Роман Хаджикосев

История на българската литература (1878-1918)

Университетско издателство в Букурещ
2003

На Краси,
без която този текст би изглеждал иначе

СЪДЪРЖАНИЕ

Уводни думи..... 5
Накратко историята на България..... 7
Общ поглед върху литературните процеси..... 17
ИВАН ВАЗОВ..... 27
поезия..... 33
разкази..... 43
повести..... 54
романът “Под игото”..... 62
пътеписи..... 69
ЗАХАРИ СТОЯНОВ..... 81
“Записки по българските въстания”..... 86
АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ..... 96
“До Чикаго и назад”..... 100
“Бай Ганьо”..... 105
СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ..... 115
Кръгът “Мисъл”..... 127
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ..... 134
ПЕЙО ЯВОРОВ..... 155
КИРИЛ ХРИСТОВ..... 179
ЕЛИН ПЕЛИН..... 190
“Гераците”..... 207
Символизъм..... 215
ТЕОДОР ТРАЯНОВ..... 221
НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ..... 231
ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ..... 241

УВОДНИ ДУМИ

Може би последните десет години промениха радикално не само историята на цивилизацията, но и историята на културата и на духовните ценности. Не само в политически, но и в чисто екзистенциален смисъл. Никога до този момент техническите нововъведения не са навлизали така драстично и безалтернативно във всекидневието и на най-обикновения човек. Вече сателитната телевизия, DVD-то, GSM-ът, компютърът и Интернет не са част от научнофантастични романи или продукт на секретни изследвания, а елемент от ежедневието на всеки един от нас. Тяхната достъпност и ефективност обаче всекидневно променят съзнанието, отношението към реалния свят, а също така и емоционалната нагласа на човека. Променя се заедно с това и самият език – не само този на улицата, но и този, на който се твори изкуството. Просто защото двата езика винаги са били неразделно свързани. Интересно би било да си представим как би реагирал един младеж само преди десетина години, ако можеше да чуе примерно следната молба "Изпрати ми ако обичаш SMS, защото Yahoo са ми закрили адреса и не мога да изпращам email-и!" Разбира се, тази нова лексика постепенно започва да навлиза и в художествената литература, защото изкуството винаги е било близо до своята съвременност и е отразявало процесите на промяна, които я съпровождат.

Така във време, когато езикът и светът безумно бързо се развиват в технологически смисъл, възниква въпросът какво значение и смисъл имат едно обръщане назад към миналото, към историята на една литература на една сравнително малка нация, каквато е българската. Какво бихме научили от разказите на онези поколения, живели и творили не само преди ерата на технологичните комуникации, но и преди времето на ламповите телевизори, радиоточките и електричеството? За какво трябва да четем за време, което е толкова далеч и толкова чуждо, за хора, чиито проблеми нямат нищо общо с нашите?

Отговорът на тези въпроси, а и на много други, ще го търсим, говорейки за онези писатели и творби от българската литература, които представляват нейния Класически период. Защото отдавна е известно, че историята на една литература не е само сухи факти и статистика. Не е само и емоционални или рационални откровения на неспособни да правят нищо

друго хора. Не е само форма и съдържание, разбираеми само за тези, които могат да ги разчитат.

Една от многобройните сентенции, която вече звучи почти шаблонно, казва, че литературата е емоционалната памет на човечеството. Историята например възпроизвежда фактите от действителността, изобразителното изкуство ни показва как те биха могли да изглеждат, музиката – как би изглеждал светът без самите тях. Литературата обединява усилията и на трите дейности – говори за съществуващото и несъществуващото битие в един идеален аспект. Говори така, както би говорила историята, ако можеше да чувства, картината, ако можеше да разбира и песента, ако можеше да тълкува.

Литературата остава една от най-големите загадки на съвременния свят, която независимо от логичното си развитие е възможна единствено и само благодарение на своите изключения. А там, където феноменът е ръководното начало, очевидно се е настанил духът. Без него човешкото съществуване е просто невъзможно. За щастие. Затова нека проследим една малка история на част от човешкия дух – този стаен в българското сърце.

НАКРАТКО ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРИЯ
СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

За да се разбере най-точно уникалното явление, каквото представлява българската литература, трябва да се вземят предвид съпътстващите я исторически процеси. Добре знаем, че изкуството като цяло, дори когато открито отхвърля действителността като свой обект за наблюдение, косвено възпроизвежда част от нейната същност. В този смисъл българската литература е аспект от българската история – с нейните успехи и провали, крайности и логика, както и с нейните комплекси.

Освобождението на България идва след продължителен период на борби за независима църква и за пробуждане на националното самосъзнание, известен в историографията като *Възраждане*. Едновременно с тези идейно-политически явления голямо значение за историческата съдба на страната оказват и процесите, които протичат извън територията на сегашна България. Става дума за един комплекс от явления, без които разбирането на историческото развитие би било невъзможно - кризата, икономическа и политическа, в самата Османска империя, възходът на Русия, която твърдо решава да постигне влияние на Балканите, и не на последно място - интересите на големите сили в Западна Европа. Поредната Руско-Турска война от 1877-78 г. фактически довежда до изтеглянето на Османската империя от Балканския полуостров и *възстановяването на най-голямата славянска държава на Балканите - България*. На **3 март 1878 г. в Сан Стефано** се подписва договор между Русия и Турция, който легитимира правото на българите от Мизия, Тракия и Македония да живеят в единна държава. Реално се осъществява една дълго бленувана мечта – за съществуването на България в онези граници, които са с предимно българско население. Поради тази причина в страната като национален празник се чества именно тази дата.

Но както често се случва с бляновете - реалността ги пропъжда бърже в небитието, така и Санстефанският мирен договор просъществува по-малко от три месеца, за да бъде подменен от друг – Берлинския. Ако беше въпрос само на смяна на имената и на мястото на срещата, нищо лошо не би имало. Проблемът е в това, че в Берлин се събират представители на всички т.н. Велики сили в Европа, всички със своите претенции, стратегии и амбиции. Основната логика на страните от Централна и Западна Европа е била, че със създаването на една голяма България влиянието на Русия на Балканите ще

стане неконтролируемо и това ще застраши техните политически и икономически интереси. Естествено следва предопределеният характер на решенията от Берлин, най-вече и заради това, че зад интересите на Русия не е стояла нито една друга сила. Така на 1 юли 1878г. се взима решение **Санстефанска България** да бъде разделена на няколко части – *Княжество България*, простиращо се между Дунав и Стара планина, *Източна Румелия*, простираща се на юг от Стара планина, която обаче остава васална на султана, т.е. без политическа и икономическа самостоятелност, а *Македония* и *Одринска Тракия* се възстановяват като турски земи.



България според Санстефанския и Берлинския договор

Реално този момент се превръща в крайъгълен камък не само за българската история, но и за цялата история на Балканите. От този момент започва да се говори за *балканизация*, термин, който резюмира отрицателните тенденции при решаването на *балканския национален въпрос*. Трябва да добавим, че вероятно съвременните кризи на полуострова са продължение на онези проблеми, които са заложени от икономическите и политическите интереси на Великите сили още през 1878 г.

От този момент се залагат и кризите в българската история, но също така и в българската душевност. Множество въпроси от рода на "Кои сме ние?", "Кои са те?", "Къде е правдата в света?" поради невъзможността да им се отговори едностранно, генерират национални комплекси, които и до ден днешен не са изживени от българите.

Още на следващата **1879** година Първото велико народно събрание на Княжество България гласува *Търновската конституция*. За времето си тя е учудвала със своя изключително демократичен и либерален характер. И в това няма нищо странно, тъй като голяма част от нея е заимствана от конституциите на Франция и Белгия, а част от интелигенцията е давала за пример и тази на Румъния, вероятно добре познавана от бившата емиграция. Разбира се, на пръв поглед този акт е изключителен успех за младата държава, но реално веднага се появяват силни критики и неодобрения. Основният довод срещу прекалено демократичната конституция има почти философски измерения. Критиците твърдят, че свободата може да е висша ценност в общества с традиции и значително културно наследство, но се превръща в бреме и опасност за държави, които тепърва трябва да изграждат своите основи. В някакъв смисъл може би те са имали право, защото през следващите години в България конституционалните права и свободи се използват често за лично облагодетелстване и злоупотреби от страна на политически партии и техните лидери.



Александър Батенберг

Но по онова време еуфорията е била движещият механизъм в обществото, а не разумът. Тази свъхемоционална ситуация в историята на страната кулминира на **17 април 1879 г.**, когато Великото народно събрание избира за **княз на България** *Александър Батенберг.* Изборът би могъл да се нарече напълно формален акт, защото младият 22 годишен потомствен немски принц вече отдавна е бил избран от руския цар Александър II. Вероятно така руският цар е считал, че лесно ще може да въздейства на младия княз, който освен това е бил негов племенник, при взимането на отговорни държавнически решения.

Наясно с желанията на Русия, още при прочитането на името на Батенберг депутатите изпадат в екзалтация и с буйни възгласи и викове в последната столица на България Търново оповестяват своето историческо

решение. Интересното в случая е, че и румънският крал Карол I е предложен за поста, но освен Англия, никоя друга сила не е стояла зад неговата кандидатура. Най-добре можем да разберем картината от онези дни, като си представим тридневните празненства с танци и песни, възпяващи историческия акт. Почти като в хубавия край на някоя вълшебна приказка. Но действителността е едно, а мечтите нещо съвсем различно.

Следват смутни и тежки времена, в които е трябвало да се оформи обликът на административната и политическата организация на страната, да се осигури ефективно стопанство. Всичко това е било доста трудно, най-вече поради две причини: първо, фактическата разруха на страната след продължителните военни действия и изтеглянето на турските войски, и второ, липсата на подготвени кадри, които да ръководят отделните звена на целия държавен механизъм.

Едно свидетелство на съвременник от онази епоха ще помогне да се приближим към страшната реалност, която е представлявала страната през 1879 г.: "Започвайки от Дупница до Търново, пътят, ханчетата и околошосейните села представляваха жалостни останки от някаква скорошна буря, която им беше оставила само скелетите. Пътят на много места беше осеян с дрипи, остатъци от животински лешове и тук-там се забелязваха и такива от човешки скелети." Това пише в своите спомени Ив. Каранов.



Петко Каравелов

В такава почти апокалиптична обстановка хората се борели основно за физическото си оцеляване, а духовният им живот се ограничавал до спорове и коментари върху твърде буйния и динамичен политически живот. В общи линии по-скоро спонтанно, отколкото поради някакви идеологически причини, в народното събрание се оформят два лагера - *либерали и консерватори*. Като цяло наименованията са единственото, което ги свързва с познатите от европейската парламентарна сцена политически формации. Тези все още неоформени партии съществували по скоро на базата на лични приятелства, на сходства в характерите и не на последно място … възрастов показател – младите депутати се групирали около либералите, възрастните около консерваторите. Водач на либералите бил Петко Каравелов, а на консерваторите - Драган Цанков.

След един близо петгодишен период на относителна стабилност, в който се сменят няколко правителства ту на едната формация, ту на другата, в недрата на обществото започва да назрява идеята, че трябва да се преустанови изкуственото разделяне на страната, което Великите сили узаконяват с Берлинския договор. **Съединението на България от 1885 г.** е исторически акт, подготвен и осъществен само от волята и желанието на българските политици и обикновени хора. Въпреки че среща опозицията на всички европейски сили, включително и на царска Русия, в крайна сметка българите постигат целта си да видят България цяла. Или най-малкото почти цяла, защото дори след Съединението все още земите на Македония и Одринска Тракия се намират в Османската империя.

На *5 септември в Пловдив*, столицата на Източна Румелия, заговорническа група от български патриоти, водеща фигура сред които е Захари Стоянов - бъдещият летописец на Априлското въстание, осъществява преврат като арестува наместника на султана в града и обявява провинцията за част от Княжество България. Макар че в София отдавна се говори за подготовката на подобен смел и провокативен акт, никой от политическите дейци не вярва, че "лудите глави" са способни да го осъществят. Въпреки това превратът е посрещнат с въодушевление в цялата страна като дори княз Батенберг, независимо от предупрежденията и заплахите, които получава отвсякъде, го благославя и го приема безусловно като израз на народната воля. Само година по-късно това обаче му струва короната. Руският цар Александър II, който през 1879 г. безалтернативно налага Батенберг за български княз, през **1886 г.** успешно предизвиква неговата абдикация. Много причини могат да се търсят в този акт на поредно вмешателство в политиката на младата държава, но като главни могат да се очертаят следните – от една страна, високата популярност на княз Александър I Батенберг сред българското население, нещо което не се е харесвало на двореца в Петербург, и от друга, сравнително независимата политика, която той провежда, което пък открито е противоречало на първоначалното намерение на Русия за мощно влияние в страната.

Трябва да спомена и **първата война**, която води вече обединена България в своята история. В интерес на Великите сили е било да няма силна славянска държава на Балканите, а конфликти между славяните, поради което от Виена подстрекават Сърбия да нападне своята нова съседка - България. Веднага след Съединението Белград предявява териториални претенции към България като компенсация заради новите земи, които почти двойно увеличават територията й. Естествено че няма страна, която да приеме подобни

нелогични и абсурдни претенции, и сръбските войски нахлуват в обединеното Княжество. Изненадващо за всички, които са очаквали бърз и лесен разгром, българската армия не само успява да спре тяхното придвижване към София, но и след продължителни сражения, успява да ги изтласка отвъд съществуващата гранична бразда. След помирието като статукво нищо не се променя с изключение на това, че България утвърждава правото си на независимост и придобива ново самочувствие пред своите по-войнствено настроени съседи.

За да разберем най-добре историческите решения, които се взимат в България по онова време, трябва да имаме предвид, че във външнополитически план всички стъпки трябвало да бъдат съгласувани с интересите на големите европейски държави, както и с тези на Русия. В този смисъл наследникът на Батенберг - Фердинанд Сакскобургготски, независимо че среща първоначално неодобрението на почти всички владетели в Европа, скоро е приет за безопасна компромисна фигура. Като внук на френския крал Луи-Филип и в роднински връзки с почти всички европейски династии, от Фердинанд се очаква да постигне вътрешна стабилност в страната. И в този смисъл надеждите на българския народ се оправдават.



Фердинанд

За повече от 30-годишното му властване (от 7 юли 1887 до 3 октомври 1918) България придобива пълна *политическа независимост* през **1908 г.**, когато е обявена за царство, и осъществява *бърз икономически напредък*. Чрез закони се подпомагат българското производство и индустрия, а това променя не само социалния климат, но и вековните нагласи в българския манталитет. Постепенно патриархалното мислене и поведение, които са доминирали не само сред селското, но са били присъщи и за формиращото се градско население, започват да се изместват от нови ценности. Много българи получават *образование в големите европейски столици* и след завръщането си се включват в културния и обществен живот на страната. Електрическото осветление, железниците и телефонът се превръщат в ежедневие за голяма част от българите, което променя както стереотипа им на живот, така и техния светоглед. Ето как описва тази промяна в бита на българина големият историк Петър Мутафчиев: “За добро или зло външният вид на

нашите градове и села е почти изцяло преобразен. Тесните и криви турски сокаци в градовете навсякъде са изчезнали. Наред с тях изчезнали са, заменени с нови и по-хигиенични сгради, едновремешните бордеи, гдето под сламени покриви живееше наедно с добитъка си населението от полските ни села. С електричество са осветени не само почти всички наши градове, но и населени места в области, гдето доскоро газеничето или борината бяха едничкото осветително средство. Необикновено много за един тъй къс период е направено и в областта на водоснабдяването: течаща чиста вода имат вече и селища, чиито жители винаги са били принудени да задоволяват нуждите си от мътни локви. Наред с всичко това пълен преврат е извършен и в къщната уредба не само на гражданина, но и на средния селянин. Рогозката и козякът или чергата, възглавницата и триножното столче вече не са единствената мебел в неговия дом."

