащо своя художествена идея.

Естествено на първо време главното в алегоричното повествование е не характеристиката на действащите лица, а остроумно построеният сюжет, т. е. материализираната схема на отношенията, която се съдържа идеално по възможност в логическия характер на алегорията. Именно занимателният сюжет е интересното в охарактеризираната по-горе притча „Истинският остров“. В повестта „Изгубеное дете“ (1884)² интересът към дидактичното се допълня закономерно от интереса към мелодраматично построен сюжет, пълен с неочаквани поврати: изчезвания, откривания,

¹ Тази измислена действителност се е установявала в българската литература — както на времето и в Западна Европа — с помощта на материал от условията Изток. Кой е бил идеалната сфера за измислицата (бог знае какво точно се прави там) именно затова, че неговата измислица не е могла да бъде сравнявана с нищо; а нека се опита някой българин да изобрази например своята страна и веднага ще му предият строги изисквания за правдоподобие, защото на всички е ясно как може да се провери авторът. Затова в белетристиката от 40-те години в България е тъй разпространен източният материал: източната притча за коварния възпитател — в „Забавник“, принасяната за дървица и железния подсвещник в „Български орел“ на Богоров, изданието „Митология на Синтиа-философ“ в 1844 г. и „Александрия“ (където има много източен материал) — също в 1844 година.

² Това е преводно съчинение, но ние имаме право да го разглеждаме като факт от българската национална литература, тъй като през този период нейната история до голяма степен е отразена в последователността на преводите.

и други перипетии.¹ Авторът прави това с особено удоволствие, опира се на острият момент. При това тук ясно се вижда как с ю ж е т ъ т в своята кулминация п р е м и н а в а в ново качество, а именно: в х а р а к т е р. И наистина в сцената на срещата нашето възприятие ни говори, че напрежението на действието като външно движение на чертите се забавя. То с а м о се пренася във вътрешния мир на героите и превръща в своя арена техните души. Сега вече интересът се съсредоточава върху ония д у ш е в н и р е а к ц и и, които са предизвикани от повратите на сюжета.

Персонажът престава да бъде марионетка, с помощта на която се изгражда сюжетът. Напротив, сюжетът п р е м и н а в а в х а р а к т е р а и за пръв път човекът е показан отвътре. Ражда се елементарният психологически анализ на човешките чувства. На мястото на задачата да се изразят правдоподобно тези чувства идва задачата за създаване на остроумен, занимателен сюжет. Именно живата характеристика на човека става зърното, от което израства оная действителност на измислицата, за която стана дума по-горе.

Нека проследим основните етапи във формирането на о б р а з а на човека в белетристиката от 40-те години.

В примитивната алегория от рода на притчата за тримата приятели имаме още разсъдъчна персонификация: 1-вият, 2-рият, 3-ият приятели, за които е казано точно толкова, колкото трябва, за да се досетим за явленията, обозначени от тях. В „Пътника“ персонажите са по-масивни и придобиват известна неопределеност по отношение на алегорическия „подобraz“: това е вече н я к о й с и баща, събирателен образ на „голтаците от кръчмите“ („у одного в душата кипи черна досада, а у другого — гнусно невождержание и всички желаят работи скверни според нечистото си сърце“ — „Забавник“). Успоредно с уплътняване на образа се уплътнява и неговата среда, неговите обстоятелства: действието става вече някъде (в „Тримата приятели“ налице беше не материално място, а абстрактна ситуация). В източната притча от „Забавник“ за хумания цар и коварния възпитател („Небрежение родителско и неблагодарний человек“) персонажите не само са разпределени така, че да изразяват отделните страни на по-сложната идея (цар, коварен възпитател, мирен дървар), но поради това, че последната е противоречива, те съдържат противоречие и вътре в себе си: царят е мъдър и хуманен — но не се грижи за възпитанието на сина си; възпитателят е мъдър и просветен — но с ниска душа. Тези противоречиви страни в човека — в съответствие с предходния, метафизически тип на осмисляне на противоречието — се турят една до друга, без взаимно проникване в единно цяло. Важно е да се отбележи обаче, че във връзка с противоречивостта на епохата се пробужда интерес към противоречивостта на човешката душа.

На първия стадий от изобразяването на човека „положителните“ образи се отдават по-лесно. Най-напред тях започват да осмислят като сравнително сложни: до-

