

ИСТОРИЧЕСКИЯТ РОМАН СЛЕД АПРИЛСКИЯ ПЛЕНУМ

Тончо Жечев

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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