В същото време не всичко тече гладко при този интензивен процес на материален и духовен прелом. В обществото се оформят *взаимно отричащи се тенденции*. Единното съзнание на българина отпреди Освобождението се разпада на множество късове - всеки със собствена нагласа и ценностна ориентация. Най-общо през тази епоха се оформят няколко полюса на противопоставяне: стари - млади, русофили - привърженици на Западна Европа, град - село. Най-добре различията в поколенията е описал професор Константин Гълъбов, който ни дава следната символична картина: "В едната стая бащата стои по турски на миндерчето и пее "Боряно, Борянке", като си приглася на тамбурата, а в другата стая синът чете Уайд и мечтае за музиката на Григ."

Но вероятно най-отличителният белег на българина в сравнение с всички останали страни от Централна и Източна Европа е силната поляризация в политическите му предпочитания. Едва ли в друга страна на Балканския полуостров има толкова крайни почитатели, от една страна, *на Русия и, от друга, на Западна Европа*. Оформили се още в месеците след Освобождението, тези две тенденции създават релефа на политическия живот в страната не само в края на XIX век, но също така и през целия XX век. Бихме казали дори, че и в съвременната политическа карта на България най-много привърженици имат две партии – проруско настроената БСП (Българска Социалистическа Партия) и прозападно ориентираната СДС (Съюз на Демократичните Сили).

Не е трудно да се даде обяснение на този не толкова политически, колкото психологически феномен. За много българи Русия е не само най-голямата и могъща славянска страна, но в нея те виждат и освободителя на своята родина от турското иго и своя традиционен покровител. Разбира се,

съществуват и по-дълбоки причини, сред които ще изтъкнем славянската принадлежност на двата народа, важните културни връзки, продължили столетия, и липсата на езикова бариера. Това са доказателства без алтернатива за всички русофили от края на XIX век. Почитателите на Западна Европа, от своя страна, винаги са изтъквали материалното благополучие, високите културни достижения и духовен аристократизъм като безспорни доказателства, че страната трябва да следва прозападния модел. Може да се каже, че почти няма период от историята на България, в който да не са се проявявали двете тенденции, взаимно отричайки се във всяка една област на обществения живот - от политиката до културата.

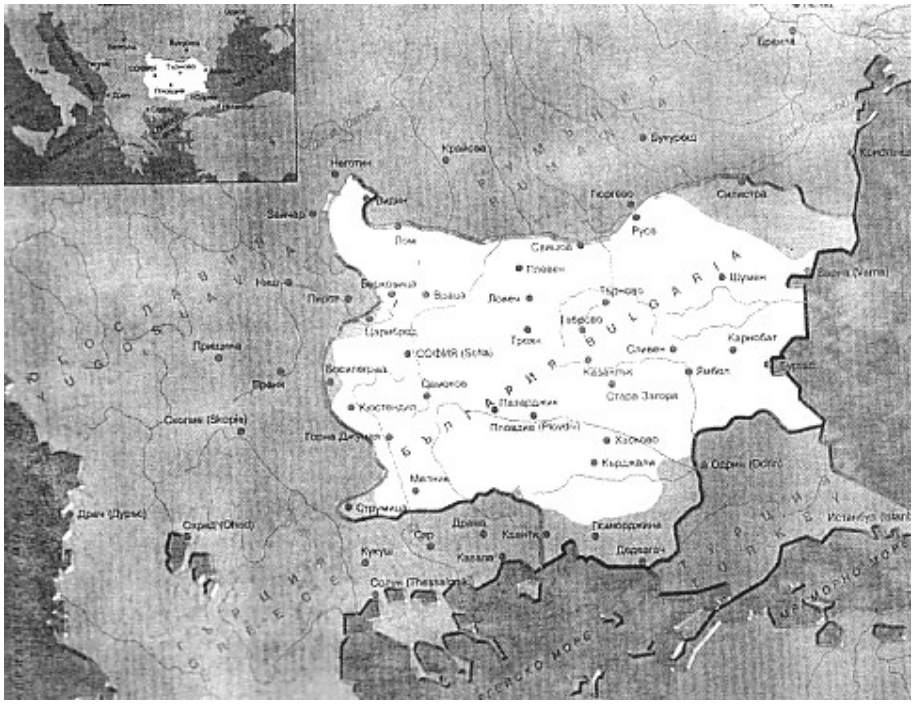
През този период започва да се оформя и напрежението между *градската и селската култура*, но то придобива драматични измерения в средата на 20-те години, както и по време на индустриализацията през 50-те години на XX век. Едно от нещастията на страната е, че в почти всеки исторически период се правят опити за нейното тласкане в посока различна от тази, която е присъща за нейното естествено развитие. Повече от половин хилядолетие християнското население по българските земи е представлявало дребни земеделски собственици, напълно безправни в политически смисъл на думата. Когато свободата става реалност в края на миналото столетие, в пропорционално отношение селското население е представлявало повече от 80 % от жителите на страната. Това са българи с изграден от столетия стереотип на живеене и на мислене.

С какво се характеризира този човек? Ето някои от неговите най-типични белези: *силна обвързаност със земята*, поради специфичните производствени отношения в Османската империя; *силна родствена традиция*, поради това, че само в семейството българинът е намирал сигурност и закрила; *егоцентризъм*, дължащ се на ограничения социален живот, и не на последно място, един *светоглед, близък до този на източния човек* и напълно разбираем с оглед на продължителния период на съжителство с турското население. Всички тези наследени черти щяха да бъдат изключително полезни и креативни, ако се използваха през годините в тяхната естествена и характерна форма. Но, както вече казахме, рядко в българската история се намира някой, който да се замисли над тези неща. Веднага след Освобождението политическите дейци в България се опитват да компенсират всеобщата изостаналост, като копират един политически и обществен модел, характерен за страните от Западна Европа. Като следствие в съзнанието на огромна част от населението на страната настъпват ценностни катаклизми. Блокират се не само културни, но и чисто психологически механизми на

поведение. Българинът се озовава в ситуацията на чужденец в собствената си държава. За него представи като прогрес, култура, инициатива, власт имат напълно различен смисъл от този, който конституцията и част от българската интелигенция разбират. В този смисъл вместо да вложи усилие, за да преодолее този конфликт с държавността, българинът още повече се затваря, "емигрира" от отчужденатa действителност и възпитава в себе си чувство на вътрешно противопоставяне на всяка една власт. Постепенно тази абстрактна власт започва да се възприема като еманация на държавата и на съдбовните сили в света като цяло. Тази нравствена анархистичност вече не е само психологически проблем, а характерологичен белег с важни културни и социални последици. Чрез него бихме могли да си обясним много парадокси както от новата история на страната, така и от историята на българската литература.

Всички тези проблеми, в повечето случаи от психологическо естество, в единство с недалновидната политика на българските водачи и неблагоприятната международна конюнктура довеждат България в съвсем кратък срок от време до **две национални катастрофи**. През есента на **1912 г.** *започва Балканската война*. На практика основната й цел е освобождаването на земите на Османската империя е разпределението им между най-заинтересуваните държави - България, Гърция и Сърбия. Само за няколко месеца обединените армии на съюзниците освобождават почти целия полуостров от турските войски. Турция, въпреки че оказва сериозна съпротива, в края на краищата се задоволява с почти символичното си присъствие на Стария континент.

От този момент обаче настава драмата за страните победилки. В невъзможност да си преразпределят окупираните територии, Сърбия и Гърция се съюзяват с цел да изтласкат българската армия от земите на Македония, по това време населена предимно от българско население. Румъния и Турция се възползват от кризата в отношенията между победителите от Балканската война и на свой ред настъпват в територията на България. Притисната от всички свои съседи България е принудена да капитулира и да подпише през **лятото на 1913 г.** *в Букурещ мирен договор*. В българската историография този договор се определя като *Първата национална катастрофа*. На пръв поглед това звучи странно особено като се има предвид, че страната има териториални придобивки – става дума за Пиринска Македония. Но това се определя като незначителна част в сравнение с общата територия, населена от етнически българи. Изследвания доказват, че България успява да прибави към териториите си едва 20 % от тях.



България според Букурещкия договор

Само след две години страната се включва ефективно и във вече водещата се *Първа световна война*. Но изборът на нейните политици да участва на страната на Централните сили – Австро-Унгария, Германия и Турция се оказва погрешна стъпка. Краят на войната този път не довежда само до разочарование. През есента на **1918 г.** България на практика е разорена, армията деморализирана, а населението доведено до отчаяние. Тогава се случва нещо, което ускорява задаващата се катастрофа – част от българската армия обявява бунт и неподчинение като се насочва към столицата с цел да се саморазправи със своя цар и управниците. Независимо от това, че въстанието не успява за всички е ясно, че *краят е настъпил* – за първи път след Освобождението българи воюват срещу българи.

България изживява своя апокалипсис. Абдикацията на цар Фердинанд през **октомври 1918 г.** *е кулминацията на Втората национална катастрофа*. Страната е на най-ниската точка в своето икономическо, политическо и морално развитие. Оттук насетне нищо по-лошо не може да се случи и поради тази причина годината 1918 се възприема за гранична в историята на страната.

Спираме до тук с историческите катаклизми, за да проследим сега възраждания и паденията в литературата на страната през този така добре започнал и така трагично приключил период от историята на България.

ОБЩ ПОГЛЕД ВЪРХУ ЛИТЕРАТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ
В ПЕРИОДА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Преди всичко трябва да отговорим на въпроса защо именно краят на Първата световна война се превръща в една от границите на българския литературен процес. Освен в чисто литературен план, отговора бихме могли да потърсим и в историческия контекст.

Вече казахме, че трите войни, в които България участва през второто десетилетие на XX век, оказват голямо влияние не само в обществения, но и в културния живот на страната. По-голямата част от творците участват във военните действия, а възможността да се твори и мисли за изкуство практически е силно ограничена в периода между 1912 и 1918 година. Икономическата криза, която изживява страната, се съчетава с обществена разруха и екзистенциалната безпътица. След Първата световна война *ценностите в своя най-широк аспект напълно се променят* и това без съмнение засяга и сферата на изкуството.

От чисто литературна гледна точка това време съвпада с бурното развитие на българския символизъм. След края на войните почти всички символисти обръщат гръб на идеалистичното течение и се насочват към различните форми на литературния авангардизъм, който се развива активно в Западна Европа през същия период. Така след 1918 г. българската литература вече се синхронизира с тенденциите в европейската култура като преодолява своето закъсняло-ускорено развитие, дължащо се на сравнително по-късното освобождение на България от Османското владичество.

Вероятно поради тази причина се е утвърдило да се говори за два дяла в българската литература след Освобождението - **Нова** (1878 – 1918) и **Съвременна** (1918 – до наши дни) **литература**. Трябва да признаем вече от прага на третото хилядолетие, че едно такова разделение изглежда все по-неубедително най-вече поради обвързването на литературата от 20-те години на XX век с процесите от съвременността ни. Въпреки това така приета *периодизацията на българската литература след Освобождението* вече е придобила своето дори институционално лице и в българските университети лекционните курсове са разделени на *Нова българска литература* и *Съвременна българска литература*.

Литературните процеси след Освобождението (1878г.) до края на Първата световна война (1918г.) очертават може би най-важния период от развитието на българската литература. Преди всичко трябва да отбележим, че литературата в края на XIX век е имала много по-голямо обществено значение, отколкото има в днешни дни. Това се дължи най-вече на факта, че по онова време не са съществували съвременните форми за идеологическо и медийно влияние, каквито са радиото, телевизията, мобилните комуникации и Интернет. Поради тази причина писаното слово е концентрирало в себе си всички функции на изброените модерни средства за въздействие върху съзнанието и културата на човека. Литературата е представлявала широка идеологемна територия, на която са се сблъсквали не само чисто естетически принципи, но също така икономически, социални и често пъти политически интереси. В този смисъл литературата е била изключително важна институция в обществения и културен живот на новата държава.

В чисто художествено отношение в периода след Освобождението се оформят най-общо казано формата и съдържанието на българската литература. Доизграждa се вече като естествен и вътрешно логичен процес системата на литературните жанрове, създадена в края на Възраждането. Постепенно се образува определена класа от хора на умствения труд, които живеят основно в света на художествените и естетическите закони, като по този начин се оформя българската следосвободенска интелигенция.

Характерна черта на писателите след Освобождението е изключително силният индивидуализъм. Творците по онова време не се обединяват около идеологически и теоретически школи, нито около някакви литературни принципи – единственото, което ги ръководи е страстта към словото и представянето на собственото разбиране за истината за близкото минало. Литературният критик от края на XIX век д-р Кръстьо Кръстев вижда особеностите на българския интелигент в “неговия краен индивидуализъм, неговата затвореност в „особен” - тясно субективен - мир от чувства и интереси, затвореност, която не позволява никому да излезе из себе си, да възприеме чужди интереси и влияния и сам от своя страна да ги внуши и по тоя начин да създаде мощни и жизнеспособни движения.” Д-р К. Кръстев представя тези черти откъм тяхната отрицателна страна, но трябва да отбележим, че от определен ъгъл на възприемане те могат да се възприемат и като качества.

Без изключително силните творчески индивидуалности в края на XIX век едва ли българската литература щеше да успее за краткия срок от няколко десетилетия да преодолее своята на пръв поглед непреодолима изостаналост.

Всеки един от големите писатели след Освобождението концентрира в творчеството си специфични белези, които по принцип са присъщи на художествените школи, които отсъстват съвсем естествено по онова време в българската литература. Упрекът на д-р Кръстев, че интелектуалецът не е могъл "да създаде мощни и жизнеспособни движения", е верен дотолкова доколкото създаването им се възприема като конкретна задача. По-вярно би било да се каже, че *творецът в току що освободена България е въплъщавал самите естетически движения*. Поради тази причина ще видим как естетическите сблъсъци се превръщат в едно странно преплитане между идейно-философски постановки и индивидуални гледни точки. По този начин българската литература се ражда на границата между обективното и субективното, между стила и безстилието, между художественото и нехудожественото.

Най-голямото име в новата българска литература без всякакво съмнение е **Иван Вазов**. Той е най-мощната творческа личност, която оставя в сянка повечето от своите писатели съвременници. Би могло да се каже, че литературният живот в България след Освобождението до началото на новия век минава под непосредственото влияние на художествените търсения на писателя. Няма литературен жанр, в който Вазов да не е изпробвал перото си и да не е оставил важен отпечатък за оформянето в литературната художествена система – "Епопея на забравените" (1881-1884) е първият значим стихотворен цикъл, повестите "Немили-недраги" (1883) и "Чичовци" (1885) са голяма крачка напред за белетристиката, в сравнение с възрожденския повествователен сантиментализъм, "Под игото" (1889) отдавна се е утвърдил като първият български роман, а "Великата Рилска пустиня" (1892) без съмнение е един от най-значимите пътеписи в следосвобожденската литература. В никакъв случай не бива да пропускаме и сборниците с разкази "Драски и шарки" (1893-95), "Видено и чуто" (1901), "Пъстър свят" (1902), които дават силен тласък за утвърждаването на късия разказ като важен елемент от жанровата система на българската литература, а също така "Светослав Тертер" (1907) и "Иван Александър" (1907), възприемани като първите исторически романи. Вазов също така има своето важно място в развитието на следосвобожденската драма в България. Тук само наедро очертахме пътищата на писателя в различните жанрове на българската литература, но и така става ясно, че неговото творчество представлява "цяла една многожанрова литература, която запълва първото следосвобожденско десетилетие и може да се нарече основен стожер на литературния му живот" (проф. Милена Цанева).

Формирал се в духа на възрожденския патриотизъм, Иван Вазов се превръща в преходното звено между естетиката на романтичния сантиментализъм, свойствен за предосвободенския период в българската литература, и новите художествени търсения след 1878 г. Поради тази причина в неговите произведения се открива един неустойчив *баланс между романтизъм и реализъм*. Този тип художествено изображение е особено характерен за творчеството му от 80-те и началото на 90-те години на XIX век, където националният патос и героичното възвеличаване на Априлското въстание и националноосвободителните борби оформят тематичния кръг на неговите произведения. Постепенно Иван Вазов се налага като основен представител на **реалистичната литература** и през първото десетилетие на XX век дори е обявен за най-голямата опасност в изкуството от страна на писателите модернисти.