² Недалеч от Дунава в една малка къщичка живяла вдовица на рибар Теодора със сина си Август. Веднъж, когато синът бил вече на 5 години, майката отишла някъде, като оставила сина да си под сянката на дъба, а като се върнала момчето го нямало вече. От отчаяние тя всеки ден изтичвала до брега на Дунава да търси тялото на мъртвия си син. „Загубих — вайкала се тя — за късо време такъв добър мъж и такова хубаво дете!“ А в същото време синът се оказал във Висна, където живеел в разкошни палати. Това станало така: като се събудило момчето отишло на брега на Дунав, където си играели децата, слезли от парахода. Те го поканили при себе си, а през това време параходът тръгнал. Един богат търговец усиновил момчето и го отглеждал заедно със своите деца. Когато Август пораснал, оженил се за дъщерята на благодетеля и станал негов наследник. Веднъж, 26 години след раздялата с майка си Август разпределял между бедните дърветата от своите владения на брега на Дунав. И когато секли дъба, определен от него за старата вдовица, в корубата се оказала икона на Богородица, а върху нея надпис: „Тук в 1632 г. на 10 октомври видях за последен път моя син Август“. Вдовицата възкликнала: „Това е моята икона!“ — и така синът узнал майка си. А тя, която бе изгубила сина си, сега с божията помощ намерила и него, и жена му и двете внучета.

брийт човек допуска грешка, която се превръща в негова трагическа вина, за което го наказва съдбата (ср. образа на царя в притчата). Отрицателният персонаж се възприема като еднороден и обикновен и се рисува само с черна краска.¹ Психологията на „злото“ и „греха“ е по-късно завоевание.²

В „Изгубеното дете“ действуват вече сравнително разчленени персонажи с драматична съдба. Елементарният психологически анализ различава техните душевни движения. Човекът започва да се възприема като индивидуалност, като своеобразна конкретност. За пръв път героят има вече и м е: Август, Теодора. И наистина досега героите бяха безименни: първият приятел, някой си баща; след това в съответствие със съсловното мислене човекът се назоваваше според принадлежността си към определено съсловие и професия: възпитател, цар, дървар; и най-накрая, когато започна да се утвърждава личността, — пред нас се появява просто ч о в е к. Той не е вече „представител“ на никакво съсловие или друго цяло, а е индивид и затова се нуждае от име,

По-нататъшното задълбочаване на образа на човека се извършва не в епоса, а в лириката и е свързано с появата на рефлексията.

ФОРМИРАНЕ НА ЛИРИЧНОТО НАЧАЛО

Нека да разгледаме сега другата страна от процеса на разпадане на публицистиката като първоначална форма на литературата, а именно — формирането на л и р и к а т а. Ако при анализа на раждането на епичното начало от публицистиката ние разполагаме със сравнително ясен критерий: тенденцията към пластично възпроизвеждане на обекта (на обективните явления) в собствената му жизненост, — то тук се сблъскваме с по-сложен проблем, защото лириката както и публицистиката е субективно изразяване, преди всичко самоизразяване, непосредствено от някакъв обект. Как може в такъв случай да се долови границата между лириката и публицистиката? Главното тук се състои в това, че лириката е такъв вид субективно изказване, което не е вече универсална и единствена форма на литературата (каквато беше публицистиката), а има своята противоположност в обективното изобразяване. Следователно лириката е неопределима без епоса и обратно. И затова ние наблюдаваме не два процеса: формиране на лириката и формиране на епоса, — а единен процес, който от неразличения словесен поток на публицистиката формира новото единство, но вече противоречиво, на единия полюс на който се намира епосът, а на другия — лириката. Следователно няма защо да търсим новите причини за разделението, а трябва да проследим същия процес в другата му форма: как при насочеността на субекта към обекта първият придобива чистата форма на изразяване на своя патос. И тъкмо тук става ясно как едната страна на противоречието не може да бъде разбрана без другата: обръщането към обекта е дало на съзнанието такъв опит, който то не е имало по-рано, а именно: възможността да се издигне над себе си, да погледне на себе си отстрани, да преодолее своята непосредна субективност. Ето защо, когато на това стъпало от развитието на съзнанието субектът прави опит да изрази себе си, неговият израз не може да бъде вече чист, непосреден, неразбиращ своята ограниченост, — а представлява опосредовано рефлексивно изразяване, което сякаш отстрани се самонаблюдава. Оттук произтича пластичността, т. е. обективизираното възпроизвеждане на душевните явления е отличителен признак както на истинската висока лирика, така и на епоса. Следователно, навлизайки вече в кон-

¹ И в литературата на класицизма отрицателните персонажи са по-схематични от положителните.

² Трябва обаче да изтъкнем, че християнската литература е направила вече грамадни открития в тази насока. Достатъчно е да съпоставим формалната заповед на Мойсей „Не прелюбодействуй“ — със съдържанието на Христовата „А аз ви казвам, че всеки, който погледне на жена с пожелание, вече е прегрешил с нея в сърцето си“ (От Матей 5, 28), за да изпъкне дълбокото сърцеведение на Христа, проникващ в тайните въглчета на човешката психика.

кретното протичане на процеса, ние трябва да доловим в него прехода от непосредственото преживяване към опосредованото. Преодоляването на закостенелия, абстрактно-социален характер на субективността на разсъдъчната мисъл, от една страна, и на първичния характер на непосредствената емоция, от друга, — тъкмо в това е същността на формирането на художествената идея в лириката. В резултат на това се ражда благородната артистичност, която дава мярка на преживяването доколкото то се изразява чрез художествено слово, а не с помощта на вериги от силогизми или викове (изразявани чрез междуметия).

