

ЖАНРОВИ ТЪРСЕНИЯ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ ДИАЛОЗИ

МАРГАРИТА БРАДИСТИЛОВА

Българското културно възраждане в своята дълбока същност е диалектически процес. Вниманието към човешката личност, към нейните болки, скърби, вълнения и тревоги добива широк обществен резонанс във възрожденските диалогични произведения. Хуманитарното възрение в тях се преплита с новите задачи на българското Просвещение.

Авторите на повечето възрожденски диалози използват говоримия народен език, който се отличава с необикновена живост на изказа. В произведенията говорещите страни са рязко дистанцирани. Предпоставената теза клони към своята антитеза, което поражда известно словесно действие. Отделни произведения се отличават с нарастваща постепенно динамичност, а градацията в открояващия се конфликт създава известно драматично напрежение.

В българските възрожденски диалози се оформят главно два отделни вида: гражданско-публицистичен и школко-просвещенски. Началото на публицистичния диалог през Възраждането поставя Неофит Хилендарски-Бозвели. В старинната форма на плаحوвете той влива ново по дух съдържание, поставя национално-политически проблеми, разработва определена гражданско-патриотична тематика, издига смели тираноборчески призови. В образите на героите рационалната персонификация е съчетана с абстрактно-безлична характеристика. Авторът използва директността на публицистичния израз. Неговите диалози: „Разговор на любородните“, „Здравого разума разговор“, „Просвещений европейец, полумершая мати Болгария и син Болгарии“, „Плач бедния мати Болгария“, „Любопитнопростий разговор“, „Въпрос любородного в Бесарабии рожденного мати Болгарии сущего сина“, „Разговор с един бесарабски българин“, „Кратки въпрос препростаго болгарина и ответ премудрого грека-духовника“ и др.¹ са темпераментен отклик на непосредствените обществени нужди, наложени през периода на борбите за независима национална църква през Възраждането. Движението на естетическото съзнание при диалогичните произведения на Неофит Бозвели се извършва главно по линия на патриотичната насока. Големият родолюбец приближава миналото към настоящето, акцентувайки на съвременната политическа народна участ. Народността у Неофит Бозвели не се свежда само до „избиране на предмети от отечествената история“, както изтъква А. С. Пушкин, разглеждайки възникването на народната руска драма,² а до едно по-широко тълкуване на националния въпрос.

¹ Вж. СБНУ, XVIII, С., 1901. И. п. Георгиев. Материали по църковната борба. Архив на Н. Бозвели. — Сб БАН, XIV, 1921 г.; М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. С., 1942; Неофит Бозвели. Съчинения. С., 1968, и др.

² А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в 10-ти томах. Изд. 2-е. Т. 7. М., 1958, с. 213.

При диалозите на Н. Бозвели формата на творбата според Ст. Таринска е „твърде чудновато, своеобразно съчетание от литературните форми, които Н. Бозвели владее: писмо, проповед или реч, диалог“³. Почти всички диалози съдържат определена антифанариотска тенденциозност. Основната проблематика идейно е подчинена на просвещенската концепция за национална духовна независимост. Извоюването на политическата независимост е борческия идеал, който вдъхновява и ръководи действията на българския патриот. Н. Бозвели обаче никъде не встъпва в открит конфликт със султана. Напротив, подобно на Софроний Врачански авторът се явява като плутовски герой в известни диалози (например „Въпрос любороднаго сина“ и др.), който иска чрез хитрост да победи фанариотите. В други диалози, като „Просвещений европейц, полумершая мати Болгария и син Болгарии“, той бърза да подчертае своята лоялност. Един от героите, добил символичното прозвище просвещений европейц, вярва, че след като разбере причините за своето положение, тя — Мати Болгария ще се изцери — „благодарение Богу и Султану ще въздаде“. Но това е само фраза и умела маскировка на основния идеен замисъл в творбата. Пряко изъвеното социално отношение на българския възрожденец и борческата насоченост на диалогичното произведение преминават в пламенен зов за открита разправа с тираните: „Тия безбожни пребеззаконни татарски порождени, беломорски чапкъни, заедно сос погърчените техни едномисляници чорбаджии трябва да се изкоренят из материте богодаровани дворове.“ Директният призив за действие надхвърля просвещенския замисъл на диалога.

Наред със съвременните тираноборчески проблеми в диалогичното творчество на Неофит Хилендарски-Бозвели възниква въпросът за историческото минало на България. Подобно на Паисий Неофит се гордее с историческата слава на своето отечество и хиперболизира националните достойнства на българите. Съприкосновението със спомена за героичните подвизи ражда сили и утеха, воля за борба и надежда в доброто бъдеще. Както в „Просвещений европейц, полумершая мати Болгария и син Болгарии“, така и в „Плач бедная Мати Болгария“ главната героиня е централен алегоричен образ на измъчената персонифицирана майка-родина. Тя е „бедствующа, смертоносно наранена, пустинно водворена горлица, въздержна постница, многострадална страсотерпица, великомученица, доблестна, целомудра и превожделенна“. Авторът употребява двусложни и трисложни епитети, „смес от архаични форми“ и „говорима реч“, за да засили „силата на ефекта“, според М. Арнаудов.⁴ Образът на главната героиня е трагично въздействащ. Той се среща и в някои гръцки, украински и сръбски диалози. Това дава основание на Иван Шишманов да изследва подробно „изворите“ на „Мати Болгария“ и да посочи конкретно приликите и разликите в тези диалози.⁵ В гръцките диалози Елада се явява като млада жена, майка и хубавица, великолепа, величествена, макар и „опърпана, покрита с рани, потънала в съзми, окована“. В славянските диалози: „Слезами же Болгария нещастие лета 1374 збывшее ся оплакивает“, написан от Йован Ст. Попович (1825), „Мати Сербии и син Сербин“ (1815) от неизвестен автор, „Плач малой Руси“ и „Лямент Украини“ — образът на майката-родина е също стара майка, както в българските диалози на Неофит Бозвели. Според Иван Шишманов тази „промяна“ на хубавата млада жена в стара майка е „интересна и за демонсихолога“, като отговаря „тъй добре на особено нежните и дълбоко патриархални чувства на славянина за тая, която го е родила“⁶.

³ Н. Бозвели. Съчинения. С., 1968, с. 28.

⁴ М. Арнаудов. Неофит Хилендарски-Бозвели. Т. 2. С., 1971. с. 468.

⁵ Ив. Шишманов. Изворите на Мати Болгария. — Сб БАН, 1926, кн. 21, с. 498.

⁶ Пак там, с. 399.

Образът на Мати България в диалогичното творчество на Неофит Бозвели е дълбоко затрогващ и драматично въздействащ. Нейните вопли „разкъсват от жалост“ сърцето на сина-патриот. Всяка отделна реплика, всеки слог са дълбоко изстрадани и преживяни. В повечето диалози авторът е прототип на главния герой, който изпълнява ролята на водещото действащо лице. Своята съдба Неофит Бозвели вижда неотделима от всенародната участ, а ролята на народа — основна движеща сила в историко-социалния процес. Богатството на идейната проблематика усложнява художествената форма на диалозите. Ярък пример в това отношение е „Любопитнопростий разговор“ (написан в 1843 г. според М. Арnaudов,⁷ а според Б. Ангелов — в 1833 г.⁸). Пълното заглавие на диалога създава представа за неговото съдържание: „Любопитнопростий разговор некоего в индържавство рождена и отхранина сущи Матере Болгарии Сина и Любородца, сос неколцина от разни области из Турецкого державство болгари, за как преминуват в Турецкото державство болгарите и в какво состояние и благочестие ся нахождат.“ Произведението се различава по своето триактово деление. Действието се развива извън пределите на родината. В чужбина пристигат търговци, които се срещат със сина на Мати България — любородецът. Той ги разпитва за своето отечество, а те му описват „достоплачевната трагедия“ на народа. Около тази сюжетна конструкция на диалога, опростена от разказите на действащите лица, се очертават конфликтните групировки. Авторът сполучливо използва речевата характеристика, опитвайки се да предаде своите положителни герои като представители на определена социална група, а именно зараждащата се прогресивна за времето млада буржоазна класа. Според Г. Гачев „Любопитнопростий разговор“ е „върхът на тенденцията към обективно изобразяване“. Цитираният учен правилно отбелязва, че „... вместо рационалистичен диалог, изграден върху силогизми, тук имаме непринуден разговор, изграден върху жива ситуация“⁹. Публицистичният патос в диалога непосредствено преминава в сатирично изобличение. Социалната насоченост е разкрита чрез определена директност.