Другите големи фигури от периода до края на XIX-тото столетие в българската литература са Захари Стоянов, Алеко Константинов и Стоян Михайловски. Тримата имат напълно различен художествен профил и разбирания за същността на литературното произведение. **Захари Стоянов** създава може би най-значителното произведение в българската мемоаристика - "Записки по българските въстания" (1884-1892). Мемоарната литература бележи изключително бурно развитие в годините след Освобождението. Участници и свидетели в Априлското въстание и Руско-Турската война представят своята гледна точка за историческите събития. Сред сравнително успешните мемоарни произведения можем да отбележим "Неотдавна" (1881) на Иван Вазов, "Миналото" (1884) на Стоян Заимов, "В тъмница" (1899) на Константин Величков, но безспорно Захари Стоянов извършва най-съществената крачка в охудожествяването на този така популярен литературен жанр. От своя страна в краткия си творчески и житейски път **Алеко Константинов** успява да създаде образа на Бай Ганьо – един неповторим литературен хибрид, който едва ли има еквивалент в световната литература. По този начин чрез своята книга "Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин" (1895) Алеко Константинов трансформира фейлетона от публицистичен в литературен жанр и в същото време показа, че смешното и забавното са част от мисленето и живота на българина. На другия полюс като типология и настроение се намира **Стоян Михайловски**, който под силното влияние на френската литература за първи път привнася чрез своето творчество философското разсъждение, темите за смъртта и отчаянието, както и непознатите до този момент в българската литература моралистична сатира и драматична поема.

Няма да сме съвсем честни спрямо действителното състояние на българската литература в края на XIX век, ако спрем дотук. Без съмнение важно място в развоя на художествените реалности в България има руското утопично движение "**народничество**". То намира своите почитатели сред интелигенцията и бързо се превръща в модно течение и в литературата. Трябва да кажем, че съществуват и обективни обстоятелства, които подпомагат този процес. В по-голямата си част българските писатели произхождат от семейства, традиционно обвързани със селото и провинциалния живот. Те добре познават тежкия селски труд и психологията на малкия човек. Поради тази причина идеята, че обществото е възможно да се реорганизира и подобри чрез просвещаването на обикновените хора в селата, се възприема с възхищение и подчертан ентусиазъм. Творците, които са под влияние на народничеството – Тодор Влайков (1865-1943), Михалаки Георгиев (1852-1916), Цанко Церковски (1869-1929) и Антон Страшимиров (1872-1937) в ранното си творчество, превръщат селската тематика в център на своите художествени търсения. Те търсят алтернатива на появяващите се социални и икономически напрежения в страната, но не могат да достигнат както до вярното решение, така и до убедителното им литературно интерпретиране. Поради тази причина започват да идеализират патриархалния живот на българина и намират в това своеобразно бягство от действителността, от отговорите на объркващите ги въпроси. Най-общо може да се каже, че народниците използват поетиката на реалистичното описание, но твърде често използват похвати познати от литературата на сантиментализма и романтизма, които отдавна са преодолени.

Към края на столетието своите почитатели вече има и **социалистическото движение**, което с утопичните си постановки и стремежи към революционна промяна на обществения строй, завладява младите интелектуалци и писатели. Социалистическата литература поставя социалните конфликти и класовото съзнание на персонажите в центъра на интригата. Психологията на героя се представя като функция само на обществените закономерности и по този начин твърде често се създават шаблонни образи и неубедителни сюжети. Все още обаче социалистическите идеи са нови и голяма част от творците се вдъхновяват от тях в ранното си развитие. Дори имена като Кирил Христов, Пейо Яворов, Петко Тодоров и Антон Страшимиров, които впоследствие стават определящи фигури в развитието на литературния модернизъм, се подчиняват на тази тенденция.

Постепенно реалистично-романтичната линия, която следва Иван Вазов, се радикализира и превръща в **класически реализъм**. Най-значимият

представител на това течение е **Елин Пелин**. В разказите си той преодолява стилистичните и формални несъвършенства на своите съвременници – народници и социалисти – и осъществява изключително важна крачка напред в развитието на белетристиката. Разказите, които издава в своята първа книга през 1904 г., представят обективна картина на българското село от края на XIX век, но в същото време са изключително емоционално въздействащи. Елин Пелин първи в българската белетристика освобождава текстовете си от авторовия глас, независимо от това че умело ръководи сюжетното действие. Може да се каже, че Елин-Пелиновия реализъм е основата, върху която в следвоенния период се опира по-голямата част от българските разказвачи.

Началото на новото столетие се превръща в ключов момент за българската литература. До края на XIX век реалистичната поетика доминира почти безалтернативно като тип художествено изображение и в някаква степен възпрепятства естественото развитие на литературния език. Чисто естетическите принципи, които определят развитието на жанровете, темите и стила, не са функционирали адекватно. Все още в българската литература не са били оформени двата жизнено необходими пласта за всяко едно изкуство от модерната епоха – висок и нисък – чрез които да се балансират сложните и динамични еволюционни процеси. В края на столетието в България все още властва разбирането, че изкуството е предназначено за обикновения човек, а авторът трябва да защитава една общественоангажирана и патриотичноотговорна позиция. Това мислене е резултат от предимно утилитарната функция на творчеството през Възраждането, когато четивата са имали за цел да пробудят националното самосъзнание на отделния човек и да го вдъхновят за участие в националноосвободителните борби. Българинът на границата между XIX и XX век вече има различни проблеми, самосъзнание и чувствителност, които трудно са се изразявали само със средствата на реализма и в духа на патриотизма. Освен това вече не са съществували ограничения за контакти с различната култура на страните от Западна Европа и не е имало пречки за натрупването на знания и усвояването на високите художествени образци. Интересът на българските интелектуалци към немския индивидуализъм и френския символизъм е компенсирал силното влияние на руската литература в годините след Освобождението.

В началото на новия век се формира **кръгът "Мисъл"**, около едноименното списание, което издава немският възпитаник **д-р Кръстьо Кръстев.** Освен него кръгът включва още писателите **Пенчо Славейков**, **Пейо Яворов** и **Петко Тодоров,** които стават известни като "голямата четворка". Техните напълно различни творчески разбирания в сравнение с

познатите до този момент се възприемат с известни резерви и предубеденост от повечето писатели в България. Задачата, която си поставят четиримата творци, е да модернизират българската литература чрез идеите и принципите на западноевропейския индивидуализъм и литературния модернизъм. Пенчо Славейков се налага като лидер със своето силно лично и творческо присъствие. Той защитава елитарния характер на изкуството, идеалистичните концепции на немския волунтаризъм и антисоциалната роля на твореца. Както виждаме, неговите постановки са напълно противоположни на разбиранията на Иван Вазов и поради тази причина не е за учудване, че "народният писател" се оказва лицето, върху което се сипят най-крайните и безкомпромисни критики. В средата на първото десетилетие на XX век започва да се говори за "млади" и "стари" писатели, като това деление се прави не по възрастов признак, а различава спецификата на художественото изображение на отделните автори – т.е. дали са модернисти или реалисти.

Независимо от това че принадлежат към един творчески кръг, четиримата писатели от "Мисъл" продължават специфичния профил на българския интелектуалец още от времето на Възраждането - изключително силен индивидуализъм, творческа воля и уникално присъствие в литературния живот. В този смисъл това първо поколение модернисти твърде общо ползва идеите и мотивите на европейския индивидуализъм. Българските творци усвояват оригиналните постановки, но след това ги пресътворяват напълно своеобразно в зависимост от различните художествени цели, които си поставят. Този подход има голямо значение за следващите поколения творци, идващи след тях. След кръга "Мисъл" българската литература навлиза в естествения поток на естетически причинно-следствени и в същото време логични художествени взаимовръзки и отношения – т.е. в своя зрял период на развитието си. Сантиментално-романтичните четива, вече окончателно са преодолени от изчистения и стилистично обособен реализъм, а модернистичната алтернатива представена от "Мисъл" позволява на твореца да чете и да се вдъхновява без комплекси от най-новите тенденции на европейския модернизъм.

Поради тази причина не бива да изненадва бързият преход, който младите поети правят към **символизма** след 1905 г. Европейският и руският символизъм са преминали своя зенит, но "тъмният" език и непознатият ирационализъм примамват българските творци с различните възможности, които им предоставят, за да изразяват своите чувства. *Символистите са второто поколение модернисти в българската литература*. Почти всички възприемат и признават за свой учител Пенчо Славейков, независимо от

неговото подчертано негативно отношение към тяхната поезия. До Първата световна война се утвърждават имената на Теодор Траянов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Еманоил Попдимитров, Христо Ясенов, Людмил Стоянов – всеки по своему интерпретиращ символистичните мотиви и по своему експлоатиращ езика на символите. За разлика от поетите преди тях, символистите значително повече се доближават до разбирането за литературно течение. Всички те следват една идейно-естетическа платформа, пишат в обособени литературни издания и се движат в един тесен кръг от съмишленици. Освен това, за разлика от творците на кръга "Мисъл", символистите са ограничавани от самата природа на символистичната поетика – те имат един не особено голям набор от мотиви и изразни средства, които е трябвало постоянно да възпроизвеждат. И когато различните вариации и начини за изразяване се изчерпват поетите или радикално променят своя начин на художествено изобразяване (както постъпват Христо Ясенов, Еманоил Попдимитров и Людмил Стоянов след войните), или навлизат в творческа криза поради невъзможност да променят разбиранията си (както се случва с Теодор Траянов), или чисто и просто замлъкват (както прави Николай Лилиев).

Безспорно напрегнатият военен период между 1912-1918 г. допълнително повлиява върху бързото изживяване на символизма. След края на Първата световна война България започва своето социално и икономическо възстановяване от двете национални катастрофи. Парадоксално обаче на фона на обществената нестабилност и тотална разруха в държавата българската литература подновява своето развитие от една нова и напълно непозната културна ситуация. За първи път преодоляването на обществената криза се извършва в ситуация, при която литературата изглежда преодоляла своите нека да ги наречем вътрешни еволюционни проблеми. В някаква степен тази криза на обстоятелствата дори се оказва благоприятна за развитието на естетическите и художествени търсения на творците. До Първата световна война българската литература се оформя не само институционално – различни държавни институции се грижат и подпомагат творците и литературните издания, специализираната преса и периодика като част от литературния живот - но и вече се разгръща и обхваща почти всички нива и художествени направления, познати в другите по-развити европейски държави. В своя междувоенен период (1918-1944) литературните парадигми вече не се сменят поради индивидуалните субективни желания и хрумвания на отделните творци, а благодарение на художествения усет на авторите и естетическата закономерност на литературния процес. От този момент насетне не могъщите

и комплексни фигури на таланта ще определят логиката на литературното развитие, а дълбокото и интуитивно вникване във формата, съдържанието и духа на литературата. Вече стилът ще започне да диференцира разликата между писателите, а не художественото направление, към което те принадлежат или изразяват. Именно поради тази причина едва сега става възможна появата на такива творци като Атанас Далчев, Гео Милев, Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Йордан Йовков и още много други, за които обаче ще говорим на друго място.

Кога и защо са се появили тези големи имена на българската литература ще е възможно да разберем едва след като проследим как се ражда и оформя Новата българска литература в годините между 1878 и 1918 - от "патриарха" Иван Вазов до "самотника" Димчо Дебелянов.



ИВАН ВАЗОВ

1850, 27 юни	В Сопот, град намиращ се в Централна Стара планина, се ражда Иван Вазов.
1860-1870	Години на учение, в които се занимава със старогръцки език и чете руска и френска литература.
1871	Заминава за румънския град Олтеница, за да усвои тънкостите на търговския занаят, каквото е желанието на неговия баща.Среща се с Христо Ботев в Браила и Галац. Прави първите си литературни опити.
1872-1873	Учител е в Свиленград (Северозападна България).

1875	Участва в дейността на революционния комитет създаден от Васил Левски в Сопот.
1876	След решението на комитета да не участва в Априлското въстание, отново заминава за Букурещ, където живее повече от година. Тук издава първата си стихосбирка "Пряпорец и гусла".
1877	Стихосбирката "Тъгите на България" също излиза в столицата на Румъния.
1878	Посреща Освобождението в Русе като издава стихотворния сборник "Избавление", в която се намира стихотворението "Де е България", превърнато веднага в популярна песен.
1879-1880	Работи като председател на Окръжния съд в малкото градче Берковица в Северозападна България.
1880	Депутат е в Събранието на Източна Румелия в Пловдив. Издава първото научно списание в България "Наука". Пише първите творби от "Епопея на забравените". Навлиза в плодовит период – пише почти 200 произведения за една година.
1881	Има проблеми от личен и обществен характер - скарва се с баща си, след което годеницата му го напуска, а в пресата публично се ругае със Захари Стоянов.
1884	След пътуванията си в Италия и Гърция публикува "Италия" и "Поля и гори". Завършва "Епопея на забравените".

1885	Излиза повестта “Чичовци”.
1886	След Сръбско-българската война издава патриотичната стихосбирка “Сливница”. Напуска България след опита за преврат срещу Батенберг, в който участва на страната на метежниците. Установява се в Одеса, където пише “Под игото”.
1889	След успокояване на политическата ситуация в България се настанява да живее в София.
1890	Започва издаването на сп. “Денница” (1890-91)
1893	Пише стихосбирката “Звукове”, както и сборника “Драски и шарки”, съдържащ едни от най-добрите му реалистически разкази.
1894	Излиза “Под игото” в самостоятелно издание.
1895	По време на честването на 25-годишнината от литературната му дейност за пръв път се споменава фразата “народен поет”, титла, която по-късно е безусловно утвърдена в българското културно пространство.
1897-1899	Става Министър на Народното просвещение. По това време си създава много врагове както заради отделни свои творби (романа ”Нова земя”), така и заради политически решения.
1900-1903	Богат творчески период, започнал с комедията “Вестникар ли?” и приключил с романа на съвременна тема “Казаларската царица”. След провала на последния се насочва главно към историческите теми.

1907	Излизат романите "Иван Александър" и "Светослав Тертер".
1914-1917	По време на Първата световна война отблизо следи събитията на фронта като печата три патриотични стихосбирки "Под гърма на победите" (1914), "Песни за Македония" (1916) и "Нови екове"(1917).
1919	Пораженията след войните са потискащи, което го принуждава да се обърне към интимната тема в "Люлека ми замириса", последната стихосбирка на поета.
1920	Официално тържествено честване на 70-годишнината на поета. Получава всенародната любов и признание.
1921, 22. IX	Иван Вазов умира в София.

Без всякакво съмнение Иван Вазов е *най-голямото име* в новата българска литература. Още неговите съвременници го обявяват за "народен поет", "патриарх на българската литература", "човекът литература". В тези определения обаче можем да търсим не само признателност пред големите заслуги на писателя за развитието на българската култура като цяло, но и характеристика на цялостното му творчество. Няма друг творец от този период, който да е писал в почти всички литературни жанрове и да е оставил трайни следи във всички от тях. Неговите събрани съчинения излизат в **22 тома** и вероятно няма и в България човек, който да може да изброи всички негови стихосбирки, романи, сборници с разкази, спомени, пътеписи, драми и скици. Но въпреки това за всеки свързан с литературата, е ясно, че без "Епопея на забравените", "Една българка" и "Дядо Йоцо гледа", "Чичовци" и "Немили–недраги", "Под игото", а защо не и "Великата Рилска пустиня" българската литература би изглеждала напълно различно.

За да се разбере явлението Вазов, трябва да се имат предвид няколко важни фактора. На първо място ще отбележим факта, че в момента *когато започва своята литературна дейност, българската литература и култура са в период на формиране*. Преди Освобождението те са задоволявали повече обществено-политически, отколкото естетически цели. След като държавата получава своята сравнителна независимост, вече е трябвало да се градят не само културните институции, но и да се стимулира и подпомага културния живот в страната. Трябва също така да отбележим, че в този период литературната дейност почти изцяло се е припокривала с културната. Не случайно един поет, съвременник на Вазов, отбелязва, че в началото на XX век като се изключат писателите другите хора на изкуството като художници, музиканти, артисти и т.н. просто е било възможно да се срещнат. Като изключителен талант Вазов е представлявал съществен елемент в тази хомогенна среда. Може да се каже, че до края на Първата световна война българската литература съществува или под непосредственото влияние на Вазов, или като реакция срещу неговото творчество.