И така започваме отначало.

Отново пред нас се разстила безбрежният и хладен простор на „неорганичната“ природа, с която може да бъде сравнен разсъдъчният тип на мислене с формално-логически понятия в сферата на съзнанието. Как се заражда в него „органичната“ природа, с която в сферата на съзнанието може да бъде сравнена художествената дейност?

Мирно и спокойно тече субективната рационалистична мисъл на Неофит Рилски, Райно Попович и Васил Априлов, намирайки израз в ясна верига от силогизми. Наистина и тук в моменти на високо напрежение на душата и мисълта възникват за миг като звезди отделни изрази, интонации, в които се долавя някакво подземно бучене. Така например Райно Попович, оплаквайки се от равнодушието на българите към просветата, изразява отчаянието на просветителите с думи, пълни с потресаваща енергия и пластична яркост: като вижда как написаните от тях с огромно труд книги „се търкалят по тюкените и гният по магазините“, „като види, че напусто си гноят гърдите и без полза си горят свещите, не ще вече да пише, като гледа, че нито себе си, нито друго ще ползува с това.“¹ А като размисли с тъга за своето поколение и като го сравнява със славата на героичните прадеди, той изпада в елегична размисъл, която напомня Лермонтовата.

Обаче този романтичен мотив „и сказок о нас не расскажут и песенъ о нас не споют“, се влита във веригата от разсъдъчни силогизми, които още здраво господствуват у Попович.

Тътенът на други светове, от който чуваме само отдалечени отзвучи у Попович, започва да се усилва у Бозвели, като заглушава и хвърля в смут уравновесената разсъдъчна мисъл. Тя усеща вече смъртно, че идва краят на нейното царство, но не осъзнава още това и трескаво се вълнува и пъчи, стремейки се да надхвърли пределите на своите възможности и чрез себе си да изрази това ново, което е още неясно. Това скрито брожение води до загуба на чувство за мярка в мисълта и изказването и като стъпало към нова художествена мярка се ражда безмерността на възвишеното, което ту потресе със своето величие, ту отвращава със своята уродливост:

„Мила ми майко, обръща се синът към Мати България в диалога на Бозвели „Плач Бедния Мати Болгарин“ — трябва да имам небото за хартия, морето за чернило и матусаловите години и да призова из стихотворците боговъдъхновената царя пророка Давида, чуднаго Гомера, дивнаго Вергилия, чудесного Овидия и плачевно-ридателя йерусалимския пророка Йеремиа, за да ми помогнат оживително да ти изложя туй смертоносно тегло и обстоятелно, милая ми мати, да ти го предложа, че сичко сос пророка Йеремиа и ти да викнете със него заедно, прилично и жалостно да наредите и оплачете горките твои рожби! Те уста имат, език нема, очи имат, но не виждат, уши имат, но не слушат, теглят повече от скотове и защо — не знаят; горко въздишат и пъшкат, но за коя причина — не смеят да попитат; стоят просълзени горките, гледат като нечувствени и омаини като гъски ходят в темна мъгла.“²

Тази пламенна тирада, която се излива като лавина от душата на пророка, ражда такива хиперболични образи, до които не може да стигне романтичната фантазия на

¹ Христонтия, 1837 г. стр. 17, 15.

² Н. Бозвели, Мати Болгария и други съчинения, 1942 г., стр. 79.

Хайне, който искаше да отскубне огромен бор, да го потопи в огнения кратер на Етна и да начертае на небето думите на любовта. Ние виждаме тук как разсъдъчното мислене, разкривайки своето безсилие да изрази напирания субективен патос, който надхвърля неговите възможности, вика на помощ предходните форми на мисленето и изказването, а именно: към религиозните и по-късно към фолклорните (нека да си припомним как при формирането на епичното начало се възрождаше религиозната алегория). Тук Бозвели прибегва и към библейската традиция от книгите на пророците, особено към традицията на Йеремиа; използва и евангелската формула: „който има уши да слуша“ — и се обръща към традицията на византийското витийство, от където са взети неговите пространни периоди, риторични фигури и екстензивността на словото (многословието). У Бозвели тези формули не звучат като шаблони, а са получили първичната изразителна сила, тъй като в тях той е изливал смъртно назряващото ново съдържание на живота, което не е вече религиозно. Религиозната фантазия и образност се явява тук като преходно звено към художествената образност. Ето защо в мисленето на Бозвели придобиват сила всички творчески форми на религиозното съзнание и преди всичко на мистичното виждане. Потресаващата мрачна, чисто апокалиптична картина на края на света възниква от предсмъртното писмо, изпратено от умиращия в заточение Бозвели до неговия последовател свещеника Андрей Робов, който е на свобода:

„Непостижима е правосудящата судба!
Ужасная мира сего диавола и плоти борба!
Кедри ливанстии над облаци верши возвисили!
Дуби моавитстии, клони простерше, надвисили!“
и т. н. („Мати България“, стр. 163)

Отново наблюдаваме самозараждане на стиха от емоционалната кулминация на прозаичната реч.