В диалога „Въпрос любородного сина“ (1840—1842) авторът включва представители на различни слоеве от българското население. Героите разказват за злодеянията и безчинствата на поробителите. В духа на просветителските традиции Неофит Бозвели зове българите да разкажат за теглата си пред турското правителство, надявайки се на „султанскому милосердию“. В публицистичната форма на диалога авторът поставя проблема за изселването на българските семейства извън пределите на родината. Както е известно, тези изселвания предизвикват горещите протести в редица пламенни статии на Г. С. Раковски, който ратува за запазване целостта на нацията. Позицията на Неофит Бозвели не се различава по същество от застъпваната теза на „идеолога на българската национална революция“. В диалога „Здравого разума разговор“ (1844) вземат участие две действащи лица: Любомир и Драгомир. И двамата са образовани българи, завършили в чужбина. Героите действуват в духа на тъй често призоваваните „сущи синове любезни“ на Мати България. Те са запознати с историите на „разните народи“, прочели са и българските „ръкописни царственици“. В духа на Паисий авторът разкрива историческите причини за духовното и политическото заробване на България. Възниква нравственият проблем за „несогласие българское“, така популярен в историографската книжнина през Възраждането. Неофит Бозвели засяга причините около премахването на Търновската патриаршия. В историческия факт авторът вижда задълбочаване нещастieto на народа. Дидактиката в публицистичната форма на диалога съжителствува с

⁷ М. Арnaudов. Неофит Хилендарски-Бозвели. С., 1930, с. 47, 744.

⁸ Б. Ангелов. История на българската литература. Т. II. С., 1933, с. 73.

⁹ Г. Гачев. Ускореното развитие на културата. С., 1979, с. 220.

рационалистичното начало, заложено още в самото заглавие: „Здраваго разума разговор“. Дори в последния недовършен диалог, в който с документална точност са предадени страданията на народа и автора, подложен на нечовешки жестокости от страна на фанариотите, будното гражданско чувство се налага. Като действащо лице е въведен Григорий* — ученик на прочулия се из пределите на страната поборник за българската кауза. Под непосредственото въздействие на своя „старец“ ученикът проявява интерес към културното наследство на българите, към тяхната национална история. Григорий изявява желание: „Аз утре ще пиша няколко рубли на калугерите, обаче сос туй условие — . . . един месец да седа в М. (анастира) да прегледам стари на кожа писани книги и колкото намеря в тях потребно да го препиша. . .“¹⁰ Макар и физически немошен, Неофит възторжено подкрепя книжно-просветните занимания на своя послушник. Трогателна е книжовната ревност на пламенния родолюбец.

В целокупното си диалогично творчество Неофит Бозвели с публицистична страст издига глас на протест срещу асимилаторските попълзновения на гръцките фанариоти, бори се за съхраняване на българския дух и народностно съзнание. В неговите диалози няма мистика и религиозен трепет. Те са писани с ясното съзнание за националната значимост на делото, на което великият патриот посвещава своята дейност и отдава своя живот.

Диалогичните произведения са написани с живо чувство. Тяхната основна цел е възбуждане на националното съзнание. Със силата на словото директно се воюва срещу враговете на българската народност, които унищожават българската книжовност и паметниците на българското минало.

Непосредствено след Неофит Бозвели публицистичните форми на диалога се развиват в творчеството на Г. С. Раковски. Тясната връзка, която съществува между тези две големи личности на Българското възраждане, очертава известна приемственост във формирането на диалогичния жанр. Диалозите на „идеолога на българската национална революция“ качествено се различават от тези на Н. Бозвели. Реформистката програма на църковната борба става тясна за революционния дух на Г. С. Раковски особено след небивалото по размах националноосвободително движение, което обхваща страната след Кримската война (1853—1856). Като реален изход за българския народ назрява идеята за национално освобождение. Организаторът на знаменитата „Българска легия“ прокарва този епохален въпрос в целокупното си творчество. Неговите диалози са посветени на идеята за освобождение на българския народ.

В диалогичните съчинения далновидният политик си дава среща със страстния водач на българското националноосвободително движение. Паисиевото романтико-героично отношение към миналото прониква ярко и осезателно, с тази разлика, че „основоположникът на четническата тактика“ внася в своите творби значително нови исторически данни, резултат от шателното търсене и ровене из различните кътчета на страната и чужбина. Въпреки че идеализира фактите и „надхвърля“ рамките на обективността, неговите диалогични произведения въздействуват с патриотичния жар на тираноборческите идеи, залегнали в тяхната основа. В публицистичната форма на диалозите: „Живописец и зрител“, „Китайският цар“, „Изструпеният дервиш или Възстачият въпрос“ и др. политическата пристрастеност става важна определяща черта. Изобличителният патос се концентрира в сферата на националнополитическата проблематика, а директността на публицистичната деловитост изключва психологическите лъкатушения в съдбите на героите. Активността на динамично наситената мисъл се свързва с борбения патос на революционното движение. Диа-

* Известният по-късно русенски митрополит Григорий Доростоло-Червенски, у когото остават ръкописите на Неофит Бозвели.

¹⁰ М. А р н а у д о в. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 215.

логът „Живописец и зрител“ (1854) е печатан за първи път в „Българската дневница“ (бр. 15, 2. IX. 1857). Той е интересен със своята форма на директен спор между разговарящите страни. Наситен е с публицистична острота. В него авторът ратува за реалистично и разбираемо от народа изкуство. По всяка вероятност произведението е преводно. Следващият диалог, поместен пак в „Българската дневница“ (бр. 16—18, 9 и 23. X. 1857), е озаглавен „Китайски цар“. Г. С. Раковски използва алегорията като изобразителен способ за внушаване на основната идея. Предмет на сатирично изобличение в диалога е Виенският конгрес от 1814 г. Като главни действащи лица в произведението се явяват руският цар Александър, пруският кайзер Вилхелм и офицерът Василев, който се провъзгласява за „китайски цар“. Диалогът е изграден върху похватта на „узнаването“. Василев не познава руския цар Александър и оттук произтича комедийните обрати в неговото поведение. Неочакваната „депеша“ слага край на сатиричното недоразумение. Според М. Стоянов диалогът „Китайски цар“ е превод.¹¹

Най-значителното оригинално диалогично произведение на Г. С. Раковски е „Изступлений дервиш или Восточний въпрос“. Диалогът е написан през 1858 г. в Одеса, а отпечатан през 1884 г. в Пловдив. В ярката публицистично-памфлетна форма на диалога е развита основната политическа идея на автора за неизбежната гибел на прогнилата Османска империя и освобождаването на потиснатите народи. Идеята е изведена чрез въвеждане на известни исторически личности като действащи лица в диалога — султан Махмуд II („преобразовател“ на Турция), Рашид паша (подръжник на реформите от 1839 г.), Юсреф паша, Хюсеин паша, Тахир паша, Фети Ахмед паша, които сами разкриват безизходната на съвременната Османска империя. Налице е автобиографичен момент. Като главно водещо лице участва преоблеченият като дервиш от бекташийската секта автор.