Паметник на Иван Вазов в София

Отличителна черта на Вазовото творчество е неговият *народностен характер*. Във време, в което въодушевлението от придобитата свобода и необходимостта от етническа самоидентификация са били водещи чувства, Вазов успява да стане техният най-проникновен изразител. От първата си стихосбирка "Пряпорец и гусла" до последните си прозаични опити в областта на историческия роман писателят създава *колективен портрет на българския човек и неговата Родина*. Творецът обаче се превръща не само в хроникьор на актуалните събития, но и в психолог, за когото колективният портрет е сбор от множество пъстри индивидуалности. Без Вазов българинът би бил различен, защото в неговите стихове той намира подкрепа и вдъхновение, а в неговата проза - възможност за самопознание.

ПОЕЗИЯ

Иван Вазов съзрява като поет *в Румъния*. След разгрома на Априлското въстание той намира спасение от преследванията на турците на север от Дунав. Но за разлика от първото си пребиваване по румънските земи, когато е неориентиран младеж, борещ се повече срещу волята на баща си да го направи търговец, сега е вече изградена личност със собствен мироглед. Първите си две стихосбирки "Пряпорец и гусла" и "Тъгите на България" издава в Букурещ като те се превръщат в крайъгълен камък както за неговото творчество, така и за българската лирика.

Малката книжка "Пряпорец и гусла" (1876), състояща се от 10 стихотворения, се открива с импресията "Борът", плод на младежко вдъхновение. В петнадесет куплета поетът в романтичен дух описва буря, която помита един столетен бор. Едва ли това стихотворение щеше да се запомни с нещо, ако не е било разчетено символически още от страна на съвременниците му. За тях борът не е представлявал нищо друго освен образът на могъщата българска държава от Второто царство, а природната стихия – османските орди, помели страната. Може би именно тогава младият поет осъзнава изключителната сила на поетичното слово – неговата способност да внушава и възпитава, но и в същото време да гради собствени смисли.

В тази сбирка се намира и стихотворението, справедливо определено като програмно - "Новонагласената гусла". Гуслата е символ на творческата дейност. Заглавието ясно посочва смисъла на посланието – поетът ще насочи своя поглед към действителността, за да я открие по-точно и по-дълбоко:

Пеех пренесен! О, заслепение!
Хвалех цветята, славех живота...
А не поглеждах как около мене
Моите братя влачат хомота!
... ...
Доста съм вече бивал удушен!
Доста страх подъл, мисли безплодни!
Днес на дългът си аз съм послушен:
Ази ще пея песни свободни.

Съвсем ясно Вазов определя характера на своето творчество – то ще бъде *социално и обществено ангажирано*, ще бъде *обърнато към съдбата на народа* и преди всичко ще *възпява борбата за свобода*. Дори когато родината му вече не е под чуждо робство, писателят продължава да е последователен при спазването на поетическото си верую. В този смисъл той наистина е най-българският от всички български поети.

Първата стихосбирка свършва с едно стихотворение, което има особено място в българската литература "Де е България?". Почти веднага то е превърнато в патриотична песен, която се изпълнява и до ден днешен по време на националните празненства. В него за първи път образът на България е сполучливо художествено интерпретиран, без да се пропуска задължителния за този тип произведения патос и патриотичен плам. За първи път в българската литература тук се назовават етническите граници на родината с конкретни географски имена: Дунав, Черно море, Марица, Вардар и Рила. Това са топосите, които още през Възраждането символизират и очертават териториите на Мизия, Тракия и Македония и дават *основата на бъдещата национална концепция*:

Питат ли ме де зората
ме е огряла първи път,
питат ли ме де е земята,
що най-любя на светът.

Тамо, аз ще отговоря,
де се белий Дунав лей,
де от изток Черно море
се бунтува и светлей;

тамо, де се възвишава
горда Стара планина,
де Марица тихо шава
из тракийска равнина,

там, де Вардар през полята
мътен лей се и шуми,
де на Рила грей главата
и при Охридски вълни.

Своеобразна връзка между първите две стихосбирки на Вазов можем да открием в това, че "Тъгите на България" (1877), посветена изцяло на разгрома на Априлското въстание, започва с творба посветена "На България". В изповеден тон поетът не само описва чувствата си към окървавената родина, но и вече ясно се самоопределя - едно необходимо условие за всеки народен трибун:

Прокуден тука на чужбина,
Далеч от твоите гори,
Сърцето ми сега проклина
Тирана, който те мори.

В тази стихосбирка откриваме и едно друго стихотворение на Вазов, без което не би могло напълно да се разбере същността на идейните му подбуди. Става дума за "Русия". За съжаление дълго време поради политическата конюнктура в България то бе превратно представяно и тълкувано. В него по великолепен начин са изградени надеждите и чувствата на българския народ към единствената държава, която по онова време е проявявала някакъв интерес към неговата съдба. Цяло едно поколение българи е израснало с необходимостта да вярва, че само огромната славянска империя има възможностите и силите да помогне за неговото освобождаване. В стихотворението основна поетическа фигура е хиперболата, но твърде често Вазов прибягва до любимия си похват да персонифицира. Така например Русия се превръща в "царица полунощна", странна неразгадаема метафора, появила се повече вероятно заради търсената рима на "Русио, мощна". Въпреки това стихотворението успешно проследява пътя на раждането на мита за непобедимостта на Русия в съзнанието на българина и поради тази причина дори свършва в духа на епическата поезия:

Затуй зовеш се ти С в е т а,
Затуй те любим кат баща
И чакаме като Месия:
Затуй си ти Р у с и я!

Очевидно в затруднението си да изрази цялата сила на дълбоките си чувства, Вазов прибягва и до графическо решение – чрез разредката да постигне ефект на провикване. За поробения българин светът е бил свързван главно с желанието на Русия да помогне, защото неговата свобода е зависила

от тази нейна политическа воля. Поради тази причина високият патос и библейското сравнение с Месията не бива да изненадва. Разбира се, по-късно и самият Вазов ще остане разочарован от редица антибългарски действия на руските наместници и генерали в освободена България, но независимо от това ще остане докрай *убеден русофил*.

"Епопея на забравените" (1881-1884) е обаче стихотворният цикъл, който предизвиква всеобщото признание на Вазов и го вкарва в пантеона на българската литературна класика. Мотивите, които принуждават поета да напише 12-те оди са от важно значение, за да се схване техният смисъл. Веднага след Освобождението в България настъпва вакуум в ценностната система. Свободата от цел се превръща в средство за задоволяване на егоистични и користни потребности. Много бързо се забравят онези идеали, около които са били обединени възрожденските дейци. Липсват и нови, които да отговорят на духа на времето.

Една от задачите, които си поставя Вазов е *да възстанови паметта на нацията*, да припомни делата и съдбините на нейните духовни водачи. Поради тази причина той се обръща към своите съвременници, за да им говори за "забравените", тези на които дължат своята свобода.

Темата, която обединява "Епопея на забравените", е *Априлското въстание*, най-общо казано. В някои от дванадесетте оди обаче тя е изместена от други мотиви: в първата "Левски" - от месианската роля на най-големия български революционер, в шестата и седмата, "Паисий" и "Братя Миладинови" - от ролята и значението на просветата, и в последната, "Опълченците на Шипка" - от храбростта и геройството на българина при най-важната битка в Руско-Турската освободителна война.

Десет от одите представят *портретите* на големите личности от българското Възраждане – "Левски", "Бенковски", "Кочо", "Братя Жекови", "Каблешков", "Паисий", "Братя Миладинови", "Раковски", "Караджата", "Волов", а две важни исторически събития - "1878" и "Опълченците на Шипка". Ако внимателно се вгледаме в имената и събитията ще видим, че Вазов превръща своето произведение в една *своеобразна история* на българското Възраждане – от Паисий и неговата "История славяноболгарска" до Освобождението и Шипченската епопея. Тази история обаче е твърде различна от обикновените истории. Тя художествено интерпретира, комбинира, а на места и променя действителните исторически факти. И всичко това с една единствена цел - да изпълни художествени си и обществени задачи.

На първо място нека кажем, че Вазов съвсем тенденциозно се е спрял на **числото 12**, какъвто е броят на одите в цикъла. Много добре се знае, че в християнската митология тази цифра е една от най-каноничните – не само поради кратността на свещеното число 3, но и заради броя на апостолите, последователи на Исус. Така се създава една силна *асоциативна връзка между апостолите в християнството и българските дейци от "Епопея на забравените"*. Не е случаен и фактът, че първата творба е посветена на Васил Левски, който още приживе е назован "Апостол на свободата". По този начин той е осмислен като българския Христос, като спасител на нацията и народа. Но в художествената интерпретация ролята му е хиперболизирана, когато говори за неговата саможертва Вазов прави следното сравнение:

Той беше безстрашлив. Той беше готов
сто пъти да умре на кръста Христов...

Друга цел, която поетът си поставя е да *изгради историческа перспектива* в съзнанието на българина. Той не само говори за недалечното минало, но го поставя в един осмислен контекст – този на историческата приемственост. Ако през Възраждането българинът се е измервал само със собствения си ръст от далечното Средновековие, за да си вдъхва самочувствие и увереност, то в "Епопея на забравените" Вазов пряко обвързва жестовете на героите с делата на големите имена от световната култура и история – Прометей, Исус Христос, Ян Хус, атинския философ Сократ. Така авторът постига един изключително важен ефект за самото осмисляне на историята – на вграждането ѝ в утвърдени миологемни форми.

В народното съзнание българските герои започват да придобиват чертите на свръхестествени персонажи, на лица от легендите, докато в литературно отношение е постигнат диалог с високите образци в изкуството. По този начин Вазов се превръща първият писател, от когото тръгва оформянето на **националната героическа митология**. Значението на творбите растяло с всяка измината година, дори в някаква степен те започнали да надхвърлят своите чисто литературни стойности. Българският критик Александър Кьосев в този смисъл казва: "… Цикъла "Епопея на забравените" – 12 оди, за които се наемам да твърдя, че по отношение на начина, по който повечето българи мислят за новата история на България, са оказали по-голямо влияние отколкото академичните трудове по история."

Прави впечатление, че Вазов не пести силни и изразителни епитети. Чрез тях поетът постига основното емоционално внушение на дълбоко

съчувствие към националните герои, които са представени като жертви на безмилостната съдба - отвред обградени от ужас и зло. Например ако Левски е определен като "невидим, фантом или сянка" и е съпроводен с емоционалния епитет "безстрашлив", представен е с "душа упорна, и железен нрав", то за неговия предател в рамките само на два стиха са употребени четири крайно отрицателни определения: "Тоя мръсен червяк, тоя низък роб,/ тоз позор за бога, туй петно за храма". Ако в Перущица жената на Кочо от одата "Кочо" "клета" приема саможертвата, то навън е "сганта", която е "гладна за блудство, за месо и кръв". Едни от най-ефектните и запомнящи се стихове откриваме в началото на "Раковски":

Мечтател безумен, образ невъзможен,
на тъмна епоха син бодър, тревожен…

В "Епопея на забравените" основният мотив е този за *героическата смърт*. Той е оформен като своеобразен лайтмотив, през който са пречупени останалите смисли на творбите. Идеята, че всички герои на България, всички апостоли на свободата, са възприели саможертвата като единствения възможен за тях избор, е превърната в свързваща нишка. Жертвата в името на свободата на народа е онзи акт, който ги извисява над обикновените простосмъртни. Поради тази причина смъртта не се описва като трагичен момент, напротив, тя е превърната във върховен миг, в смисъла на живота на героите. Тя вече не е враг, а е "приятел и брат", както е представена в "Левски". В края на одата за Апостола срещаме един апотеоз на бесилото, което е символ на страданията и безсмъртието не само на героя, но и на всички останали борци за свобода:

О, бесило славно!
По срам и по блясък ти си с кръста равно!
Под теб ний видяхме, уви, да висят
много скъпи жертви и да се тресят
и вятърът южни с тях да си играе,
и тиранът весел с тях да се ругае.
О, бесило славно! Теб те освети
смъртта на героите. Свещено си ти.
Ти белег си страшен и знак за свобода,
за коя под тебе гинеше народа,

и лъвът, и храбрий: и смъртта до днес
под тебе, бесило, правеше ни чест.

До такава степен образът на смъртта е символно натоварен, че Вазов дори заличава границата между насилствената и естествената смърт. Дори герой като Паисий, който въплъщава духовното възраждане на българина, е обрисуван с чертите на жертвоготовността. В одата смъртта е представена в метафорична форма – самоизолацията на автора на "История славянобългарска" е своеобразно отдаване в името на българския народ. Тя е представена като символична смърт на големия български възрожденец за радостите от живота. Смъртта в "Епопея на забравените" няма нищо общо с екзистенциалните стойности. Тя има значение само като *знак,* показващ пълната отдаденост на една идея – за свободата на България. Знакът показва, че няма друг елемент от действителността, който да е по-значим от мисълта за свобода.

И накрая е нужно да кажем, че като основна психологическа отлика при почти всички героически персонажи е изведена *самотата*. Във всички оди фактът, че героите са единаци и самотници е тенденциозно подчертаван: Левски е "сам си, без другар", "Вождът е Бенковски, Бенковски е сам!", Каблешков "се бе усетил изведнъж голям / и готов за бунта, и храбър, и сам ..." До голяма степен романтическата традиция, почерпана от френската литература, която представя героя като отделен от света, има своето подчертано силно влияние, но това не е единствената причина за акцентирането върху този мотив. За автора единствено романтичната трактовка е неефективна, защото би придала на персонажите му идеалистичен облик, и творбите биха загубили най-важното си свойство - комуникативността. А това е последното, което Вазов би желал, защото нека да припомним, че той обикновено се обръща към народа като към свой слушател и читател.

Самотата на неговите герои има чисто утилитарни цели, които разрешават централната задача на автора - *да укори своите съвременници за късата им памет*. Вазов по този начин внушава, че героите не са божества, загубили връзка с хората, а напротив – те са като тях, но и са отчайващо самотни. Не за друго, а защото са забравени. В такъв смисъл "Епопея на забравените" изиграва своята социокултурна роля – от една страна, оформя канона на българските герои революционери, а от друга, съгражда силен емоционален фон в националната памет на българина. Вазов безспорно постига едно непознато до този момент в българската литература внушение.

Българският читател е възможно да изпитва всякакви настроения в процеса на четене на одите, но единственото чувство, което не би могъл да изпитва е безразличие.

В литературно отношение е трудно да се каже, че всичките творби са с равнозначно художествено значение. Някои от тях по популярност и художествени достойнства далеч надминават други, като безспорно "Левски", "Кочо", "Паисий" и "Раковски" отдавна са се превърнали в част от българската литературна класика. Но без всякакво съмнение одата "Опълченците на Шипка", която вероятно няма българин да не знае наизуст, е ключова за разбирането на целия цикъл.

В подзаглавие Вазов е поставил датата 11 август 1877, уточняваща какво ще бъде представено в творбата – това е денят, в който се провеждат най-жестоките сражения в прохода Шипка на Стара планина по време на Руско-Турската война. От историята знаем, че преминаването на Шипченския проход от страна на турската войска би могло да има фатални последици за съдбата на България. Водена от страховития Сюлейман паша, турската орда е трябвало да стигне до град Плевен, където се водили най-важните битки. В продължение на цяла седмица, а не три дни, както е в художествената интерпретация на Вазов, се водели безмилостни боеве за превземането на Шипка. Независимо от числено неравенство и превъзходството във военното оборудване, българите, в по-голямата си част доброволци, успяват да спрат придвижването на турските войски. По-късно Плевен е окупиран от руската армия, което се приема за повратен момент във войната. Поради тази причина защитата на Шипка се превръща в символен акт в българската история и култура.

Творбата на Вазов има повече от чисто художествено значение. Би могло да се каже, че в съзнанието на българина Шипченската епопея не се възпроизвежда от историческите факти, а именно от одата на поета. "Опълченците на Шипка" извършва нещо, което е по силите само на големите произведения на изкуството, които заменят в колективното съзнание реалните факти с художествената им интерпретация.