Нека да се замислим каква потребност, какъв семантически процес се извършва в това обръщане към детинството, риториката. Витийството и риториката представляват изобилие на словото за изразяване на мисълта. Но значи ли, че това изобилие от думи е само външна добавка към мисълта, която би могла да се изрази по-еднозначно и лаконично? Нека да се опитаме да направим тази операция: всеки път вместо пет-шест епитета или глагола на Бозвели ще оставим по един и ще видим, че сме започнали да изразяваме съвсем друга мисъл.

Наистина нека да вземем например току-що цитирания откъс от писмото на Бозвели до Андрей Робов. С различни думи тук е изразено като че ли почти едно и също съдържание: „круг“ — „земля“, „народ“; „тъма“ — „мрак“, „марчивина“, „темнина“; „лайт“ — „хапят“, „гризят“. Защо е тази действително безмислена разточителност? Нали в логично отношение думите „мрак“, „марчивина“, „темнина“ не прибавят нищо към понятието „тъма“, а представляват само негови вариации.

Ако махнем тези повторения, у нас ще остане „Тма обемлет круг болгарские земли“. „Хвърля хляб на людските псета“. . . Смисълът като че ли е станал по-прост, по-ясен. . . А в действителност той е изчезнал. Ние сме извършили смяна на съдържанието и не изказваме вече същото. Къде са се дянали енергията, ритъмът, интонацията, които се създаваха от натрупването и повтарянето на еднородни по значение думи? Ако за отвлечено-логическото съдържание тези интонации, ритъмът, пулсирането на думите, тяхната звучност нямат никакво значение и може да се мине без тях, — то в разглеждания откъс от Бозвели пред нас се извършва някакъв таинствен процес: логическият смисъл на изказване се превръща в някакъв друг. И признакът на този процес е именно. . . многословието!

И наистина: големият брой близки по значение думи, поставени една до друга, уточняващи се помежду си, започват да си пречат, липават всяка една от тях от устой-

чивост, намекват за нереалност и непълноценност на съдържащия се във всяка една от тях смисъл. Значенията започват да се смесват. Появява се някакво съвкупно значение, което се отделя от плътта, от материята на всяка една от синонимните думи и започва да витае над тях. Сега вече не е известно в какво по-пълно се изразява това ново съвкупно значение: в смисъла на думите, взети като сума, — или просто в самия факт на натрупване, на повтаряне, което поражда техния ритъм, пулс, ток.

Относителното тегло на този ритъм при изразяване целостността на новото съдържание нараства пропорционално до толкова, доколкото от значението на всяка от синонимните думи се отнема „отговорността“ за пълно и точно изразяване на това съдържание.

Това преливане на цялостния смисъл на изказването в ритма и „обезсмислянето“ на думите е само момент, промеждутъчен стадий във формирането на поезията. Извършващото се тук обезмисляне на думите не е нищо друго, освен изтласкване на отвлечено-разсъдъчните значения от тях и подготовка на тяхната материя (на тези думи) за изразяване на друг комплекс от съдържания, а именно: света на художествените образи.

Този преход към стихотворната форма, който открихме у Бозвели, се отличава решително от стихоплетството на уроците по граматика и риторика. В последните случаи стихотворната форма е дадена от самото начало, независимо от съдържанието; в първия случай пък към стиха води не авторският произвол, а обективната съдържателна необходимост: съдържанието на мисълта, което отначало е било прозаично, в определен момент престава да бъде такова и става поетично, и м е н н о т у к, на т о в а място той изисква за себе си друга възвишена реч, организирана музикално и наситена с образи.

Тук именно е ключовият момент, където лирическата художествена идея започва да се самоопределя, да се осъзнава и започва цикълът на самостоятелното битие на лирическата поезия. Външен признак на това развитие е е в о л ю ц и я т а н а з а г л а в и е т о, която е аналогична на еволюцията на названието в епическото съчинение.

Отначало при самозараждането на лириката и прозата заглавие още няма, поради отсъствието на самостоятелна цялостност в стихотворните редове: те не представят още отделен организъм и затова са разделени. Тук началото нищо не започва, а краят нищо не завършва.

Следващият стадий виждаме в стиховете, завършващи „разсъждение за човешкия живот“ в „Забавник“. „Виждате — завършва авторът своето разсъждение — какви промени извършва съдбата в този свят... Аз се възхитих от тази съдба от душа, умилех се и пожелах да я възнея със следните стихове:

Боже вишний, создателю мира!
Нека моя днес воспее лира,
Благостите и много щедроти,
Кои то ни даваш от висоти.