Още в предговора към своя диалог Г. С. Раковски повдига наболения източен въпрос, предмет на много негови публицистични статии, като заявява: „А колко за онези, що тълкуват Восточният въпрос и разновидно мъдруват за Турска в Европа държава, ние в отговор им обнародваме настоящее описание, под заглавием „Изступлений дервиш“, в което се описва с най-голяма вярност и точност днешное турско състояние и негово мнимо преобразование от времени султан Махмуда, даже до смерти Рашид паши.“¹² Г. С. Раковски декларира „верността“ на описаните събития и стремежа към документална точност. Той се обръща към „господиновици европейски писатели, кои пишат да заслепят цял свят и да представят Турция просветену миру аки человеци, напредующи в образование, сходно днешному веку и съобразно желаниа Европы, а с том да побудят внимание сил за самостоянное обуржение Турского царства!“ Авторът на диалога откровено заявява, че „того гнилого тела, ка напусто ся труди обрзована Европа да излечи“ е осъдено на вътрешно разложение и гибел.

Действието в диалога „Изступлений дервиш или Восточний въпрос“ се развива в Истанбул, край тракийския бряг, на който в Долма Бахче се намира турско кафене, разположено на „висока веселовидна урва по азиатскому начину“. Оттам се открива чудесна гледка към Златния рог и Мраморно море, на която „изисканите“ европейци се възхищават. Те коментират „восточний въпрос“ и съжаляват за скорошната смърт на Рашид паша. Техният разговор е подслушан от един „дервиш на бекташийската секта“ (това е самият автор), който се подсмива и е готов да се намеси в разговора. Европейците го забелязват, питат го дали разбира френски и защо се подсмива на техния разговор. Тогава дервишът им казва самата истина: „Чудно ми ся види и удивлявамся, ви европейци, обра-

¹¹ Вж. М. Стоянов. Възрожденска книжнина. Т. 1. С., 1957.

¹² Диалогът е написан през 1958 г. в Одеса, а отпечатан през 1884 г. в Пловдив.

зовани и учени човеци да мислите тако за Турскоє царство и за Рашиѣ паша. . . чловеку кой в сичкия си живот освен зло друго нищо не е струвал.“ И дервишът започва своя иронично-язвителен разказ. Преди „една неделя“, като се напил с хашиш, той се пренесъл на „онзи свят“. Там среща сенките на султан Махмуд, Юсреѣ паша, Хюсеин паша, Тахир паша, Фети Ахмед паша, Рашиѣ паша и предава техния разговор за османската държава и нововъдените преобразования. Разиграва се интересна сцена, в която участвуват Махмуд II и Рашиѣ. В своя монолог султанът изповядва как е изпратил своя министър в Европа „да изчерпа всяко знание“, как се е грижил за своята държава, но в същност е гледал собствения си интерес и лична полза. Интересува се за сина си-Меджид и най-вече „как отива нашия турско царство“. Монологът на стария султан се прекъсва от коментара на дервиша: „Ах, тоя кръвник Махмуд! Колко мюсюлманска кръв е пролял!“ Отговорът на Рашиѣ е пропит с болка и ирония. Той разкрива външните резултати от въвеждането на прословутите реформи, незасегнали вътрешната структура на деспотичната и тиранска държава. Рашиѣ описва потресаващи картини на корупция, разврат и пагубна „разкошност“ сред управляващите кръгове. Махмуд прокобява пропадането на Османската империя.

В своя печален монолог министърът засяга редица политически проблеми—отношенията на Англия и Австрия към разлагащата се отвътре империя, продажната роля на Дивана, въпроса за Патриаршията (авторът разглежда въпроса за похитената от фанариотите Българска патриаршия) и пр. В разговора се намесва Хюсеин паша, който нарича фанариотите „най-лукави чловеци“, а Рашиѣ хвали българите, като ги нарича „най-славни витязи“. Той говори за „хайдушките чети“, описва храбростта на русите в битката при Севастопол. Явно е, че авторът тенденциозно разкрива образа на първия министър. Неспкойният дух на Г. С. Раковски се намесва, макар и чрез репликите на действащите лица, пряко в дълбоко вълнуващите го събития. Авторът постига своята основна цел—разобличаване лъжливата същност на реформите в Турската империя, останали само „бяла книга“. Публицистичният диалог на Г. С. Раковски е пропит от злъчна ирония, граничеща с чувството на гневен сарказъм. В него властвува страстното гражданско-политическо отношение. В „Изступлений дервиш или Възточний въпрос“ авторът се обръща към историята, за да разкрие истината за своето съвремие. Г. С. Раковски политизира диалогичната форма, прави я съзвучна с коренните исторически интереси на българския народ. Народностният принцип се превръща в ръководно начало, в силно оръжие срещу чуждия поробител и прераства в ново революционно-демократично съдържание. Директността на публицистично-политическите диалогични форми се свързва непосредствено с тираноборческите идеи на революционното движение.

Публицистичните диалогични видове получават ярки изяви в творчеството на Любен Каравелов (някои от диалогизираните фейлетони, поместени в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ върху страниците на в. „Свобода“ и в. „Независимост“¹³ и Хр. Ботев: „Един нотабил“ (в. Тъпан, г. 1, бр. 3—5, 20—30 март и 10 апр. 1869), „Една учебна комисия“ (бр. 6, 2 апр. 1869), „Тактиката на богослужението в тукашната българска камера“ (бр. 8, 27 юли 1869), „Китайска комедия“ (бр. 14, 15, 16, 5 ноем. 1869 и 13 ян. 1870) и др.¹⁴ При някои от техните диалогични произведения получава самостоятелно развитие жанрът на публицистичния памфлет. Други прерастват в по-сложни диалогични форми — сцени, — обогатявайки възрожденската драматургия. Но що се отнася до приемствеността в художествената форма на публицистичните сатирични изяви в широкия спектър на диалогичния жанр, значението на диало-

¹³ Вж. Цв. Унджиева. Възрожденски фейлетони. С., 1968, с. 2.

¹⁴ Вж. Христо Ботев. Съчинения. Т. III. С., 1950.

зите е безспорно. В този аспект особен интерес представлява Ботевото произведение „Седянка или вечерни разговори между букурещката нотабилна тайфа (в дядо Владиковото теке)“.¹⁵ По своята композиция произведението представлява отделни диалози-сценки, сложно обединени от комедийната форма. Основният сюжет е взет от съвременната действителност и носи злободневен характер. В центъра на изображението застава спорът около устава на Българското книжовно дружество. Авторът критикува отношението на „старите“ и тяхната идейно-политическа ориентация от революционно-демократични позиции. Диалогичната форма се обогатява с неподправената свежест на комедийното изображение. Сатиричното изобличение съществува паралелно с тираноборческия патос. Реалистичните елементи се свързват органично с революционната призивност на демократичните Ботеви идеи.