За да разберем най-добре творбата трябва да имаме предвид мястото ѝ в общата постройка на цикъла. Не случайно Вазов я поставя в края на "Епопея на забравените". По този начин, от една страна, тя приключва исторически хрониката на събитията, а от друга, образува своеобразна рамка с одата "Левски", която е в самото начало. Така ако чрез образа на Левски започва представянето на поредицата титанични герои от Българското възраждане, то с колективния портрет от "Епопеята" се възпява жертво-

готовността и волята за свобода на целия народ. Линията на художествената логика от индивидуално към всеобщо самоосъзнаване следва както логиката на историческия процес, така и традициите на Европейския ренесанс.



“Боят на Шипка”, художник А. Попов

Нека накрая кажем, че във формално отношение одата е близка до *композиционния модел* на повечето оди в цикъла. Ясно са очертани три дяла, всеки с важна функция в композиционната рамка – въвеждащ, който представя мястото на събитието или личността в историята, централен, който описва събитието или моменти от дейността на героя, и заключителен, който прави оценка за значението им в историческия процес. Без всякакво съмнение в “Опълченците на Шипка” основната емоционална и въздействаща интонация се носи от втората част, в която са описани героичните усилия на защитниците на прохода да спрат настъплението на турските войски. Тук Вазов също прибягва до символиката на числата, за да оформи връзката с останалите творби, а и заради художествения ефект, който преследва. Когато още в самото начало авторът казва:

Пристъпи ужасни! Дванайсетий път
гъсти орди лазят по урвата дива
и тела я стелят, и кръв я залива.

числото дванадесет и този път има допълнителни значения. Внушава се дълготрайността на борбата, но и се прави връзка с предходните единадесет оди. Би могло да се каже, че единадесетте предишни настъпления са били неуспешни, именно поради героичните деяния на националните герои, описани в единадесетте предишни оди.

Основният принцип, по който е изградена тази част, е *антитезата*. В началото има редуване при представянето на настъпващите орди и отбраняващите се българи, но към края Вазов основно показва картини на героичните защитници. За кулминационен момент се приема описанието на хвърляните трупове, които се използват от опълченците като последно оръжие:

Няма веч оръжье! Има хекатомба!
Всяко дърво меч е, всякой камък - бомба,
всяко нещо - удар, всяка душа - плам.
Камъне и дървье изчезнаха там.
"Грабайте телата!" някой си изкряска
и трупове мъртви фръкнаха завчаска
кат демони черни над черний рояк,
катурят, струпалят като живи пак!

Без всякакво съмнение не само чрез тази своя ода, нито само чрез цикъла "Епопея на забравените", Иван Вазов е заслужил призванието да бъде наречен "народен поет". В една своя реч той прави най-точната и вярна формулировка за същността на собствената си личност и характера на творчеството си: "В моето сърце като с гранитни букви е отпечатана цялата история на нашия народ."

РАЗКАЗИ

През втората половина на 19 век в българската литература се разпада единното повествование и се формират три белетристични жанра - разказ, повест, роман. Въпреки това в съзнанието на тогавашните автори границите между тях остават относителни и неопределени. Разбирането за жанра се е определяло от обема на творбата – ако тя е имала повече страници се е приемала за роман, при по-малко за повест, а съвсем кратките произведения в проза са били наричани разкази. Освен това като съществен жанровоотличителен белег се е възприемал обектът, който е бил изобразяван. Според Любен Каравелов, например, разказът е бил "повествование за действителни лица", докато повестта - история за измислени "фантазни" лица, плод на въображението. В този смисъл се променя и участието на автора в творбата. Например в един разказ е било необходимо авторът да присъства като свидетел на събитията, т.е. да представи историята в първо лице, докато в повестта е било достатъчно да предостави гледната точка на някого от персонажите или да я остави неутрална, изграждайки третолично повествование. Тази теоретическа наивност постепенно налага повестта като основен белетристичен жанр в българската литература около едно десетилетие след Освобождението, тъй като тя се е считала за по-художествена. Непосредствените предходници и съвременници на Иван Вазов като Васил Друмев, Илия Блъсков, Любен Каравелов, Захари Стоянов, Тодор Влайков, Цани Гинчев, Цанко Церковски основно се опират на познати събития и факти от действителността, използвайки в творчеството си множество прототипове.

Белетристичното творчество на Иван Вазов и особено неговите разкази, представляват *своеобразна охудожествена картина на българското общество от края на XIX век*. За разлика от другите разказвачи той успя не само да възпроизведе отделни черти и проблеми от действителността, но и да им придаде художествен характер. До този момент разказът се е ползвал от българските писатели основно за предаване на спомени, без претенции за стилистика и композиция, без задълбочаване в психологията на героя и ситуацията. Поради тази причина в повечето изобилстват тривиалните образи, сантиментални и псевдоромантични истории без убедителна структура. След Иван Вазов разказът придобива нова значимост в йерархията на

художествените ценности като заема своето естествено място като пълноценен белетристичен жанр. Без Вазов вероятно появата на талант като този на Елин Пелин би се забавил с десетилетия.

Най-общо бихме могли да разделим разказите на Вазов в две групи – *разкази, които възпроизвеждат събития преди Освобождението* и *разкази, които представят живота в България след Освобождението*. В основните сборници с разкази "Драски и шарки" (1893-95), "Видено и чуто. Разкази спомени и пътешествия" (1901), "Пъстър свят. Разкази, спомени, драски, пътни впечатления" (1902), "Утро в Банки. Добродушни разкази" (1905) не съществува тематична доминанта. Във всеки един от тези сборници могат да се открият както произведения от едната, така и от другата група. Разбира се, това разделение не бива да се абсолютизира, защото специфичното авторово присъствие и участие в текста, често пъти променят характера на художественото време. За да стане ясно какво имаме предвид нека погледнем един от най-известните и интересни Вазови разкази за предосвободителния период **"Една българка"** (1899).

Разказът започва с абсолютно точна индикация на времето, в което протичат художествените събития: "Следобед на 20 май 1876 г., ден, в който Ботевата чета беше разбита при Волът във Врачанския балкан и сам Ботев падна пронизан ..." Важно е да се подчертае, че подзаглавието му уточнява, че става дума за "исторически епизод". По този начин, почти като в документална хроника, се съгражда читателско очакване за достоверност, за истинност на разказваните събития, нещо, както казахме, типично за жанра от този период. Разказът обаче се води в третолична форма, създавайки впечатление за художествена фикционалност.

Каква е историята? Главен персонаж е баба Илийца, която, далеч от проблемите и драматизма на историческите събития, които се случват по това време, има да решава много по-важна в чисто човешки план задача – да занесе до близкия манастир своето заболяло внуче, за да му прочетат молитва за здраве. Прекосявайки гората, през която минава пътят й, тя е пресрещната от непознат, който я моли за храна. Старата жена разпознава в него въстаник. Въпреки опасността, тя обещава да му донесе по-късно хляб и дрехи, ако я изчака на същото място. Баба Илийца успява да стигне до манастира, но там е посрещната враждебно от калугера, който се страхува от нападение на турците, и дори отказва да чуе разказа на жената за неочакваната й срещата в гората. След молитвата Илийца тръгва към гората, където я чака въстаника, като преди това взима хляб и калугерска дреха. Нощта вече е настъпила, когато жената стига до брега на река Искър, която трябва да прекоси с лодка.

Оказва се, че лодкарят не е на брега, вероятно подплашен от събитията, а самата лодка е заключена от турците за един дървен кол. Илийца прави опит да го извади от земята, но в първия момент това се оказва непосилна задача – колът е дълбоко и здраво закопан от години. Но безнадеждното положение не отчайва жената, дори напротив, влива непознати сили в нея и след продължителна борба колът е измъкнат, а лодката - освободена. В тъмната нощ тя прекосява реката и скоро след това открива въстаника. След като го нахранва и му дава откраднатото от манастира калугерско расо, двамата се отправят към нейния дом, където Илийца решава да подслони непознатия, въпреки че осъзнава огромния риск, който поема. Но по пътя ги застига зората и това променя плановете им – въстаникът ще остане в гората до следващата нощ. Раздялата е драматична, защото изведнъж Илийца открива, че внучето, за което сякаш е забравила, е изстинало и вероятно мъртво. Въпреки мъката тя не забравя да окуражи младия мъж, който мисли, че трагедията ще я сломи. Последната част на разказа представя ограждането на гората от страна на черкезка потеря, предвождана от Джамбалазът, същата която предния ден е преследвала и простреляла Христо Ботев. Ненадейно от гората се чува един единствен изстрел и черкезкият водач се свлича мъртъв. Не след дълго черкезите откриват в една кошара край гората трупа на облечен в расо човек, под което се виждат хъшовски дрехи. Въстаникът се е самоубил след изстрела по черкезкия водач.

Но не така свършва разказът. Следва един последен параграф, в който авторът уточнява, че тази история е разказана от баба Илийца на по чудо оживялото дете, което "сега е здрав левент и се нарича майор П."

Специално внимание обръщаме на този последен параграф на разказа, защото той е много показателен за творческия метод на разказвача Иван Вазов. Дори тогава, когато повествованието се води в третолична форма, той намира начини да се намеси в повествователната логика и да изрази повече или по-малко директно някакъв коментар или мнение. По този начин се променя и представата за художественото време на творбата. В "Една българка" точно последният абзац със своето "сега" извършва това разколебаване. Художественото време от 1876 г. е видяно от гледната точка на настоящето.

Разказът за подвига на баба Илийца отдавна се е превърнал в класически за българската литература. Художественото въздействие се дължи на няколкото пласта, които изграждат творбата. Най-интересният се открива в преплитането между идеологическия и сантименталния аспект. По този начин е показано как личните проблеми на героинята придобиват нова

стойност в момента, в който тя среща революционера. За баба Илийца това не е обикновен човек – той е символ на българското и на борбата за свобода. Поведението на старата жена илюстрира съпричастността на отделния човек в борбата за Освобождение. Нещо повече, баба Илийца е представена като персонаж с голям дял в убийството на Джамбалаза. Иван Вазов внушава, че без саможертвения жест от нейна страна, въстаникът едва ли би оцелял в непознатата гора и по-късно прострелял черкезкия водач. Така се съгражда идеята, че колективното спасение минава през пътя на индивидуалната жертва. Мотивът е интерпретиран от автора и в първия български роман "Под игото" (1889).

Героическата тема е основна и в онези разкази, в които Вазов възпроизвежда събития от живота и дейността на легендарната личност в историята на България – Васил Левски. В "Апостолът в премеждие", "Чистият път", "Из кривините" Апостола на свободата е централен персонаж, но съществуват десетки други творби, в които името му се споменава по различни поводи. Те имат документален характер, но събитията са талантливо охудожествени. В тези разкази персонажът притежава чертите, типични за модела, който трябва на илюстрира един национален герой – Левски е хладнокръвен, загадъчен, смел и преди всичко неуловим. Така и в белетристиката си Вазов *продължава митологизацията на образа*, започната вече в "Епопея на забравените". Всъщност трудно е да се говори за някаква художествена задълбоченост при изграждането на образа поради простата причина, че тези творби приличат повече на скици, на фрагменти, без да имат за цел изграждането на цялостен портрет на Левски. Тук Вазов успява да постигне необходимото единство между напрежение, динамика и загадъчност, типични белези на четивата с авантюрно-приключенски характер.

Напълно различен като стил и тема е друг изключително популярен разказ – **"Хаджи Ахил"**. Можем да кажем, че "Хаджи Ахил" и творби като например "Чичовци", "При Иван Гърбата", "Даскалите" и др. образуват самостоятелна група разкази, в които Вазов *възкресява миналото, но в по-различна светлина*. Тук робството не е представено като тегоба, като мъка и борба, а напротив, това са истории, в които надделяват светлите тонове, веселото настроение, ироничните асоциации. Авторът охудожествява спомените от детските и младежки си години за живота и хората от родния си град Сопот. Разказите представят една *типична картина на българските търговско-занаятчийски градове от 60-те и 70 години на XIX век*. Какво представлява разказът "Хаджи Ахил"? Както самият автор е отбелязал в подзаглавие, това е един "портрет" на прочута за времето си в Сопот личност,

славеща се със своята ексцентричност и колоритност. Героят е до такава степен нестандартен и невписващ се в ценностите на своите съграждани, че: "Едни го считат луд. Други го считат пияница. Трети - философ."

Самата тема до голяма степен предопределя и формата на творбата. Тук няма да открием традиционния сюжет, напротив – разказът представлява един низ от описания, характеристики и случки, комични и забавни, които не придвижват художественото действие в някаква посока, а имат за цел да направят портрета на персонажа по-плътен и по-пъстър. Много от историите на героя са представени под формата на забавни случки, често пъти без вътрешна взаимовръзка. Въпреки това произведението изглежда единно и целенасочено.

Хаджи Ахил е *чудноват и духовит персонаж*. Той обича да дава имена на всички субекти и обекти около себе си и така се явява техен кръстник. Имената, дадени от него на съграждани му, са тези, чрез които те присъстват в текста. Но това не са обикновени имена, а основно библейски - Пилат, Кайфа, Анания, Ирод, Йосиф - са чорбаджиите, а бедните съответно носят противоположен акцент - Сиромах Лазар, Алексий божи человек, Многострадалний Йов, Голиат и др. Творческият характер на Хаджи Ахил стига до там да прекръсти дори и своята жена на Ева, без изобщо в текста да се разбира нейното действително име. По този начин се оказва, че цялото художествено битие на разказа е назовано от самия персонаж, при това с ясни библейски и митически рефлекси.

Хаджи Ахил е повече от "голям човек", както се казва в самото начало на повествованието, той се превръща в създателя на самото художествено битие. Връзката с древногръцкия герой Ахил, чието име носи и библейското име на първоженатa Ева, кодират художествената функционалност на вазовия персонаж. Не случайно Хаджи Ахил остава напълно неразбран за съгражданите си. Той е представен като голям пътешественик, но в един момент историите му за различните странствания придобиват съвсем абсурден, противоречив и енигматичен характер. Поставя се под съмнение тяхната автентичност – дали и те не са плод на креативния и "полубожествен", но и полунормален ум на героя! Вазов е придал също така митически код и на интериора на неговия дом, където съвсем по вавилонски (на една от стените виси картина, изобразяваща библейския град), хаотично са струпани изображения, предмети, статуи и всякакви други вещи от цял свят. Хората кръщават къщата на Хаджи Ахил "кулата" и в този смисъл той се превръща не само във владетеля на земното, но и в господаря на небесното пространство.

В още един разказ на Вазов можем да открием подобно представяне на действителността, което да позволява нейното иносказателно тълкуване - в **“Дядо Йоцо гледа”**. И тази творба се вписва в жанра “портрет”. Дядо Йоцо е стар селянин, цял живот прекарал в “едно затънтено планинско от няколко кошари селце”. Малко преди освободителната за България Руско-турска война той остава сляп, и когато родината му вече е свободна, той единствен от съселяните си не може да изпита истинска радост, защото “жадуваше да види “българското”. Разказът е центриран около трите срещи на дядо Йоцо с онези символи, които въплъщават представата за “българското”: първата е с началника на околията, втората е с единствения войник на селото и третата с железницата, която се построява в близост до селото. За слепия герой всяка една среща е различен начин да “види” новата свободна родина, както и да конструира една “виртуална”, символна карта на невидимата за него нова държава. Трите срещи всъщност очертават символната територия на всяка една суверенна страна – началникът символизира редът и властта, войникът – защитата и независимостта, а железницата – еволюцията и прогреса.



“Дядо Йоцо гледа”, худ. В. Лазаркевич

Ако словото е главният “герой” в “Хаджи Ахил”, в този разказ основното е “слепотата” на персонажа. Дядо Йоцо е този, който също по определен начин определя художественото битие. Хаджи Ахил прави това чрез словото си, дядо

Йоцо го извършва чрез една идея – тази за свещения характер на свободната родина. За Хаджи Ахил малкият Сопот е въплъщение на всемирния макрокосмос, а за дядо Йоцо България е символ на абсолютната свобода.

Трябва да кажем, че когато пише за **следосвобожденска България** *Иван Вазов сякаш напълно променя художествения си подход*. Ако в разказите си за поробена България в повечето случаи той иронично и с чувство за хумор представя отделни портрети от тогавашното общество, когато възпроизвежда своето съвремие става критичен, жлъчен, язвителен и безкомпромисен. Вазов е *първия критически реалист* в българската литература. Далеч от психологизма, който винаги му е бил чужд, Вазов основно изследва връзките между новото общество и новоосвободения българин. Интересува се по какъв начин обикновеният човек става зависим и уязвим от институциите на държавата и трудно може да осигури дори физическото си оцеляване.