(„Забавник“, стр. 74)

И за разлика от Бозвели, у който мисълта се прелива непосредствено и безсъзнателно от проза в стихотворение, нашият автор, преди да премине към стихотворна реч, се спира, оглежда се и дава за себе си и за читателя м о т и в и р о в к а, о п р а в д а н и е на стихотворението.¹ Нещо повече — авторът прави веднага следващата крачка: след първото стихотворение нему изглежда му се е харесало и той помества вече второ: „Зде прилагам и други Стихове (главната буква изразява високата почит

¹ Същият случай на „рефлексивна връзка“, която мотивира прехода към стихотворна реч, срещаме в книгата „Две поучителни слова на Плутарх Херонейски за възпитанието на децата“ (1845), в края на която преводачът Йоан Стоянович приложил свои стихове, като ги придружил със следните думи: „Знай любимий мой род! Защо пее с плач следните стихове...“ (Първи стихотворци, София, 1946 г., стр. 117).

към поезията — езика на боговете, както тя се е възприемала по време на рационалистичния стадий на литературата — Г. Г.), които са отнасят такожде на Судбата или на Честта, как то някои по-просто казват.“ („Забавник“, стр. 75). Тези стихове представляват вече единно цяло — стихотворение, което разгръща митологичния образ на парките, които предат нишката на човешкия живот. И ако първото стихотворение беше само емоционално тълкуване на предшествуващото прозаично разсъждение и не се нуждеше от особено изтъкуване, то за второто, реализиращо художествена идея, съдържаща се в митологичния образ на парките, се налага да бъде придружено от рационалистично тълкуване, което превежда езика на образите на езика на понятията.¹

Оттук произтича следната крачка: стихотворението не се прилага вече към прозаичното изказване, а се отделя напълно. Но и по пътя на самостоятелното съществуване на стихотворението прозаичната рационалистична мисъл го придружава. Срещаме я не само в прозаичния характер на съдържанието, но и в разсъдъчно педантичното пространно заглавие, зад което всъщност се крие предишният жанр на тълкуването, който сега се ограничава само с посочването на повода, на случая: „Описание на произшествията, които станаха след знаменития турски хатишериф, издаден от султан Меджид в 1839 г. на 22 октомври и прочетен публично в Гюлхане“ — такова е статистически точното название на стихотворението на Н. Рилски, посветено на Хатишерифа от 1839 г. По стихотворенията, поместени в „Забавник“, може да се проследи по-нататъшното развитие на заглавието.

Стихи на заминалата 1845 година
Состояние на някои български училища
Българското поштво
Ослеплений и в кафез заперений славей
Поздравление на слънцето
О пролет прекрасна
Смех и плач
Отлучение
Войнолюб
Сън

И така заглавието изгубва всякакъв смисъл. Като реализира все повече художествената, а не абстрактно-логическата идея, стихотворението започва по-ясно да разкрива чуждия на него характер на разсъдъчното заглавие, което, намирайки се в съвсем друга плоскост и други измерения на съзнанието още има претенцията да обяснява и с това да отменя необходимостта от поетическо изказване. И тъй като в заглавието не може да се изрази точно поетичната идея, авторите се ограничават с посочването на нейната форма (жанр): „Сън“, елегия, сонет и т. н. — и изобщо се отказват от заглавието и стихотворението се обозначава с началния си стих (тази степен срещаме още в лириката на Найдено Геров). По такъв начин при самозараждането на стихотворението от прозата то няма нужда от заглавие поради несамостоятелността на своето съдържание — сега то се лишава от заглавие поради обемността на своето съдържание.

Време е сега да преминем от повърхността към същността на процеса и да разгледаме самия преход от абстрактно-разсъдъчната идея към лиричната форма на художествената идея. Същностният признак на последната се освидетелствува и от самия момент на нейното самозараждане из недра на прозата. Видяхме как у Бозвели например крайното напрежение на субективния патос идва като следствие от това, че в самата порано абстрактна идея се извършва извънредно напрегнат процес на превръщането ѝ

¹ Тази форма на самокоментирание на стиха на разсъдъчно разшифроване на алегорията напомня оня тип стихотворения, който бе разпространен в началото на западно-европейската лирична поезия, на границата между Средновековието и Възраждането. Именно него срещаме в Италия през периода на *dolce stil nuovo*, а също и у Данте — *vita nova*.

в нещо друго. Тя се движи смътно, мята се, прибегва до помощта на извънлогически форми на израза (възклицания, повторения, риторични фигури, междууметия и т. н.) и най-накрая се изкубва от привичните установени форми на мисленето и речта и излиза на простор, в други предели, където идеята е изложена на открито, на всички ветрове и бури на битието и нервно и трепетно реагира срещу тях в гъвкаво музикално слово.