В диалогизирания сатирически памфлет „Политически разговор“ се появява интересният образ на Хитър Петър. Той идва направо от фолклора и се среща в редица възрожденски диалози.¹⁶ Хитър Петър е винаги остроумен и находчив в отговорите си. В диалозите действащите лица се обръщат към него с въпроси. В „Политически разговор“ Хитър Петър твърдо заявява: „Ний никога няма да се освободим с политика, ами с търнокоп, брадва и мотика.“ На страниците на в. „Тъпан“ се срещат кратки публицистични диалогични престрелки. Например: „Отец Панер: Я слушай бе, кир Хачо, когато се освободи България, кой ще бъде филан цар?“ „Хачо: „Ха, ха, ха! Кой! Виж му ума, па му крой аба. Секи знае, че аз ще бъда цар, защото имам пари, а който има пари, той има и ум, и наука, и сичко.“¹⁷ Някои диалози са построени във формата на силогистични разговори. Poleмиката в „Разговор между двама българи за уставите на книжовното дружество. Един учен и един недоучен българин“ се изгражда върху въпросите на „недоучения“ и отговорите на „учения“ за двата устава на книжовното дружество. Триактовото деление в публицистичния политически памфлет „Китайска комедия“ е ярко доказателство за търсената театрална форма на художествения израз. Действащите лица са рязко дистанцирани. Произведението се отличава с нарастващо сатирично напрежение, а градацията в открояващия се конфликт създава определена динамичност. В повечето диалози се използва говоримият народен език, който се отличава с необикновена живописност на изказа.

Подобен характер има произведението на Л. Каравелов „Сцени из домашния живот на нашите чорбаджии“.¹⁸ В него авторът постига завидна непосредственост на връзката между художествената правда и действителността, а действащите лица са наситени с ярки сатирични краски, социална характерност и национална самобитност. Л. Каравелов разкрива социалната неправда с борческа непримиримост и сатирична острота към чорбаджийството, очертавайки една качествено нова тема — темата за социалното неравенство и безчовечна експлоатация, утвърждавайки една съвършено нова възрожденска жанрова форма — сцена. Определеното наименование на произведението — сцена — тясно го свързва с националната театрална култура и същевременно дава зелена улица на прехода от диалогичния жанр към новобългарската драматургична форма.

Идеалът за политическо освобождение у представителите на различните социални прослойки сред българското население получава една или друга насока в зависимост от техните класови позиции и възгледи. Той се включва спон-

¹⁵ Тъпан, бр. 10, 20 авг. 1869.

¹⁶ Гайда, г. I, бр. 1, помества „Хитър Петър, голий Стамен и баба Каркациялка“; Тъпан, г. I, бр. 9 — „Разумный Радослав и Хитър Петър“ и т. н.

¹⁷ Тъпан, 10 авг. 1869.

¹⁸ Гайда, г. II, бр. 1—3, 21 юни — 11 юли 1964, подписът Л. С. Къртия се приема за псевдоним на Любен Стойчев Каравелов.

танно в рамките на едно национално-демократично движение, което става изразител на новите революционни възгледи на епохата. Фактът, че в диалогичното творчество на революционните демократи народността позицията преграства в открито революционна, е показателен. Тази линия ярко очертава идеята граница във възрожденския жанр. Българските революционери виждат страданията на народа, угнетяван и потиснат от господстващата класа. Не може да се отрече огромното им въздействие както върху формирането на социално-борческото съзнание, така и върху целокупния културен живот на българската възрожденска действителност. Хр. Ботев издига възгласи за „единния светъл комунизъм“ и „будущий комунистически строй на целия свят“.¹⁹ Идеята внушения на неговите диалози (сатирически памфлети) е свързано с неприемливост, тираноборчество и революционна призивност. Твърде често в неговото сатирично творчество диалогичната форма се обогатява с неподправената острота на публицистичната мисъл, а фейлетонното виждане съществува паралелно с динамиката на реалистичното изображение. В този аспект се открояват известни взаимоотношения в публицистичното съдържание на диалозите и драматургичния жанр през Възраждането. Техните общи идейни насоки на жанровите търсения се изявяват предимно в гражданско-патриотичната извисеност и националнореволюционната проблематика, в директния публицистичен патос, с който се разработва тираноборческата тематика и злободневните политически акценти на произведенията.

Сценичните разновидности на диалозите определено отправят изследователите към т. нар. „училищни разговори“, които са тясно свързани от своя страна с школския театрален модел на Възраждането. Те също имат свои ярки представители, в творчеството на които еволюират към по-значителни художествени форми. Школско-просвещенският вид във възрожденските диалози възниква в непосредствен контакт с репертоарните нужди на школския театър. В Скопие българският възрожденец Йордан Константинов Джинот представя за първи път със своите ученици сценични диалози в школския театър през 1848 г. Част от тях са отпечатани в „Цариградски вестник“. Най-значителните негови диалогични произведения са: „Минерва и девет музи и Остри меч се разговарят ради изгубена България“ (Цариградски вестник, г. III, 1852, бр. 53 и 54, 22 и 23 септ.), „Училище за децата — шест разговора между учители и петима ученици: Божил, Стоян, Цвятко, Драгой и Радослав“ (Цариградски вестник, бр. 62, 1851), „Училище и учени съест обичай в Долной Мисии или западной Болгарии“ (Цариградски вестник, бр. 93, 1852) и др. Джинот проявява интерес и към по-големи драматургични форми.²⁰

Диалогичното творчество на Джинот носи мощен патриотичен заряд, на който се подчиняват известните просветителски и класицистични тенденции в него. Например в диалога „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарят ради изгубена България“, богинята на мъдростта и музите надаряват авторската родина с „всичко“ онова, което са „даруяли“ Европа — с плодовете на цивилизацията, просвещението и културата. Остримеч е персонифицирано понятие. Според някои автори той олицетворява надигащата се революционна вълна в България. Зад дидактичната форма на диалога, изпълнен с назидателни нравоучителни фрази и възторжена патетика, се открояват националното достойнство и самочувствие на българина, издига се идеята за славянска солидарност. Ярките образни решения се сливат с историческите познания и действителните визуални моменти в диалога. Появата на Минерва събужда удивлението на Остримеч. Пред очите на зрителя героинята облича „порфира“ и слага „клубок“

¹⁹ Хр. Ботев. Избр. произв. С., 1969, с. 169.

²⁰ Вж. М. Брадистилова-Добрева. Българската историческа драматургия през Възраждането. С., 1975.

на главата, взема в ръце жезъла-символ (с две преплетени змии) и пр. Театралната условност на школския театър се съчетава с абстрактната персонификация на някои от училищните диалози, която се среща, както видяхме, и в разглеждания по-горе публицистичен вид. Джинот продължава темата на Неофит Бозвели за майката-родина Мати България. Тя живее в „Тракия тучна“, „подунавие то българско“, „Македония“, „край Черно море“, „средиземноморието“. Македонският учител съчетава интересите към българската национална история с тези към античната древност. Като преводач проявява особено предпочитание към произведенията на старогръцката класическа драма. Неговите диалогични произведения свидетелствуват за голямата култура на своя автор. В „Сновидение или истиннословие“ (Цариградски вестник, г. В, бр. 51, 8 септ. 1852) се появява патриотичната фигура на Евтимий Търновски, обвелян с поетична романтична героизация. Той се обръща към „бракята мои българи“ с прочувствен монолог, бъдещ родолюбиви чувства. Джинот по подобие на Неофит Бозвели разработва жанра „тренос“, пише „Плач на скопското училище“ (Цариградски вестник, г. А, бр. 48, 18 авг. 1851), в който преобладава антифанариотската идейна насоченост. Диалогичните произведения на Джинот засягат и някои проблеми от сатиричен и битов характер. В това отношение те се приближават до диалозите на П. Р. Славейков. Например в диалога „Разговор или прави човек“ се поставя въпросът за мястото на нравствено достойния човек в обществото, за гражданския облик на родолюбца, за патриотичния дълг на българина. Разговорът се води от двама граждани — Благой и Драголюб — и един селянин. Насоката на разговора се дава от въпросите на гражданите. Благой се интересува какъв вид качества трябва да притежава „прави човек“. Те решават да питат един случайно минаващ по улицата селянин и от умните отговори на „селякот“ установяват, че в същност той е този „прави“ човек, когото търсят. Демократичната позиция на автора е съчетана с народността на принцип, продиктуван от нравствено-морализаторската дидактична идея. Освен Йордан Константинов Джинот представят със свои ученици диалози и Кр. Пишурка, Сава Доброплодни, Димитър Душанов, Рахила Барак — Душанова, П. Р. Славейков, Добри Войников и др.