Така погледнато ключов за автора се превръща проблемът за *моралните ценности*, за разграничаването на доброто от злото. От съвременна гледна точка тези разкази на Иван Вазов звучат учудващо актуално, вероятно поради причината, че и тогава, и сега обществото в България се намира във фаза на търсене на някаква своя идентичност. Основните теми в разказите на Иван Вазов за следосвобожденска България са *корупцията, служебогонството, демагогията, самоунижението, коравосърдечието*. Всеки един негов разказ представлява портрет, скица или фрагмент, разглеждащ някое от тези явления.

В разказите си на съвременна тема Иван Вазов прави анатомия на социалните пороци като превръща себе си в съвестта на нацията. В тези творби на преден план изпъкват сериозният размисъл, свързан с болката от индивидуалните трагедии, така както и язвителната сатира. Често можем да открием, че при представянето на персонажи с отрицателни характеристики доминира гротеската, където смехът е заменен от иронията. Твърде показателна в този смисъл е оценката на дядо Нистор - централен персонаж в едноименния разказ, за промяната в България след Освобождението: "Една важна точка стоеше в обвинителния акт на стареца против нова България. Той намираше, че веселбата бе изчезнала. Нямаше вече весели хора. Светът е станал угрижен, завзет с работа и все бърза."

Най-сполучливите творби, в които Вазов разкрива смазания от държавния механизъм индивид са "Травиата", "Изпросила", "Пейзаж", "Тъмен герой" и др. От тях може би най-коментиран е разказът **"Травиата"**. В него не става дума за високото изкуство на класическата музика, макар че

произведението носи заглавието на една от гениалните опери на Верди. Това е разказ за партизанския политически живот в България, който не е обикновена игра, а по-скоро драматична война. В сюжетно отношение е разработен повествователния модел "разказ в разказа". Главният герой доктор М. разказва един свой спомен пред автора. Иска да му обясни защо изтръпва от ужас още при първите звуци на "Травиата". Попаднал без вина в затвора, по делото на един известен за времето си политически процес, М. разказва как бил преместен в полицейски участък близо до градската градина, където всяка вечер имало концерти на открито. Същата вечер се изпълнявала прочутата опера на Верди. Но успокоението, че ще прекара приятно поне късните часове на деня, отведнъж изчезнало, защото чул от съседното помещение виковете, породени от изтезанията на един човек. Стенанията на непознатия завинаги се смесили с тържествените звуци на операта в съзнанието на доктора. След своето освобождение той разбрал, че измъчваният още същата вечер починал от раните си и по-късно тайно погребан.

От този на пръв поглед елементарен сюжет Иван Вазов успява да направи въздействащ разказ, с който *критикува партизанщината и престъпността в политическия живот*. Но на втори план внимателният читател ще открие, че е заложен и един, можем да кажем, философски проблем. Ключ за разбирането му представлява операта на Верди. Вазов оспорва романтическата представа, че музиката най-пълноценно и вярно може да възпроизведе необятната човешка душа. В този смисъл той апострофира и зараждащия се български модернизъм, който обича да ползва концепции на немския романтизъм. Според Вазов рецепцията на музиката зависи основно от обществения контекст. Дори божествената опера на Верди може да въздейства по специфичен начин, а неговата уникалност се дължи на различния начин и условия при възприемането й. Защото едно е да се съзерцава хармонията на звуците от концертната зала и съвсем различно от подземието на полицейския участък.

В същото време за Вазов е важно да изгради пространствено разграничение, при което високото място на естетиката на музиката се пресича с ниското място на животинското насилие между хората. Не е случаен изборът на автора да покаже мъченията в "избата" на полицейския участък - в "долната земя", докато музиката от концерта да идват от празничната градина, т.е. от "горната". Ефектът на драматичното разделение на ценностите е уплътнен и чрез своеобразната градация при изграждането на нечовешкото лице на насилниците. Ако в началото боят изглежда по-скоро театрална сцена с цел

да сплаши доктора, постепенно тя се ожесточава, за да кулминира в репликата на дошлия да изпълни хуманния си дълг полицейски лекар към умиращия: "Проклети сине! Тъй ти се пада! Пукни!". Това е връхната точка на този дехуманизиран свят – щом и този, който е призван да спасява и да се грижи за живота, проклина, отричайки го, то значи наистина драмата на изкривената ценностна система в обществото е достигнала своя край. В нито един друг разказ на Вазов няма да открием толкова силна обществена критика. Чак Антон Страшимиров в своя роман "Хоро" ще проблематизира темата за общественото насилие, но това ще се случи след близо 30 години.



Политическа рисунка, художник Илия Бешков

В друг свой разказ **"Тъмен герой"** Вазов използва същата тема, но я разработва по различен художествен начин. Вече сме свидетели на съграждане на сюжетна интрига, която оформя вътрешното напрежение.

Главният герой трябва да направи морален избор – дали да запази работата си в полицията, но с цената на насилие над невинни хора, или да обрече семейството си на глад и нищета, и да запази човешко си достойнство. От определена гледна точка би могло да се каже, че разказът "Тъмен герой" е продължение на "Травиата", но с изместен ъгъл на наблюдение. Ако в първия случай читателят открива гледната точка на жертвата, то във втория е по-близо до тази на насилника. Но в случая Вазов показва едно изключение – главният герой предпочита да запази чистата си съвест. На фона на трагичната дилема и пагубния за семейството избор, в самия край на разказа Вазов представя разговора между стражарите, които не само недоумяват постъпката на бившия си колега, но и му се подиграват. Авторът развива идеята, че самата природа на човека определя избора между доброто и злото, страданието и насилието. Обществото се е разпаднало на множество късове истини, защото духът на самия човек не е единен.

Други творби, в които доминират *сатирата на обществените порядки и политическото хамелеонство,* са "Сладкодумен гост на държавната трапеза", "Епоха – кърмачка на велики хора", "Той е млад, здрав, интелигентен", "Кандидат за "Хамама". Тук повече или по-малко подробно се представят портрети на персонажи, проявяващи лицемерие и безскрупулност или просто нагаждачество с една единствена цел - да употребят държавата за лична изгода. В тези разкази тонът на Вазов търпи най-видима промяна. Трагичните нотки тук са заменени или с язвителни асоциации или с целенасочени премълчавания. Авторът не се намесва директно в текста, а оставя читателя сам да огледа, разбере и оцени неговите персонажи.

Типичен пример в това отношение е разказът **"Кандидат за "Хамама"**. Главният герой, Хрисантов, е кандидат за депутат и заедно с един съпартиец, вече депутат, заминават на агитация из провинциални селища, в които народният избраник има голямо влияние. Пътуването обаче се превръща в едно приключение из *тайните на популистката политика*. Хрисантов, тръгнал с наивни представи и чиста съвест, ще открие, че за да успее пред конкурентите, трябва да притежава таланта на лъжата, на лицемерието, на коравосърдечието, на клеветничеството. Вазов сполучливо синхронизира постепенното "обучение" на героя по политическа култура с динамиката в сюжетното развитие. "Кандидат за "Хамама" приключва с вихрените хора, целувки и наздравици на една сватба, на която двамата герои попадат уж случайно, но всъщност тя е включена в програмата на "изборната обиколка". За Хрисантов действителността тук се превръща в "халюцинация",

не заради изпития алкохол, а защото осъзнава цената на лъжливите слова, на фалшивите целувки и на привидно веселите хора. Действителността за него толкова се видоизменя, че се превръща в друг свят с други истини и закони. В края на краищата решението на героя да "махне с ръка на всичко", илюстрира пропастта между разбирането за два типа правене на политика – единият, който служи на истината и хората, и другия, който служи само на себе си.

ПОВЕСТИ

"Немили-недраги" (1883) и "Чичовци" (1884) са произведенията, които присъстват във всяка една христоматия и история на българската литература. Трудно е да се определи обаче доколко в днешния технологизиран век те биха могли да заинтригуват младия човек дори в България. До голяма степен това се дължи на използвания на моменти архаичен език, а също така и на специфичната проблематика, която третират. Въпреки всичко двете повести си остават шедьоври, уникално разположени в ранния период на българската белетристика.

"Немили-недраги" е разказ за живота на българската революционна емиграция в Румъния през 70-те години на XIX век. След разгрома на въстаническите чети на Панайот Хитов и Филип Тотю през 1875 г. и на Хаджи Димитър и Стефан Караджа през 1868 в българските територии на Османската империя започва жестоко преследване на всички участници в революционния живот. Най-голяма част от революционерите избират за свое убежище близката и свободна Румъния, която се превръща в център на българското освободително движение. Тук Васил Левски, Георги Сава Раковски, Любен Каравелов, Христо Ботев организират тайни комитети и организации. Едновременно с революционното вдъхновение естествено у емигрантите се заражда чувството за носталгия по загубената родина.

Трябва да припомним, че самият Вазов на два пъти преди Освобождението пребивава в Румъния и добре познава живота на българския "хъш". С наименованието "хъш" се назовават именно онези бедни, безработни, една свързващи двата края революционери, които са изживявали драмата да се намират така близко до своята поробена родина и в същото време така далече от нея. Не случайно няколко години след успеха на повестта Вазов я драматизира като променя заглавието ѝ на "Хъшове".

Главните герои са представени още в първите страници на повестта: Странджата – стопанин на бедна кръчма в Браила, дом на всички хъшове, както и бивш знаменосец на една от четите, Македонски – най-колоритната и въздействащата фигура с тъмно минало и тъжно бъдеще, Хаджият и Попчето – всеки по своему буйна глава и заклет борец за свобода, Владиков – учител в българското училище в Браила, един от първите доброволци в революционните чети, и накрая Бръчков, както сам авторът пише "мечтател,

идеалист, ветреник". Вазов на друго място ясно и безапелационно заявява - "младият поет Бръчков съм аз".



Никола Тодоров, прототип на Странджата от "Немили-недраги"

В първите части на повестта авторът ни представя почти документална картина на живота и бита на хъшовете. В бедната кръчма на Странджата, приличаща повече на пещера, украсена с картини и реликви от боевете на въстаниците, се водят многократно повтаряни спорове и разговори за героичното минало. Евтиното вино често пъти провокира повишаване на тона между спорещите, но също и вдъхновение и сълзи в очите, особено когато Странджата говори за свободата на България. В тази атмосфера се приема предложението на учителя Владиков да се организира театрално представление и със събраните пари да се наеме убиец за турския султан. Ролите са разпределени, а самото представление повече разпалва борбените страсти на актьорите, отколкото театралните им качества. В края на краищата събраната сума е изпита от хъшовете и, както Вазов иронично отбелязва в края на тази част от повестта, "Султан Абдул Азис беше спасен."

Малко след това Странджата умира от тежка болест в ръцете на Бръчков. Загубил подслон и другари, измъчван от студ и глад младият поет решава да се хвърли във водите на Дунав, но случайна среща с Владиков го спасява. В дома на учителя започват да се събират всички познати хъшове от кръчмата на Странджата. На едно от събранията трябва да се избере пратеник, който да се срещне с Васил Левски в Русе, за да получи инструкции за създаването на въстаническа чета. Мисията е много опасна, но въпреки това Владиков и Бръчков предлагат себе си за изпълнението й. Събранието обаче решава Македонски да замине. С цената на едно престъпление бившият революционер прекосява замръзналия Дунав и пристига невредим в тайната квартира, където се крие Апостола на свободата. След завръщането на пратеника Попчето ограбва един богат турчин от Браила, но вместо него е

арестуван Бръчков. Бързо се разбира, че поетът няма нищо общо с кражбата, като по същото време Македонски и Хаджият откриват скритите пари в изоставената къща, където временно са намерили подслон. Тук повествованието прекъсва хронологическото си развитие и в следващата част откриваме познатите лица няколко месеца след разгрома на Априлското въстание в България, но този път в кафенетата на Букурещ. В ретроспективна част Вазов разказва за съдбата на хъшовете през последните три години. В желанието да събере достатъчно средства за организирането на нова чета, Македонски става инициатор на обир, но този път участниците в него са заловени и изправени пред съд. Единствено великолепната защита на техния адвокат, бъдещия национален герой Христо Ботев, става причина присъдите да не са в срок от петнадесет години, колкото предвижда законът. Така откриваме вече освободените и избягали от затвора хъшове, споредщи с привърженици на Османската империя, в кафене "Лабес" и вдъхновено прегръщащи се с русофилите в гостилницата на хотел "Трансилвания". През лятото на 1876 г. героите заминават като доброволци във войната между Сърбия и Турция. В битките те защитават както своите славянски братя, така и собствената си чест на храбри борци за свобода. Един по един те падат простреляни от куршумите на турците. Жив, но с изсъхнала дясна ръка остана само Македонски. В последните редове на повестта Вазов тъжно констатира, че този смел революционер след Освобождението се е превърнал в слуга, който трепери от "гласа на грубия писар".

В "Немили – недраги" Вазов представя *персонажи обладани от една свръхидея* – жертвата в името на свободата на своята поробена родина. Поради тази причина те притежават една странна аура и необикновеност. Когато Бръчков в началото на повестта е описан като изключително развълнуван от поведението, жестовете и патоса на хъшовете, читателят разбира как самият Вазов възприема своите персонажи: "Той видя в тия хора въплъщение на една висока мисъл. Сториха му се, че това са висши същества ..." По такъв начин в ценностната система на творбата идеята за свободата е представена като възможна само ако е плод на "една висока мисъл", а достигналият до нея персонаж е представен като притежаващ напълно различна природа – той е "висше същество". За него животът без свобода е равнозначен на смърт. Не случайно на почетно място в кръчмата на Странджата се намира картината, където видният знаменосец държи байрака със словата "Свобода или смърт!" Малко по-нататък ще видим как този проблем присъства аналогично и в романа "Под игото".

Мисленето и поведението на персонажите в "Немили-недраги" е *символно организирано*. Пеенето и пиенето не са представени като обикновени битови дейности и с тази своя различна художествена функционалност са познати още от лириката на Христо Ботев в стихотворението "В механата". По-късно и големият поет на кръга "Мисъл" Пейо Яворов ще експлоатира този мотив в "Арменци". В своята повест Вазов представя пиенето и пеенето на бунтовни песни в кръчмата на Странджата като форма на катарзисно освобождаване на духа – "сладък балсам за душевните рани на скитниците". След песента лицата и душите на хъшовете вече са спокойни, но това състояние е неразбираемо за минаващите покрай кръчмата румънци – за тях това са само "Булгари беци!" Ще видим в главата "Пиянството на един народ" от "Под игото", че Вазов разглежда пиянството като символ на освободения дух.

Друг един пример, който онагледява фигуративното мислене на Вазовите хъшове, откриваме в историята с представлението на Добри Войниковата пиеса "Изгубената Станка". Привидно тях ги води любовта към изкуството и носталгията по българската действителност, но скритият замисъл всъщност е да се ликвидира султана в Истанбул. Но парите не стигат до предназначението си, а биват пропити още вечерта след представлението. Но дали наистина целта не е постигната? В буквалния прочит на повестта наистина турският султан не е убит, но символно погледнато хъшовете макар и за една вечер изживяват своята свобода чрез своето пиянство. В този смисъл идеята за свобода е показана като част от *естествената природа на хъшовете*. Те постоянно освобождават себе си от бремето на мислите за собствената си жестока съдба буквално и символно – чрез вино и мечти. Всички те се превръщат в идейни последователи – колко и странно да звучи – на френския поет Шарл Бодлер, който призовава в една своя лирическа поема: "За да не бъдеш роб, мъченик на Времето – непрестанно се опиянявай! С вино, с поезия или с добродетели – все едно."

Идеята за свобода за тях е необходим жизнен принцип. Без нея за хъшовете престава да съществува и самата реалност. Тази жизнена философия на персонажите довежда до най-естествения край на повестта - от всички хъшове само един, Македонски, остава жив, а останалите падат в жертва за свободата …, но не на своята родина, а за тази на Сърбия! В този смисъл разбирането за родина придобива иносказателно значение – *родина за тях е самата представа за свобода*.