И така за художествената идея е характерно това, че тя преодолява автоматизма и празнотата на формално-абстрактното мислене и разбива бронята от заостенели норми на съждения в силогизми, с която то се оградява от непосредните чувства и въздействия на битието, от една страна, и от дълбинните му пропеси — от друга. Художествената идея разширява и освежава нашето възприятие на битието. В лириката тя ни приобщава непосредствено към полюсите на битието: към недостъпните за разсъдъчното мислене скрити дълбини и живата сетивност — именно при ч а с т я в а ни, дава ни възможност да ги усетим цялостно, с цялото си същество, но не се стреми да ни даде жива представа за тях (което прави епосът) или рационално знание, което пресъздава целостността на предмета, не непосредствено, а като я разрушава, разчленява я на части, анализира тези части, т. е. опосредовано. Ето защо лирическата идея може да бъде изразена смътно, неопределено, недоизказано, защото това намеква за неща, за които Хамлет говори на Хораций:

Небето и земята крият тайни
и несънувани от нашата философия.¹

и по този начин тласкат човека към нови брегове.

Тъй като общественият живот в по-ново време започва все повече да изисква ясни, разсъдъчно установени форми на живота и съзнанието, съдържателната неопределеност на лирическата идея може да възникне в капиталистическата формация, като се противопоставя не на безлично общественото, а на личното, индивидуалното съзнание. И тъй като първото взема за своя опора разсъдъка, последното все повече се опира върху индивидуалното чувство и преживяване, стремейки се да ги долови в чист, неопосредован от обекта вид. При това на първо време лириката е принудена да се развива в антиномия с прозаичната разсъдъчност и с не по-малко прозаичната чувствителност. Видяхме вече достатъчно примери от първата. Представа за последната може да ни даде любовното стихотворение „Отлучение“ от „Забавник“:

Отиде ми душицата
О мило мое либе!
Целувам ти ръчицата,
О сладко мое пиле!
... Ох! Самичък останах
Как ще сторя сиромаш
Очите ми изтекоха
От сълзи да проливам.

(„Забавник“, стр. 169)

Пред нас е непосреден вик на душата, който се изразява с помощта на натуралистично подражание на стонове и въздишките: безбройните „ах“ и „ох“, реките от сълзи, възклицанията, жалните думи, плачливата интонация на сърцераздирателния романс. Този безпомощен наивен натурализъм при предаването на преживяванията, схващани буквално като страдания, веднага изисква своето допълнение: рационализмът в предаването на абстрактната мисъл. В диалозите на Бозвели можем да видим колкото си искаме примери на това тяхно взаимно обусловено съвместно съществуване. В репликите на Мати Болгария например.

¹ Хамлет, изд. Народна култура, стр. 115—116.

В това отношение е поучително да съпоставим с оригинала превода на стихотворението от гръцкия поет Судос за ослепения славей, поместен в „Забавник“ на Огнянович.¹ Само по себе си доста сантименталното стихотворение на Судос изглежда съдържано и строго в сравнение с потока от нескромна чувствителност, с която Огнянович е наводнил своя превод:

У Судос: Затворен в клетката, славейо мой, ти плачеш и започваш да забравяш своя музикален глас.

— Някога свободен, преди да ми отрежат крилата, аз пеех в гората, радвах цялата природа. А сега пленен аз плача, плача нещастен.

Преди да ме ослепят аз видях долината, планините и зеленото поле и звездното небе.

Накрая поетът утешава славея с примера на Омир — Славея от Хеликон.

Огнянович пише като че ли перифраза на този мотив. Неговият превод е няколко пъти по-дълъг от оригинала, освен това той придружава стихотворението със сантиментално разсъждение в проза:

Жестокосердие човека не удовлетворява се гдето отнемва свободата и на птичката, измудри способ, за да ги лишава и от зрението, зарад да му услаждават слуха с чести и плачевни песни. От чего и нещастieto едного Славия, когото видях от тая причина ослепела сожали ме, и ми внуши, да му сочиним следующите стихи.“

В стихотворението той добавя много „жални“ и „жестоки“ думи, възклицания и въздишки. Той не се задоволява с предаването на спомените на славея как е възславил природата, а добавя и няколко дидактични строфи, в които се говори, че славеят „в лицето на природата възславял бога, утешавал бедните, наслаждавал щастливите, поощрявал влюбените в тяхната любов, радвал ѝ се и сам пеел песни с любимата си другарка, обаче главното, основният поетичен нерв в стихотворението на Судос Огнянович не забелязал: той изпуснал думите, че славеят започнал да забравя своята песен. „Като отнел художествените качества на оригинала, — отбелязва В. Пундев — Огнянович вложил и тук своята религиозна поучителност, своята слабост да обяснява подробно и да изброява, което се проявило особено в края на стихотворението. Така например Судос споменава за Омир, без да го назовава по име (славеят на Хеликон — Г. Г.), а Огнянович не само вмъква името — „Омир — елин старец честен“, но и добавя още един утешителен за славея пример — за Велizarий, който е бил вече известен на българските читатели.“²

Тук обаче въпросът не е толкова в личната бездарност на Огнянович. Много-словнието, екстензивността на израза са типични именно за периода на формирането, когато словото броди около художествената идея, без да я долавя. Като не умее да напише основното зърно на поетичния образ, авторът сякаш изброява неговите външни белези. Възниква многообразие без единство, непоетична множественост и раздробеност. Така например в стихотворението „О пролет прекрасна“ в „Забавник“ пейзажът се пресъздава външно опсателно, като сума от механично нанизани и необединени от настроението елементи. Около забелязва много неща, иска да разкаже за всичко и натрупва всичко на куп, без всякаква връзка, без смисъл. Стихотворението напомня детски разказ на тема „пролет“.