Хр. Даскалов свидетелствува за органичната връзка, която съществува между създаването на школските диалози и просвещенско-театралната дейност на П. Р. Славейков.²¹ Видният възрожденец организира своеобразен „малък театър“ при славянобългарското училище в Трявна, в репертоарната основа на който влизат сценични изпълнения на училищни диалози.

Диалогичното творчество на П. Р. Славейков е изключително богато. Освен така характерните за неговото поетическо перо битови стихотворни етюди срещаме публицистични диалогични творби и сценични школки диалози. Творчеството на поета е типичен пример за връзката, синтеза и развитието на формите както в диалогичния жанр, така и за пътищата на преминаване от един вид към друг и оттука към значително по-усложнена драматургична изява във възрожденската книжнина.

Първият училищен диалог, подписан от П. Р. Славейков, излиза през 1857 г. Той е озаглавен „Баща и учител“.²² Сатиричното изобличение е насочено към родителите, които, робувайки на старозаветни схващания и еснафска ограниченост, пречат на своите деца да получат солидно образование.

Особено популярен през Възраждането е Славейковият диалог „Иван и Стоян“ (1852). В него П. Р. Славейков излиза от просветно-дидактичната тематика на школските диалози, за да навлезе в нравствено-битовата гражданска проблематика. Сюжетната схема на диалога е изградена върху противополож-

²¹ Училищен преглед, г. V, кн. 6, с. 450.

²² Нова мода календар за 1857, изд. Цариградски вестник, г. I, с. 76—78.

ните схващания на опонентите по проблема за женитбата. Иван е решил да се жени. Стоян го увещава да не бърза, понеже бракът донася непрекъснато изненади. Въпреки красноречивите доводи на приятеля си Иван заявява: „Мечка страх, мене не, ша зема Куна!“ Вторият вариант на диалога е разделен на две части. Първата част включва съветите на Стоян и решението на Иван, а втората — разочарованието на Иван.²³ Диалогът „Иван и Стоян“ поставя началото на битовите изяви в жанра (освен него разглежданият автор пише „Мариола и Кольо“ — Песнопойка, 1852, с. 67—70; „Иван и Стоян“ — Съветник, г. I, бр. 28,30 септ. 1863; „Жена и мъж си приказват“ — Нова песнопойка, 1857, с. 63—65, и др.). В битовите диалози зреят онези начала, които виждаме изяви в ранните форми на възрожденската комедииграфия. Например в едноактната комедия на П. Р. Славейков „Малакова“ върху базата на битовия диалог, който сам по себе си съдържа ярък комедиен ефект, се разгръщат традиционните взаимоотношения между персонажите, фиксирани още в диалозите. Диалогичната жанрова форма обаче отстъпва на една щателна едноактна драматургична преработка, издържана в комедийен план.

Произведението „Малакова“ от П. Р. Славейков излиза през 1864 г. значително по-късно от написването на първата оригинална комедия „Ловчанският владика или беля на ловчанският сахатчия“ (1857) от Теодоси Икономов, издадена осем години по-късно, и играната през 1856 г. в Шумен побългарена комедия „Михал“ от Сава Доброплодни, издадена през 1857 г. В трите комедийни произведения генералната жанрова връзка между диалог и драма е подчинена на своеобразната народностна концепция за смех, „смехът като изразно средство“, роден от разработването на популярни фолклорни мотиви.

Сценичните форми на диалогичния жанр прерастват в утвърден репертоар за школския театър в творчеството на Добри Войников. Ранните диалози на „бащата на българския театър“ имат определен просвещенско-патриотичен характер. В тях зреят жанровите елементи на големите драматургически форми, към които по-късно гравитира неговото поетично перо. Съвременниците на Добри Войников не отричат патриотичното идейно предназначение на възрожденските диалози. Ето какво оценка дава сп. „Българска пчела“ на неговите диалогични произведения: „Първият от тия разговори беше различните и многочислени случки, през които е преминал народът ни, злините, които е претърпял от неприятелите си, които искали и са се трудили да унищожат народността му и езика му. Вторият разговор имаше за предмет нуждата от учението. . .“²⁴ Усложнената форма по линия на изпълнителското изкуство внася нови моменти и поставя нови изисквания пред възрожденския диалогичен жанр. Освен отпечатаните в „Български книжици“: „Разговор, казан от трима ученици по изпитанието в Шуменското училище през 1859“, „Разговор между двама ученика и един съветник върху името българин и народността му, съчинен от Добря Попова и казан от трима ученици по испитанието на Шуменското училище“ (Български книжици, ч. III, 1859, кн. II), „Разговор между двама ученика върху учението на българския народ“ (Български книжици, III, 10 май 1860, с. 36) и др., в „България“ помества дописка за изпита на 22. VII. 1862 г. в девическото класно училище, завършил с диалог от Добри Войников, а в бр. 19 същият вестник свидетелствува за изпита в с. Дивдядово, на който са представени два диалога от Добри Войников.²⁵

²³ Н. Драгова. Драматичните опити на П. Р. Славейков. — Известия на И-та за българска литература, С., 1957, кн. 7. Цитираната авторка изказва мнение, че първоначалният вариант на диалога е отпечатан в „Нова песнопойка“, 1857 г.

²⁴ Българска пчела, г. II, 1864, кн. 5.

²⁵ България, бр. 25, 1 окт. 1862.

Ранните диалози на Д. Войников са свързани непосредствено с школския възрожденски театър. Тематичната им насоченост е подчинена на обучението. Дидактично-утилитарната просветна насока е свързана с възпитанието на национално-патриотични чувства сред гражданството и учениците. В писания по това време диалог „Разговор между двама ученици Слави и Димитър връх българската народност, съчинен от Д. Попов и казан по изпитанието на Шуменското училище от двама ученика Т. И. Шамшикиева и С. Ц. Илиева“, авторът пропагандира целите на просветата, свързвайки ги тясно с национално-патриотичната идея. Героите на „Разговор между двама ученика и един съветник връх името българин и народностга му“ водят своеобразна полемика върху древния произход на българския език с патриотична цел — да покажат величието на българската народност. Единият ученик — Драган, цитира в защита на своята теза руския историк Юрий Венелин. Героят заявява: „Да, приятелю, аз можа да ти дам доказателства такива, които произхождат не от българска глава, но от главата на един карпато-русский учен мъж и той е славний онзи списател Юрий Венелин! който пръв писа и доказа, че езикът на нашите прадеди е майка на другите славянски наречия.“ Диалогът е интересен в композиционно отношение, понеже се явява като непосредствен преход към по-голямата драматургична форма. Броят на действащите лица се увеличава от две на три, явяват се сравнително по-сложни ситуации, а също и по-конкретни очертания на характерите. Подобно на останалите Войникови ранни диалози и в него е залегнала просвещенската идея за „ползата от учението“, решена със съответен назидателен тон.