Тръгвайки от своите спомени за времето, когато е пребивавал в Румъния, Вазов надскача биографичното с лекота, но успехът на неговото произведение е, че успява да надскочи и националното. Хъшовете са типични

представители на своето време и история, но стават изразители и на безграничната воля за свобода. Няма значение какво конкретно изражение може да има тя, важен е самият процес на постигането й. Така героите на Вазов носят както чисто български характеристики, така и белези типични за романтичните персонажи. В това е и големият успех на автора – на една груба и жестока действителност да предаде романтичносимволна същност.

Именно в този план върви и емоционалният фон на творбата, обвързващ славното минало с тъжното настояще. От началото на повестта до нейния край Вазов е последователен – усещането за тъга е смесено с жизнената виталност на гледащия с насмешка над света хъш, като и двете въздействат с постоянна величина. Един великолепно постигнат баланс, който, можем да кажем, че е типичен и за другата повест на автора "Чичовци".

В **"Чичовци"** за разлика от "Немили-недраги" Вазов вече създава един нов модел за света и човека. За сюжет в традиционния смисъл на думата тук трудно може да се говори. Дори според някои изследователи такъв сюжет напълно отсъства. Те се мотивират с подзаглавието на творбата "галерия от типове и нрави български в турско време", което достатъчно красноречиво говори за целите на повествованието.

Тази повест има като първооснова "Митрофан и Дормидолски", но е редно да кажем, че колкото двете произведения си приличат, толкова и се различават. Общото започва и приключва с основния конфликт между централната двойка персонажи: в "Чичовци" – Селямсъзът и Копринарката, в "Митрофан и Дормидолски" – между едноименните герои. И ако по-ранната повест разказва за един политически конфликт в следосвобожденска България, то в "Чичовци" нещата имат напълно различни основания. Най-малкото затова че препращат действието в 70-те години на XIX век.

По подобие на разказа "Хаджи Ахил" и в "Чичовци" Вазов описва спомените си за интересни характери и личности от своето детство в родния си град Сопот. Но повестта се превръща в нещо повече от едно документално свидетелство. Би могло да се приеме, че тя влиза в задочен "диалог" с романа "Под игото". Повечето от лицата, чиито портрети тук са представени – Хаджи Смион, Ивончо Йотата, господин Фратю, чорбаджи Мичо, Мунчо и др., ще се открият и в романа. Но докато присъствието им в романа е функционално зависимо от специфичното художествено време на революционни борби, то тук те са описани и реагират според изискванията на по-ранния, но не по-малко динамичен период от историята на България. Поради тази причина конфликтите, в които влизат, борбите, които водят, и чувствата, които ги

съпътстват, изискват и съответните изразни средства. За Вазов погледът към света на чичовците може да бъде само един – иронично снизходителен.

Главният конфликт в повестта е между двама съседи Селямсъза и Копринарката. Вазов ги е обрисувал като напълно противоположни персонажи във всяко едно отношение – Селямсъза е огромен мъж, "почти Голиат", с многолюдно семейство, обичаш веселбите и глъчката, докато Копринарката е, напротив, дребен и "смирен", женен, но без деца, "не пиеше ни вино, ни тютюн". Освен тази пълна дисхармония, двамата имат наследен от бащите си един спор за собствеността на капчук, който дели двата двора. По принципа на добрите хумористични творби авторът ни прави свидетели на онези действия от страна на двамата герои, които се възприемат като смъртна обида и непростимо унижение – Селямсъза боядисва в черно котката на Копринарката, докато последният закача на портата му гръбнака на рибата, която предната вечер е изял. Започват закани и взаимни обвинения, към които активно се включват и техните колоритни съпруги. Безуспешни опити да ги помирят правят хаджи Смион и Иванчо Йотата, други двама от неповторимите образи на чичовците. Конфликтът между Селямсъза и Копринарката скоро се превръща в централна тема на малкия град. Мненията и коментарите за това как той ще се разреши често прераства в всеобщи спорове по политически, икономически, военни и езикови проблеми. По стара традиция чичовците след поредния разгорещен разговор в кафенето правят разходка до близкия манастир. На широката поляна настроението се повишава и те изпяват една любовна песен, след което след странни кривини на разговора, се стига до "тържествено-високопарна"-та реч на даскала господин Фратю на тема свободата на България. Внезапната поява на турско заптие, което арестува даскала, довежда до смут сред чичовците, защото те не знаят действителната причина за ареста. Започват коментарите, догадките, слуховете и очакванията на чичовците. Двама от тях - хаджи Смион и Иванчо Йотата, уплашени от преследвания от страна на турските власти, избягват в една пещера извън града, където им се случват ред комични приключения. В края на краищата се оказва, че арестът на даскала не е арест, а той е заведен при турския градоначалник, онбашията, за да преведе една хванатата "прокламация от букурещкия комитет". Тази прокламация, се оказва впоследствие, че не само не е хванатата, но не е дори и прокламация, а обикновена карикатура, съпроводена с афоризъм. В нея са осмени Селямсъза и Копринарката. В крайна сметка епилогът отново връща персонажите по старите им познати места в кафенето, с познатите им безкрайни и неразрешими спорове и конфликти.

Първото нещо, което прави впечатление на читателя на повестта е контекстът, който изглежда доста необичаен. Пространството на жизненото съществуване на персонажите е като че ли отсъстващо - те нито се хранят, нито се трудят, нито е проследен в някаква форма всекидневния им жизнен цикъл. Сякаш всички те са обсебени само от едно нещо - да защитят собствената си чест и мисъл. Редица изследователи на българската литература виждат в повестта още нещо. Литературният критик Симеон Янев разглежда повестта като обърнат вариант обществения и културен свят на "Немили-недраги". Според него "Чичовци" организира около своя незначителен център - спорът за един нищо и никакъв капчук - събития и отношения с общонародно значение.

Проблемът за достойнството на отделните персонажи обособява *словото* като най-важно художествено средство. В "Чичовци" актът на разговаряне има както сюжетоорганизираща функция, така и ключово значение при разкриване характерните черти на героите. Почти всяко въвеждане на различен персонаж се извършва чрез подчертаване на неговата пристрастност към говоренето. За Копринарката например разбираме, че обича да се изразява чрез притчи, Селямсъза представлява "много приказлив човек", Иванчо Йотата е "бъбрица" и т.н. От друга страна, повестта започва и свършва в ситуации на разговорност – в първата глава се чуват мелодичните слова на Хаджи Атанасия в черквата, звънливите гласове на учениците на учителя Гатя, разговорите между хаджи Димо и чорбаджи Петракия, между Котю Джамбазинът и хаджи Христо Молдавът. Епилогът от своя страна представя разговорите в препълненото Джаково кафене, където се обсъждат изминалите събития.

Словото в "Чичовци" е не само заради нуждата от диалог, не само поддържа повествователното единство на творбата, но осъществява нещо като *фикционално приобщаване на персонажите към света.* Независимо от това, че се намират в границите на едно незначително подбалканското градче, чичовците "обикалят" вербално цялата световна география и история. Хаджи Смион например счита всичко "що се отличаваше с особено качество или с ексцентричност за "американско". Това не му пречи обаче да спори с Йотата за смъртта на Максимилиан в Мексико или за местоположението на Сибир, или за начините на придвижване между румънските градове Ботушан и Нямцу и т.н. и т.н., почти безкрай. В "Чичовци" ще срещнем многобройни истории за Букурещ, Турция, Русия, Франция, Англия, Австрия и много още други краища на Европа. Светът за героите на Вазов не е нищо друго освен илюстративен материал в подкрепа на тезите, които защитават. Не е нужно

дори дадено събитие да е истинно, важното е то да е изговорено като част от всемирния исторически процес. Светът придобива странни измерения в представите на чичовците – те съграждат една уникална "география" чрез вербалната реалност, т.е. не е важно кое какво представлява в действителност, а кой и как го разказва. *Без словото светът сякаш за чичовците не би съществувал*. Така героите в повестта живеят и формират взаимоотношенията си не в пряк, а в индиректен досег с реалността. Тя се открива на едно вторично ниво - само като функция на словото.

Езиковият проблем в "Чичовци" се разгръща и в *културен контекст*. Времето на създаване на повестта е в период, когато е бил силно актуален въпросът за установяването на общ книжовен език в България. В този смисъл Вазов пародира специфичното състояние на речта в действителността по това време. Например словото на Иванчо Йотата, смесица от църковнославянския, руски, гръцкия, простонародния и научния език, трябва да представи почти в гротескова форма състоянието на анархия в обществения и социалния живот.

"Чичовци" е повест до голяма степен *разпадаща се на ниво организация, но не е дезорганизирана*. Всички сцени, въпреки наличието на ясно интегриращо сюжетно ядро и периферия, не могат да се впишат в едно-единно цяло. От общия притегателен център изпадат в известна степен приключенията на Йотата и Смион по придвижването и пребиваването в пещерата на лудия Мунчо в Бели яр, езиковите спорове между Иванчо Йотата и неговите опоненти, разделени на волтерианци и елинисти, големите портрети на второстепенни персонажи като тези на господин Фратю и на поп Ставри. От тази центробежна сюжетна сила се ражда едно уникално многополюсно повествование, което обаче изглежда единно най-вече благодарение на изключителната ефектност на отделните портрети. Читателят не обръща внимание на композиционната хаотичност и странна сцепленост между отделните части, защото е омагьосан от живата реч, остроумните шеги и уникалния колорит на всеки един персонаж.

РОМАНЪТ "ПОД ИГОТО"

"Под игото" е първият роман в историята на новата българска литература. Някои литературни изследователи не са съгласни с тази теза като заявяват, че и преди да започне да се публикува романът през 1889 година в списание "Сборник за народни умотворения, наука и книжнина" (като отделна книга излиза през 1894 г.), съществуват опити в този жанр и споменават историческото съчинение "Борба за самостоятелност" на Добри Ганчев, публикувано 1888 г. Но творбата на Ганчев само условно принадлежи към жанра на романа, тъй като откъм художествено ниво не притежава никакви качества, които да й осигурят място в историята на литературата. Други критици считат произведенията на Любен Каравелов в проза за достойни да бъдат причислени към романа. Независимо от литературно-историческите спорове в българското литературознание се е наложило твърдението, че "Под игото" е "основата за развитието на новия български роман". Българският литературовед Боян Ничев най-точно формулира тази представа: "шедьовърът на Вазов обобщи този период на художествена неструктурираност, завърши го и го синтезира в себе си." Може да се каже, че реално "Под игото" е не само първият български роман в историята на българската литература, но и *фундаментът, върху който се градят по-нататъшните тенденции в белетристиката*. Литературният историк Светлозар Игов счита, че "Под игото" е "първата книга на българското навлизане в литературата".

За какво се разказва в този толкова ключов роман. Темата, както може да се предположи от заглавието, е свързана с борбата за Освобождението на България от османското иго и по-точно с най-епичния момент – Априлското въстание от 1876 г. Но романът не е исторически в точния смисъл на думата. В по-голямата си част персонажите са фикционални, въпреки че много от тях имат за прототипи съграждани на Вазов от времето на предосвободенски Сопот. В този аспект "Под игото" донякъде прилича на повестта "Чичовци", която, както вече казахме, изцяло се гради на подобен тип персонажи. Тази близост в маниера на списване довежда проф. Милена Цанева - един от специалистите в творчеството на Вазов - до идеята, че "Чичовци", "Под игото" и късният роман "Нова земя" (1896) са "трилогия за съдбата на едно кътче от подбалканската долина". И наистина, ако погледнем внимателно, ще се убедим, че по-голямата част от "чичовците" като Господин Фратю, Иванчо

Йотата, Хаджи Смион, Иван Селямсъза, поп Ставри, дядо Нистор и редица други имат повече или по-малко активна роля и в "Под игото". Интересното е, че тук, наред с тези придобили вече художествена условност образи, можем да открием и големите исторически фигури на България като Васил Левски, Любен Каравелов, Панаьот Волов, Христо Ботев и Георги Бенковски, които епизодично присъстват в романа, а също и Тодор Каблешков, който има важно присъствие в сюжета. Всичко това придава на "Под игото" едно *неочаквано усещане за достоверност*. Ако трябва да го сравним с нещо, можем да използваме съвременната кинематография. Нека да си припомним филма "Форест Гъмп". Там чудноватият герой, придобил вече слава и популярност, в един момент е поканен на среща с американския президент Джон Кенеди. Но режисьорът на филма не е подходил традиционно, намирайки актьор, който да изпълни ролята на президента, а е предпочел една ефектна компютърна "сглобка", при която измисленият Форест Гъмп се ръкува и говори с истинския американски президент в документални кадри от края на 60-те години на XX век. В някаква степен и срещите на Вазовите чичовци в "Под игото" с големите имена от българската история имат същия художествен ефект. Отдавна не е никаква тайна, че новите художествени форми са добре забравени стари.

Ето накратко **сюжета на "Под игото"**. Иван Кралича е беглец от затвор в Диарбекир, където е изпратен заради дейност срещу османската империя. С него се запознаваме още в първите страници на романа, когато той прехвърля дувара на дома на чорбаджи Марко, стар приятел на баща му, но паниката сред големия род, както и шумът, който предизвиква, го принуждава да побегне от малкото градче Бяла черква. В дъждовната нощ успява да намери подслон в крайградската воденица, в която го очаква нова неприятна изненада. Двама турци правят опит да насилят дъщерята на воденичаря, но скритият беглец успява да ги изненада и след кратка схватка ги убива. Благодарният воденичар отвежда Кралича в съседния манастир, за да пренощува. По този начин беглецът попада в обществото на малкия градец, но за да не буди подозрения си променя името на Бойчо Огнянов. В началото непознат и незабележим, Огнянов отведнъж става любимец на почни всички в Бяла черква, след като по време на годишните изпити в местното училище помага на объркаите деца да отговорят на подвеждащите въпроси на Киряк Стефчов. Последният принадлежи към съсловието на чорбаджиите и от този момент се превръща в смъртен враг на Огнянов. В крайна сметка той става и причина за смъртта на революционера. В същата тази глава, "Радини вълнения", пламва и любовта между Огнянов и Рада Госпожина - учителката на децата. Тази любов до края на романа се развива в романтико-сантиментална насока.



Бойчо Огнянов, рисунка на А. Митов от първото издание на "Под игото", 1894

След като се оформя революционният комитет в Бяла черква, в който участва и неразделният приятел на Огнянов доктор Соколов, в един момент дейността и животът на всички са застрашени от разкриването на убийството във воденицата. Огнянов успява да се спаси с помощта на своите приятели и избягва от града. Следват ред премеждия на персонажа в съседните на Бяла черква селца, в които навсякъде е посрещан с любов от местните жители и му е оказвана необходимата помощ. До голяма степен този момент от живота на героя, а също и често използваният от Вазов мотив за смяната на идентичността, кара критиците да виждат Левски като прототип на Огнянов.

След завръщането си в Бяла черква, където е посрещнат като апостол, организацията на въстанието бързо върви към своята кулминация. Важно значение в романа има главата "Пиянството на един народ", в която Вазов в есеистичен стил описва емоциите и надеждите на българския народ преди съдбоносното развяване на знамето на революционния бунт.

Въстанието, както знаем от историята, избухва десет дни преди обявената дата и заварва Огнянов в съседното село Клисура, а не в Бяла черква. Пукват първите пушки, развяват се байраците и като че ли нищо не може да прекърши приповдигнатото настроение в окопите. Постепенно обаче вдъхновението сред бунтовниците започва да спада и голяма част от тях правят опити, успешни и неуспешни, да се приберат по домовете си. Огромна турска войска огражда Клисура и не след дълго настъпва срещу смелите й защитници. Неравностойните сражения с турските войски водят до бърз и очакван разгром на въстаниците. Всеки се опитва да се спаси – Огнянов, лутайки се из планината случайно се натъква на упътилия се за Влашко Иван Боримечката, който му разказва как спасил Рада. Огнянов решава, че и за него единственото спасение е да премине Дунава, но обърква посоката и съдбата го извежда в покрайнините на Бяла черква. Скрива се в крайградската воденица, покрай която минава и бягащият Соколов, който му разказва поради какви причини

Бяла черква не въстава. Скоро пристига и Рада, която ги предупреждава, че са предадени и турската войска е съвсем наблизо. В невъзможност да избягат, те водят отчаян и неравностоен бой, който приключва със смъртта и на тримата герои. Главата на Огнянов е набучена на кол в центъра на Бяла черква и единственият, който намира смелост да протестира е лудият Мунчо, който веднага е обесен .