Се настана перадостна и весела пролет
Днес твар всяка обновлена с човеци поет.

Авторът като че ли си е поставил за цел да събере всички признаци на пролетта, да ги прикрепи с перото като с карфица и да създаде своего рода стихотворен хербар.

¹ Тук аз използвам съпоставянето на текстовете, направено от В. Пундев в неговия труд „Гръцко-български литературни сравнения“. Сборник на БАН, кн. XXVIII, 1929 г.

² В. Пундев, цит. съч., стр. 175.

рий. Той пише за листата на дърветата, за разцъфтяващите цветя в полята, за разпукващите се пъпки, за пчелите, за слънцето и за ветровете, за песенето на птиците и, разбира се, за славея:

Малкият Славий с любка песен умилно попева,
И всичките други птици в пение надпева.
В ливадите многоцветни тук: агнета блеят,
Там в пригорите прехитрите ярета играят.

Строфата е показателна за метода на безсмислието, механичното колекциониране: песента на славея не предизвиква никакви човешки душевни асоциации, а само звукове и по този признак се свързва с блесенето на овците. В края на стихотворението, за да закрепи това натуралистично изброяване, той добавя две разсъдъчно-дидактични строфи, в които се разказва, че

Това красно позорище нас увеселява,
И с пролетните добрини дух наш оживлява.
След това ще естеството с пречудесна сила,
Да претвори цветето в плод и сладост мила.

(„Забавник“, стр. 172)

И така при предаване на чувствата и при предаване на външните предмети не виждаме онази съдържателна неопределеност, за която говорихме по-горе като за признак на лирическата идея. Напротив, тук наблюдаваме пълна прозаична определеност: натурализъм, описателство, способност да се долови и изрази само емпиричното, единичното. Но тази ясност е формална и безсъдържателна. Във връзпроизвеждането на чувството с помощта на „ох“ и „ах“, на реки от сълзи и т. н. — няма нито грам и н д и в и д у а л н о преживяване. Тук просто се пресъздава условен щамп, клише, абстракция на всякакво преживяване. И макар че текстът се поднася вече от първо лице, за разлика от безличния субект на стихотворенията от рационалистичния стадий, това „аз“ е също тъй безлично и абстрактно. Тъкмо затова абстрактната чувствителност няма сили да преодолее прозаичната разсъдъчност и съжителствува с нея така, както тя не може да подчини и одухотвори фактографията и описателството на външните предмети (както видяхме това в стихотворението „О пролет прекрасна“). Тези пластове съществуват в стихотворението като паралелни линии. Само върху основата на конкретното, индивидуално преживяване ще стане възможно преодоляването на цялата тази разкъсана неестествена множественост в единна пластична художествена идея. Този процес ще можем да разгледаме едва в лириката на Найден Геров.

На еволюцията от абстрактната разсъдъчна идея към не по-малко абстрактната чувствителна идея, съответствуват измененията в слога и в стихосложението. Тук трябва да се вземе още предвид слабостта на литературната традиция в България, от една страна, а от друга — нейното стремително развитие, поради което всяка форма, преди още да се е оформила, започва вече да се разпада. Още преди да е съзряла традицията на рационалистичната мисъл и съответстващата на нея стилистически установена форма на словото, те започват вече да се разлагат. И когато срещаме у стихотворците от 30-те и 40-те години Н. Рилски, Г. Пешаков, Н. Бозвели и др. чудовищно разностилие и съчетания на най-разнородни елементи, ние не можем точно да кажем: тук произтича от преодоляването на рационалистичната норма и кое от това, че литературата още не е дорасла до нея.¹ Така например в края на стихотворението на Неофит

¹ В Русия през XVIII век подобна стилистическа кабафония се наблюдава два пъти: у Тредиаковски и Державин. У първия — поради това, че класицистичната норма още не се е формирала. А у втория — поради това, че тя вече е започнала да се разпада.

Рилски за Хатишѐрѝфа авторът от името на България моли за помощ Русия, като еднокръвна сестра (тук имаме следователно олицетворение на абстрактна идея):

На България не остана веке друга надежда,
Тя молби она к Росии плачевно нарежда:
О, Росио, мое еднокровная сестро мила!
Защо си мене толко векове забравила!...
Помогнете на вашта бедна сестра България.
Тя не е чуждо племе или от Татария,
Но ваша е чиста сестра сродна и мила,
И сега е, и от старо време тако е била.
Доказ е веке весма ясно Венелин чудний,
Историк руский в наше време, и зелоразсудний¹.