Като в повечето възрожденски диалози, така и в ранните диалогични произведения на Д. Войников са прокарани определени антифанариотски тенденции. Главен опонент на патриотично настроения ученик Драган е Иван в цитирания диалог. Героят е заразен от фанариотската поквара, която го кара да презира българския език и народност и да се увлича по „Демостенови, Тукидидови, Сократови, Платонови, Омирови и други списания елински“. Драган търпеливо и пространно обяснява значението на българския език, позовавайки се на примери от историческото ни минало, които доказват политическата и културната мощ на българите. Действието се води от Драган, чиито остроумни въпроси поставят на тясно разпаления елинофил. Към техния разговор се присъединява „съветника Петър“. В просвещенско-реформистки дух героят призовава българите към „съгласие“. Дидактичният тон нарушава действителното начало, родено от спора на двете конкуриращи страни, стоящи на различни становища. По-късно в своите пиеси Д. Войников често пъти ще прибегва към подобно външно дидактично примирение на спорещите страни чрез изкуствено притъпяване на конфликтите.

Диалогът „Разговор между трима ученика — Боян, Мирчо и Драгни връх учението на българчетата в народното училище, съчинен от Д. В. Попов и казан по изпитанието на шуменското училище от тримата ученика А. Дякова, А. Матева, Г. П. Стоянова“ по своята действена структура не се отличава съществено от останалите диалогични произведения на възрожденския драматург. Характерната отличителна особеност на този диалог е във взаимоотношенията между действащите лица, конкретно — Мирчо и Боян, чиито функции се сливат донякъде с познатия образ на прилежния и ученолюбив герой. Младешите риторично възхваляват предоставената им възможност да се учат. Третият ученик е ленив. Той е отрицателното действащо лице, което им се противопоставя, позовавайки се на думите, които неговата баба често повтаряла: „Откакто е излязло днешното дяволско учение, оттогава и господ дигна берекета си от земята.“ Главният положителен герой — Боян — много лесно оборва несъстоятелните доводи на своя опонент. Противопоставянето на старото ки-

лийно обучение на новите прогресивни методи във взаимоучителното светско училище, чиято основна задача е да възпитава образовани граждани-патриоти, предпоставя основният конфликт в произведението. Накрая в резоньорски тон положителният герой изрича дидактичната просветителска идея.

В ранните диалози на Д. Войников откриваме определени жанрови търсения, които са насочени вече определено към една по-усложнена инсценировъчна форма. Постепенно нараства броят на действащите лица, което предполага по-голяма сложност на отношенията помежду им. В „Разговор между Радя, Стою, Диму чорбаджи, дядя Събя и Гоча — чорбаджиев писар, казан на тържественото раздаване на наградите след изпитанието от 1861 г. на 30 юлия в Шуменското училище“ (Ръкописен сборник, НБКМ, Старопечатен отдел, № 1334) действащите лица са пет, докато в „Разговор между трима ученика — Мирчо, Стояна и Недя, Дядя Дима, Мирчов баща, даскал Цоня и Бояна, школский епитроп“ (Български книжици, ч. III, бр. 21, ноем. 1860) те са шест. Последният е в същност най-зрелият от диалозите на Д. Войников. Неслучайно именно него преработва „бащата на българския театър“ в триактната комедия „Чорбаджията“ (1864).²⁶ В комедията основният конфликт е изграден от противопоставянето на двете познати от ранните диалози тези — едната на прилежния и ученолюбив ученик и другата — на мързеливия, който търси подкрепа в ретроградността на невежеството. Действието в комедията „Чорбаджията“ обаче се усложнява. Въвеждането в произведението на определен сатиричен мотив посредством комедийните образи на Димо чорбаджи и даскал Цони отдалечава по същество комедията от ранните възрожденски диалози. Особено интересен е старият килиен учител, в чийто образ е търсена определена характерност. Изискванията на новото време не търпят невежеството и пошлостта. Основната идея има просвещенско-дидактична подкладка. Чрез овладяване плодовете на просвещението младите българи се оформят като полезни за отечеството си граждани. Идеята на комедийното произведение се внушава чрез въвеждането на резоньора — школския епитроп Боян и така познатите от ранните диалози на Д. Войников декларационни похвати, риторични изявления, ефектни инсценировъчни находки и пр.

Сценичните школки диалози са построени върху позната композиционна схема, в чиято основа обикновено влиза спорът, който Б. Пенев определя като „препирня“.²⁷ Участващите действащи лица са натоварени с изпълнителски функции. На тезата, поставяна от единия ученик, се противопоставя антитезата на другия и по този начин се разгръща своеобразна полемика. Обикновено имената на действащите лица, а понякога и техните първи изпълнители са поставени в самото заглавие на диалогичните произведения. Образите са изградени схематично. Сюжетът, върху който са построени школските диалози, обикновено се подчинява на дидактично-просвещенската насоченост на произведенията: ученолюбив ученик доказва предимствата на образованието пред мързелив ученик; патриотично настроен българин доказва предимствата на народността си пред друг, обикновено заблуден от фанариотите; родолюбец призовава сънародниците си към образование и просвета, за да бъдат полезни на родината и пр. В езиково отношение диалозите са написани примитивно. Често пъти наиздавателният момент се прокарва чрез въвеждането като задължително действащо лице „съветника“ във финала. Героят изпълнява ролята на резоньора, който в морализаторски тон провъзгласява основната нравствено-патриотична идея. Всичко това намалява сценичния характер на произведенията и засилва инсценировъчния.

²⁶ Вж. Училищно театро или комически представления, собствени да бъдат представени в салона на едно възпитателно заведение от Д. П. Войников, Браила.

²⁷ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. III. С., 1977, с. 554.

Зад дидактичната форма на школско-просвещенския вид в диалогичния жанр, изпълнен с нравоучителна фразеология и възторжена патетика, се открояват националното достойнство и самочувствие на българина, издига се идеята за славянска солидарност, прославя се величието на независимото от чуждо господство минало. Основната нравствено-просвещенска позиция се разчленява конструктивно по линията на противоречивите морални начала. Противоположните становища фиксират идейното разграничение на действащите лица. Силогистичната верига на традиционните въпроси и отговори създава конфликтното изживяване в полемичната страст на словото. Динамиката на нарастващото вътрешно напрежение е родена от контрастното противопоставяне на основните противодействащи тези. Известни школки диалози се отличават с рязко дистанцирани персонажи. Конфликтната динамика поражда своеобразно развитие на словесното действие.

Възрожденският печат се отзовава твърде ласкаво за школските диалози. Съвременниците отчитат отговорната им роля за развитието на възрожденската култура. Ето какво пише в печата възрожденецът Б. Генчев: „Един разговор между двама младежи върху наука или учение много по с приятност би ся слушал от по-старите им, отколкото едно монологическо слово, което много пътя достига и да ги приспива.“ Възрожденските дейци насърчават представянето на диалогични произведения в школския театър като една прогресивна за своето време културна проява.

В идейно-художествената основа на възрожденските школни диалози се крият онези наченки, от които по-късно израства възрожденската драматургия. Както видяхме, въз основа на своите школни диалози Д. Войников създава „комедия в три действия“ под заглавие „Чорбаджията“ и я издава в „Училищно театро или комически представления, собствени да бъдат представени в салона на едно възпитателно заведение“, Браила, 1864 г. В същност триактната комедия е изградена върху двата школки диалога: „Разговор между трима ученика Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчев баща, даскал Цоня и Бояна, школски епитроп“ и „Разговор между Радя, Стою, Диму Чорбаджи, дяда Събя и Гочя — чорбаджиев писар — казан на тържественото раздаване на наградите след изпитанието от год. 1861 на 30 юлия в Шуменското училище.“ Диалозите са съединени механично по линия на триактовото деление без съществени смислови изменения, дори нещо повече, съкращенията по отношение на двата текста са твърде значителни. Само действащите лица от първия диалог Мирчо и Стоян приемат функционално мястото на Радя и Стою в комедията. Този акт има твърде показателно значение. Става въпрос за директното използване на един „образно-сюжетен реквизит“ от диалозите в многоактната форма на комедията. Един своеобразен преход от една словесна жанрова структура към друга, качествено нова и различна. Следователно генезисът на тази форма трябва да се търси в ония самотитни многостранни процеси, които определят ускореното развитие на новобългарската възрожденска култура. Пряката диалектическа приемственост в процеса на формиране жанровете във възрожденската театрална култура е безспорен. От друга страна, драматургичната форма като нов жанр преживява своеобразно преплитане на разнородни по своята същност тенденции през епохата. В този смисъл не е без значение да се отбележи своеобразната еволюция на художествения поетичен и белетристичен диалог, разгледан като изразно средство, във възрожденските лиро-епични поеми и прозата през епохата и съответно тяхната рефлексия върху езика на диалогичния жанр, неговата вътрешна художествена структура и речеви състав. Процесите са и с обратен знак. Драматичните моменти в поемите на Найден Геров, Добри Чинтулов, Георги С. Раковски, Васил Попович, Тодор Хрулев, Григор Пърличев, Райко Жинзифов, Бачо Киро Петров, П. Р. Славейков, Никола Козлев, Цани Гинчев и Христо Ботев

определят до голяма степен интензивитета на диалога в тях. Така че влиянията са многостранни. Те крият своеобразна диалектична сложност, която от своя страна определя националната специфичност на жанровете през епохата на Възраждането.

Безспорно е, че при прехода от диалогичния жанр към едноактната драматургична форма (каквото е случаят с комедията „Малакова“ от П. Р. Славейков) или преработката на двата школки диалога в триактната комедия „Чорбаджията“ от Д. Войников установяваме ясно определена линия на жанрови търсения. Във възрожденските диалози наблюдаваме и друго интересно явление. Своеобразното възвръщане към предходните диалогични форми на старобългарската традиция на т. нар. „плачове“, отразяващи външния на Христос при вида на човешките страдания, се трансформира в една нова полемична същност на жанра „тренос“ (плач) при възрожденските автори на диалози — Неофит Бозвели, Йордан Константинов-Джинот, Кр. Пишурка и др., — дори нещо повече, при Кр. Пишурка в известните негови преводни произведения като „Опелото на Исус Христос“ и „Рахилин плач“ наблюдаваме един средновековен жанров рецидив.²⁸ Своеобразното възвръщане към литургичната мистерна традиция не бива да се разглежда като ретроградност, защото и тук новобългарското художествено съзнание се налага настъпателно и настойчиво.

Друг е въпросът за жанровата приемственост в диалогичните произведения през епохата на Възраждането. Върху него пространно се спира Ст. Каракастов: „Първопричината за появата на новобългарския диалог в 40-те години са нуждите на просвещението от разнообразни жанрове, както и антиелинската борба. Животът търси човешката индивидуалност. Църковните жития на националните дейци вече са превърнати в историческо минало. Старобългарският диалог се възражда, но едновременно с това се твори и нов. Основната цел на тази литература е да се възстанови прекъснатата традиция от ренесансовите XIII и XIV в. Формите на класицизма се запълват обаче с ново съдържание. Рационалистическите тенденции на диалога на класицизма, взет в цялото му своеобразие, преминава от формите на просвещенски разговор към национално и научно прение и постепенно очертава ембрионален образ и художествена идея.“²⁹

Генезисът на възрожденската драматургична форма като закономерен диалектически процес сочи мястото на диалозите в своеобразния преход към по-сложни изяви. П. Пенев отбелязва, че разработването на диалозите в пиеси разкрива един от „пътищата за изграждане на драматургичните форми през епохата на Възраждането.“³⁰ Посочените примери категорично доказват, че преходът от диалогичните към по-сложни драматургични форми е закономерен явление през епохата на Българското възраждане. Според Боян Пенев „същински диалози“ срещаме и в разказите „с които си служат проповедниците, за да илюстрират своята поука“.³¹ Обаче историческият преход в противоречивите и същевременно подчинени на известна приемственост жанрови системи през Възраждането определя единството в развоя, онова „единство в разнообразието“ или по-точно — жанровата приемственост от частното към общото в едно значително културно явление през епохата, каквото е българският възрожденски театър.

Диалозите изострят перото на възрожденските автори и го подготвят практически към усвояване конфликтната техника на многоактната драматургична

²⁸ Опелото на Исуса Христа. Побългарено от Кр. Пишурка. Русчук, 1869; Рахилин плач или избиването на 14-те хиляди деца по повеление на Ирода, царя Юдейский, което се случи в Витлеем. Исплете Кр. С. Пишурка. Белград, 1872.

²⁹ Ст. Каракастов. Българският театър. Средновековие, Ренесанс, Просвещение. 865—1858. С., 1972, с. 173.

³⁰ П. Пенев. Българската драматургия до Освобождението. Т. 2. С., 1964, с. 11.

³¹ Б. Пенев. История на българската литература. Т. I. С., 1976, с. 435.

форма. Възрожденските диалози въвеждат по-голяма непосредственост и директност в динамиката на основната авторова мисъл. Еволюцията на процеса „диалог—драма“ откриваме и в първата българска историческа пиеса „Стоян воевода“, отпечатана за първи път през 1866 г. под заглавието „Стоян воевода след падането на българското царство от 1363 до 1411 г., трагическо представление в три действия“, подписана с инициалите Х. Д. и играна от Войниковата труппа за първи път на 29 януари същата година. В науката съществува полемика за авторството на драмата.³² Произведенията „Рано утре ясна зора“, „Лев Балкански — син планински“ и особено поемата „Стоян воевода и патрика“ обнародвани от Хр. Даскалов и Братя Миладинови) залягат в образно-сюжетната структура на историческата революционна драма.

По същество процесът на жанровите търсения във възрожденската диалогична форма е многостранен. Тук влизат както художествените влияния на фолклора, така и ония осезателни преходи между „писмената култура“ на ранното Възраждане и „адекватната диалогична форма“. От своя страна сценичната структура на диалога обогатява литературната основа на произведенията.

Възрожденската театрална култура се свързва тясно не само със жанровите търсения в диалогичния жанр, но и с психиката и характера на българина, изживяващ по един по-друг начин себе си на сцената в онази атмосфера на робство и борби, така характерна за епохата на Възраждането. Възвръщането към фолклорната традиция, както и опитите да се изведат нравствените добродетели от глъбините на националното минало се сблъсква с новите задачи на Просвещението.

Епохата на Възраждането поставя диалога в репертоара на школския театър като законен жанр. Особено голямо значение през епохата има процесът на развитие при диалозите, чието книжовно предназначение преминава в определена театрална насоченост.