Постическото олицетворение, току-що възникнало, изпада в разсъдъчен силогизъм, в който добросъвестно се преразказва Венелиновата концепция за славянския произход на българите. Като разобличава в същото стихотворение беззаконията на гръцките духовни пастири, Н. Рилски направо в стихотворението се позовава на книгата на пророк Йезекия:

„Който желае нека да прочете глава тридесет и четвърта и да види, че всичко написано там е истина.“ Аналогичен случай на съчетание на разгърнатата алегория и безпомощна прозаична разсъдъчност срещаме и в „Ода за Венелин“ (1837) и в „Ридание за смъртта на Венелин“ (1839) от Пешаков. Цялата „Ода за Венелин“, съдържаща десет четиристишия, представлява всъщност една грамадна фраза: На тебе, Венелине, българите ти благодарят за това, че ти доказа, че те са народ славянски, но забравен от своите братя, угнетен и спящ дълбок сън; ти им посочи средство да се пробудят — просветата; поради което България ще ти изплете венец и твоето име няма да се забрави никога. Такъв абсолютно невъзможен за поезията тежък синтаксис срещаме и в „Риданието“. Разгръщайки в шест петистишия следната алегорична картина: О, вие небесни сили, как можахте да допуснете, че светлата звезда, която за всеобща радост едва започваше да изгрява на нашето небе, преди да е изминала своя път залезе на изток, скривайки се зад мрачен облак, — авторът преспокойно започва строфите със съюзите „който“ и „че“, с причастия и т. н. Грамадата от словесен баласт и безсмислени словосъчетания, измислени, за да се създаде присъщото на класическичната ода „удължено чрез украшение слово“, се съчетава тук с ученическа старателност за логически правилно изразяване на своята мисъл.

Когато стихотворението преминава на позициите на индивидуалното съзнание и чувствителност сложният и цялостен разсъдъчен силогизъм се измества от раздробената откъслечност на несвързаните впечатления и преживявания. Тогава вместо странният период с всичките му „който“ и „че“ единица фраза става най-обикновената синтаксическа група от рода на еднородните членове на изречението или на еднородните изречения, което по съответствува на постическия синтаксис. Ето стихотворението на Бозвели, написано в 1844 г.:

Ох! Начнаха оживителни зефери да веят!
И всите земни садове да зеленееят...
Сладкогласни же славеи! громко да пеят!
Гори с планини, радостно да с'веселят...
Различни цветя! весело да цъфтят!
И всите птици радостно да целтят!...
Ах! Мен ли ся даде в затвор да умирам?...
Кад' гледам и слушам, от жал да премирам!

(М. Арнаудов, Непознатият Бозвели, стр. 294)

„Първи стихотворци“, 1946, стр. 24.

Възпроизвеждането на преживяванията и впечатленията на личността, както се вижда от цитираните редове, на първо време е толкова абстрактно, както и възпроизвеждането на разсъдъчните мисли. „Оживителния зефир“, „сладкогласния славей“, различните цветя, „веселящите се гори и планини“ и т. н. — са клишета или мнима условна абстрактна конкретност. Не случайно у Бозвели в друго стихотворение от 1842 г. същите образи носят и полуалегоричен характер:

Живителний зефир ще да повее,
Покривала притворности ще да развее!
Светлозрачная зара ся блесна
Тартаромрачная преляст ся прасна. . .
Правдата ако ся топчи и истончава
Но не ся скасва и не се скончава. . .

(М. Арнаудов, Непознатият Бозвели, 286).

Литературата непрекъснато се пълни с шампи на поетични образи и ситуации тук срещахме и пътеводната звезда на любовта, и наранявания на сърцето от първия поглед, като със стрела. Като вижда как гургулицата „любезно прегръща приятеля си и го целува пресладостно“, влюбеният се обръща към възлюбената и наизидателно забелязва: „виждаш ли колко е чиста любовта на невинните птички!“ И я призовава да го обича така целомъдрено. В литературата навлиза интернационалният език на митологичните образи. Усвояването на всички тези поетически шампи от младата българска литература е имало обаче и своя смисъл. Това е повишавало равнището на литературната култура и е създавало арсенал от поетични изрази. Освен това трябва да се има предвид, че тези образи, които са били вече изтъркани от честото им употребяване в различни литератури, тук са звучали за пръв път и са придобивали първичната си свежест. Защото някога в тях се е отразило непосредственото преживяване на другите народи.

★

Всичко това е създавало формалните предпоставки за поетична дейност. Сега литературата очаква появата на оригинално поетично творчество, което да прегрупира около себе си целия поетичен арсенал и да му вдъхне истински живот. Чак тогава стихотворството¹ преминава в поезия.

¹ В стихотворението отначало наблюдаваме тъй наречените вирши (у Н. Рилски, Н. Бозвели). Постепенно то се превръща в силаботонично. Стихотворните редове стават по-кратки и по-музикални.