Издигането ролята на жената в обществения живот на народа е въпрос на прогресивно мировъзрение в диалогичното творчество на възрожденските писатели. Интелектуалната еманципация на българката, нейното национално достойнство, гражданско и нравствено възпитание са неразривно и тясно свързани с образованието на младите момичета. Откриването на девическите училища в България поставя нови проблеми пред школко-просвещенските диалогични видове. Разработват се нови теми, поставят се нови въпроси, въвеждат се нови действащи лица. Върху школската сцена се появява образът на младата българска възрожденка с нейните тревоги и вълнения, с нейния искрен стремеж към просвета и напредък. В този аспект особен интерес представляват диалозите „Момичешки разговори“ от Д. Т. Душанов (Македония, г. IV, бр. 68, 23 юли 1870),³³ „Часовникът“ (Книжовен имот за децата, нарежда Г. А. Живкин, Виена, в печатницата на Л. Соммера и с-ие, 1872, кн. 2), „Сатирически разговор. Еленка и Сийка“ (Календарче за 1871, от С. П. и Илия Р. Блъсков, Русчук, 1870) и др. Докато в „Момичешки разговори“ и „Сатирически разговор...“ действащите лица са девойки, то в „Часовникът“ диалогът се води между дъщерята Райна и баща ѝ Богдан. Основните проблеми се въртят около образованието и възпитанието на девойките и гибелните последствия, които нанасят суетата и модите върху школското образование. В диалога „Момичешки раз-

³² Вж. М. Брадистилова-Добрева. Българската историческа драматургия през Възраждането. С., 1975.

³³ Диалогът е бил изпълняван в школския театър в Казанлък, където Д. Т. Душанов и неговата жена сръбкинята Рахила Барак-Душанова въвеждат в девическото училище рецитации и сценки в края на 60-те години (вж. С. Т. Каракостов. Цит. съч.).

говори“ действащите лица Ана, Елен, Евгени и Марийка повеждат своеобразна дискусия върху нравственото образование на девоичките, неразривно свързано с образователните въпроси. Спорът се води между ученолюбивата и добре възпитана Елен и Ана, която парадират със своите премени: „Нам, сестро! не мяза такъвзи премянь: тя е много хубава наистина, ама знеши ли, в днешния урок от благонравие-то апостол Павел какво ни съветуваше? Той сестро, дума: жените, както и момите, да ся не кичат, нити труфят с разкошни и многоценни труфила — тяхното най-голямо труфило, дума той, е да си украсят и облагородят душите и сърцата с целомудрие; пък най-хубавата им китка да бъде скромността и краската на срама, тъй каквото, кога порастът, да станат благоговейни жени и добри майки.“³⁴ Д. Т. Душанов в духа на патриархалния морал наставлява девоичките да се подготвят за „благоговейни жени“ и „добри майки“. Девическите диалози прокламират патриархалните принципи за нравствено усъвършенствуване, но самата поява на българката върху сцената на Школския театър е факт с прогресивно въздействие.

Диалогът „Момичешки разговори“ според П. Пенев е бил с повече действащи лица, което се вижда от репликата на Евгени (действие трето), с която се обръща към Кица, споменава се и името на Дорка или Тодорка и пр.³⁵ Ремарката в края на диалога също подсказва за по-голям брой на участващите: „Държат ся за ръце и си отиват, а сички други ученици, викат с един глас: Браво! Браво! Браво! И догодина живо и здраво!“ Освен на педагогически произведения (Бисер и безценни камъни за украшаване душите и сърцата на децата, Цариград, 1869, Кратка българска история по питание и отговори за първоначалните училища, Цариград, 1870, Вapсаните яйца по Великден, приказка от Кр. Шмид и пр.) Д. Т. Душанов проявява интерес и към по-зряла драматургична форма. Той побългарява „Зла жена“, комедия по Йован Ст. Попович, която издава в Цариград през 1870 г. Като интересен пример в жанровите търсения на възрожденската театрална култура се откроява произведението „Монолог или мисли на владиката Илариона напред да изгори българските книги от книгохранилицата на Търновската митрополия“ (1859) от В. Попович, който покъсно Н. С. Патоев преработва в драма: „Изгарянето на Търновската библиотека. Трагедия в три действия“.³⁶ Според Ст. Каракостов на места в пиесата има пълно заимствуване от „Монолог или мисли на владиката Илариона напред да изгори българските книги от книгохранилицата на Търновската митрополия“.³⁷

Произведението на В. Попович се откроява със забележителни художествени достойнства, поетична образност, драматична експресия на стила и пр. „Монологът...“ блести със сравнително издържана стихотворна форма. В него драматичното напрежение непрекъснато нараства, а сценичните елементи се въвеждат чрез многобройните ремарки, които доизясняват поведението на героя. Централна тема на произведението е изгарянето на богатата библиотека на Търновската митрополия от гръцкия владика Иларион. Своеобразната експозиция концентрира вниманието върху престъпните действия на главния отрицателен герой. За да изобрази нагледно огромните размери на престъплението, извършено от фанариота, авторът въвежда действени аксесоарни елементи. Старобългарските книги сякаш са одухотворени, те добиват жизнена плътност

³⁴ Македония, г. 16, бр. 68, 23 юли 1870.

³⁵ Вж. Българската драматургия до Освобождението. С., 1964, с. 73.

³⁶ Монологът е отпечатан в Месяцослов на българската книжнина за 1859, т. II, 1859; а пиесата е играна в Шумен през 1871 г. и е издадена във Варна през 1884 г.

³⁷ Вж. Ст. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858—1878. С., 1973, с. 236.

и вещественост, явяват се със своето мълчаливо присъствие като красноречив опонент на владиката. Българското културно наследство всява у него страх. Монолитната книжовна крепост на българщината предизвиква драматично колебание у фанариота, главния отрицателен герой на „Монолога...“ Антифанариотските тенденции в новобългарското съдържание на диалогичните произведения през епохата на Възраждането се налагат настъпателно и устойчиво. Тезата за скокообразното развитие на българската възрожденска култура, както и „ускореното“ ѝ развитие през епохата включва безспорно и проблема за кръговрата на жанровите форми.

През втората половина на 50-те години и първата половина на 60-те диалогичният жанр е „основа на училищния театър“, от който според Ст. Каракостов се ражда „читалищният и дружественият драматически театър“.³⁸ И трите съставят основните етапи, през които преминава в своето развитие възрожденският български театър. От своя страна школският диалогичен репертоар във възрожденския театър тръгва от определени литературни форми, за да подчини жанровите търсения на своите цели. Средновековната традиция на т. нар. „плачове“, отразяващи вълненията на Христос при вида на човешките страдания, се трансформира в определено гражданско-полемично и просвещенско-политическо съдържание във възрожденския диалогичен жанр. Новобългарската просвещенска проблематика намира адекватна сценична форма в школския диалог, като същевременно обогатява театралния модел на Възраждането с нови жанрови търсения. Това положение проличава настойчиво и при произведения, преведени от съседните балкански народи с ясно изявен средновековен произход, на който тук няма да се спираме.

От друга страна, фолклорът със сложните взаимоотношения на синкретичното изкуство и преди всичко с разчленяването в неговата зрелищно-театрална определеност осъществява своеобразната взаимовръзка между „писмената“ книжовна традиция и „словесната“ възрожденска култура. Така че, докато в т. нар. „етап на театрализацията“ се наблюдава едно разчленение на отделните типови структури, във възрожденските жанрови търсения, които засягат репертоарната основа на българския възрожденски театър, откриваме обратния процес — на синтеза. Тази особеност в жанровите търсения очертава най-ярко прехода от възрожденския диалог към възрожденската драматургична форма, защото процесът на вътрешно развитие в школския диалогичен вид през епохата на Възраждането закономерно води към сложната конфликтна техника на драматургията. В това отношение преходът от диалогичните към по-сложните драматургични форми е интересно явление като дълбоко самобитен процес, плод на национално жанрово своеобразие.

³⁸ Ст. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. С., 1973, с. 17.