Боримечката, рисунка на Обербауер от първото издание на "Под игото"

Накратко това представлява основната сюжетна линия на "най-българската от българските книги", както я определя критиката. Разбира се, съществуват още централни, второстепенни и третостепенни персонажи, още няколко подсюжетни линии, подпомагащи доразвиването на интригата, както и нейния драматизъм. Безспорно не е възможно да възпроизведем цялото богатство на този изключително динамичен и интригуващ роман.

"Под игото" е най-превежданият роман в цялата история на българската литература. В контекста на европейската литература той се съизмерва с големите произведения на подобна тема, независимо от това, че по времето, когато излиза, все още българската литература няма собствен контекст. Нека припомним, че от Освобождението на страната са изминали едва 11 години , а в литературен план доминират спомените и документалните четива.

Иван Вазов предпочита да се обърне към *европейските образци*, за да почерпи вдъхновение за своя роман. Ето какво споделя в анкетата, която прави с него проф. Иван Шишманов: "Когато наченах в Одеса да пиша романа си, мен се мяркаше да съчиня нещо подобно на "Miserables" на Виктор Юго, както се вижда от началото на романа: избягването на Огнянов в къщата на чорбаджи Марко напомня донякъде нощното посещение на Jean Valjean в дома на свещеника Bienaime". Освен името на класика на френския романтизъм, българската критика често споменава и влиянието на Александър Дюма и Йожен Сю, така както и на сензационния жанр като цяло върху поетиката на "Под игото". При това напълно основателно. Убедителна е защитата, че Вазов само "външно" използва клишето на авантюрно-приключенските четива, като целенасочено й придава самобитна героико-романтична форма.

Но нека да си припомним какво е представлявал този странен жанр, познат като сензационна литература. В края на 30-те години на XIX в. във Франция парижката преса настървено се опитва да увеличи своите читатели. Тогава се ражда формулата "Продължението в следващия брой", благодарение на която се появява един нов литературен жанр - романът-подлистник. Целта на писателите, пишещи тези подлистници, е била не само да сътворят съдържание, което да предизвиква интереса на читателя, но и да постигнат онази форма, която да бъде в максимална степен улесняваща въз-приемането му. В този смисъл романът-подлистник твърде много приличал на съвременните телевизионни сериали с тяхната ориентираност към масовата публика. По същия начин, както краят на телевизионните епизоди, отделните глави във всеки брой на подлистниците трябвало да приключват в най-вълнуващия момент, т.е. когато се очаква да настъпи някаква развръзка на дадена драматична ситуация. В реда на нещата било и да се подбират такива сюжети, които са изпълнени с динамика, напрежение, страсти и патос. Класици в жанра на подлистниците са Йожен Сю, Фредерик Суле и Александър Дюма.

Тук трябва да кажем, че "Под игото" излиза в първото си издание именно в периодично издание, а не като самостоятелна книга.

Не е възможно да се разбере магията на "Под игото" без да се разбере неговият **уникален формално-съдържателен синтез**. Романът експлоатира *формалните белези на сензационната литература, но налива в тази форма съдържание с типичен български дух*.

Именно от това съчетание между използването на готови сюжетни конструкции като енигматичност на персонажа, скрито престъпление, романтична платоническа любов, наличие на антагонисти, драматични битки,

размяна на тайни писма и т.н., от една страна, и изпълването им със специфично български исторически и психологически картини, от друга страна, се ражда неповторимото явление "Под игото".

Това преливане на специфично съдържание в специфична форма дава като резултат една непозната и в европейските литератури *вълнообразна конструкция* на романа. Частите с типичен авантюрно-приключенски характер, винаги са следвани от части, в които доминира описанието и спокойствието на битовото ежедневие на персонажите. Най-условно бихме казали, че романът е конструиран на базата на една тематична ритмизация при преливането между европейско - сензационното и специфично българско - битовото: вечерята у бай Марка (българското) - появата на Кралича (сензационното) - домашната картина у Соколов – арестуването му ...и т.н., и т.н. Едва ли е нужно да продължаваме. До края на романа този преход между българския патриархален бит с неговата непроменливост и статичност и сензационната динамика, която нарушава монотонността, се запазва. Към края на творбата съотношението се измества в ориентация към проследяване на действията на въстаниците и резултатът от самото въстание, но и това не променя общата рамка.

В този аспект романът добре илюстрира психологическия проблем, с който се сблъскват както българите по времето на Априлското въстание, така и историците, които се опитват да му намерят обяснение – защо всъщност бунтът не успява, защо повечето от селищата не въстават, така както между другото и самата Бяла Черква в "Под игото". Патриархалният бит, в който така добре се разполагат и виреят "чичовците", носи своя различна философия от тази, която въплъщава и привнася типичният персонаж авантюрист, какъвто е Огнянов. От този ъгъл погледнато в "Под игото" се срещат не само две противоположни сюжетопораждащи линии, но и два различни идеологически принципа – авентюрният, за който свободата е висша и единствена цел, и антиавантюрният, където оцеляването и животът са главна ценност.

Вазов не превръща сблъсъка между двата принципа в елементарен екшън, в който е видно на коя страна принадлежи доброто и на коя злото. Такива примери има достатъчно и в българската литература дори в този период от развитието й – нека най-общо кажем, че в жанра на романа, историята им започва с вече цитирания "Борба за самостоятелност" на Добри Ганчев и завършва с голяма част от произведенията на библиотека "Древна България" през 30-те години на XX век. И в "Под игото" персонажната система е поляризирана като отношението на автора се определя от това

дали съответното лице принадлежи към групата на революционерите, на чичовците, на чорбаджиите, на предателите или към самите турци. Тази позиция на автора е предзададена от самата жанрова схема. Но принципът на романа-подлистник е само формално възпроизведен. Въпреки това в "Под игото" няма персонажи-схеми – пак бих казал - заради органично българското духовно присъствие, което в края на краищата е заложено в самия художествен принцип на романа. В този смисъл дори Огнянов и Соколов, които трябва да изразяват модела на идеалния революционер, не страдат от изкуствеността на схемите, в които самият сюжет постоянно ги въвлича, а повече прихващат от естествения поведенчески рефлекс на "чичовците". Ако не беше така, художественото битие в романа би се раздробило на вътрешно противоречиви модули, без собствен дух и въздействие. Но това не става.

"Чичовското" и авантюрно-сензационното съществуват органично в единния текст, диалогизират помежду си, системно се взаимозаменят, но никога, нито за миг не се самоизключват. Така българският дух, манталитет и поведенчески рефлекс за първи път намират европейската си форма, с която да се представят пред света. И тя се нарича "Под игото".

ПЪТЕПИСИ

Едва ли ще прозвучи изненадващо, ако кажем, че Иван Вазов е и първият автор в българската литература, който превръща пътеписа в *пълноценен художествен жанр*. Непосредствено след Освобождението на България става ясно, че не само обикновените хора, но и тези с образование не познават географията на собствената си държава, а още по-малко имат някакъв усет към нейните природни красоти. Разбира се, времената са такива, че възхищението и съзерцанието са последното нещо, което би могло да се желае от тях. Страната все още се намира във вътрешнополитически партизански борби, често пъти превръщащи се в най-обикновени престъпления. В същото време обикновеният човек е повече зает с проблема как да осигури прехраната на семейството си, отколкото с това какво точно има по високите върхове на планините. Още повече точно по това време, последното десетилетие на XIX век, точно тези краища са представлявали убежище за всички преследвани от закона. Да не забравяме, че България все още е разделена с граница, която минава през центъра на две от най-красивите й планини - Рила и Родопите. Най-възпяваната в народните песни планина Пирин дори още е в рамките на Османската империя. Поради тази причини интересът към природата естествено е клонял към нулата.

Като литературен жанр пътеписът в България има своята история, която започва от средата на XIX век, но в десетилетията до Освобождението не бихме могли да кажем, че се отличава с художествени и естетически белези. "Пътните записки", както са наричали пътеписа по онова време, са имали преди всичко *утилитарен характер*. Те са запознавали читателите с бита и етнографските особености на съответната описвана област, с проблемите на образованието и на обществения живот. Твърде често под формата на подобни бележки се водили идейни спорове между авторите относно спецификата на просветната и революционната дейност в описваните региони. Внимание от възрожденския период заслужават творбите на Любен Каравелов "Записки за България и за българите", на Панайот Хитов "Моето пътуване по Стара планина", на Иван Богоров "Няколко дена разходка по българските места", които се открояват с индивидуалната гледна точка и комплексната картина на социалния живот, но въпреки всичко и тези творби са лишени от емоционален заряд, от пластичност на езика и сполучлива композиция.

Поради това те си остават повече като "пътни записки", отколкото като типични пътеписи.

В някаква степен Иван Вазов остава подвластен на стилистиката, наследена от възрожденските писатели. В своя първи пътепис "Един кът от Стара планина" (1882) той описва една, може да се нарече, разходка в Сопотския Балкан. Все още спомените за опустошителните събития от Руско-Турската война са твърде ясни, за да може въображението и таланта на автора да се разгърнат. Болката по загубеното е по-силна от възхищението пред наличното – първото изречение напомня за това: "На 21 юли 1882 г., по четири часа заранта, аз излизах из разрушения и печален Сопот възседнал върху здравото муле на Рачо Чобана, за да обходя Стара планина." Дори и в края на своята творба авторът не изпитва катарзис от досега с природата, а отново се връща към истории за герои, загинали по време на Априлското въстание отпреди шест години. Въпреки това още тук могат да се доловят онези вътрешни изблици и спонтанни реакции, които след десетилетие ще се превърнат в основния емоционален фон на един от най-забележителните пътеписи в новата българска литература "Великата Рилска пустиня".

ВЕЛИКАТА РИЛСКА ПУСТИНЯ (1892)

Още в самото начало на своя пътепис Вазов заявява "И наистина, Рила е най-великолепната планина българска." За времето, в което е направено, това определение със сигурност е било валидно, но от днешна гледна точка въпросът е дискусионен. Най-вече защото в края на XIX век България все още не е в границите, в които се намира днес. Да не говорим, че самата планина Рила е била "разполовена" надве от Берлинския договор, като южната ѝ половина е била оставена в границите на Османската империя. Независимо от това, Вазов има възможност да зърне от височините на Рила силуета на Пирин, който веднага го предизвиква да заключи, "че няма нищо по-величествено от картината на Пирин планина." Трябва да признаем, че независимо от на пръв поглед твърде общите квалификации, тези две определения за най-красивите в България планини се оказват изключително точни и проницателни. Най-характерният белег на Рила е нейното великолепие, така както на Пирин - неговото величие. За повече от 110 години тези първи характеристики са запазили своята валидност и безспорно са точката, от която тръгва всеки един разказ за тях.

В българската литература "Великата Рилска пустиня" е определяна като творба с "почти романово организирано пътеписно повествување" (Светлозар Игов). Тази теза е вярна и интересна, но всъщност не казва кой знае колко за същността на самото произведение. Действително в пътеписа



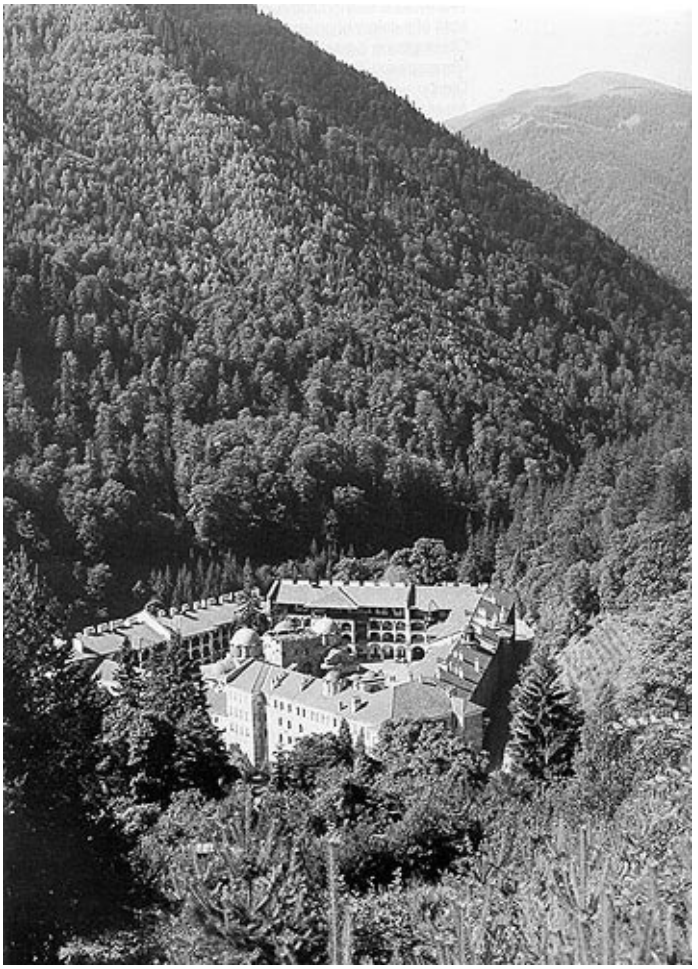
Величественият връх Вихрен /2914 м./, най-високата точка на Пирин

съществува ясно изразена сюжетна линия, която следва пътуването на автора до Рилския манастир и отделните "излети" до близките местности и върхове. В този смисъл "Великата Рилска пустиня" следва принципите на жанра, без опити за модернистични хватки. Въпреки това от самото начало Вазов подсказва, че това няма да бъде обикновена разходка или почивка далече от шумната столица. Авторът тръгва така "въоръжен" със сведения за планината, "като някой, който ще пътува за Андите или Кавказ". Още от този момент в разказа започват индикациите, че пътуването е по-сериозно, по-отговорно и по- ... различно, отколкото изглежда.

На първо място то се превръща в *едно приключение* в буквалния смисъл на думата. Още в самото начало авторът споменава, че пътуването крие рискове, заради слуховете от разбойнически групи из планината. В този аспект природните описания при навлизането в дефилето на Рила хармонизират с мрачните очаквания за някаква непредвидима и опасна среща.

И тя не закъснява - от гората изскача въоръжен и страховит човек, който става причина "да пропълзят студени-студени тръпки по кожата". Бързо обаче се разбира, че това е пазачът на манастирските имоти, а не някой от прословутите планински разбойници. Оттук насетне авантюрният пласт на творбата не изчезва, а се променя. След пристигането в манастира писателят започва кратки излети из околните местности и върхове. Но за Вазов това са колкото физически предизвикателства, толкова и духовни. Връзките, асоциациите и аналогиите с философските реалии съграждат онзи план в творбата, който я доближава до жанра на *духовното приключение*.

Независимо от тези тенденции в текста ритмично се появяват цели глави, които имат *утилитарна функция* – запознават с историята и архитектурата на Рилския манастир, с житието на св. Иван Рилски – неговия основател, с ежедневието в манастирската обител, коментират географското разположение на самата планина Рила. Но въпреки че тези откъси носят на пръв поглед извънхудожествен характер, те имат своето място в идейната концепция на текста.



Рилският манастир

Когато Вазов описва пещерата, в която е живял светеца Иван Рилски, и подробно разказва за срещите му с цар Петър I, под влиянието на оживялата история той се отдава на размисъл: "Искаше ми се да проникна в душевните

му дълбини, да постигна тайната на неговото мировъзрение ..." Но отведнъж погледът на поета е обсебен от природата: "А пред мене се зеленееше дива горска панорама." На пръв поглед историята и духовното губят битката с настоящето и видимия свят. В този миг изглежда, че миналото е заключило своите врати пред познанието. Как да се разбере светостта, когато тя не може да се усети, и защо "дивата горска панорама" унищожава желанието да се открие "тайната" на мирозданието?

Постепенно Вазов върви към отговорите на тези въпроси, на места ясно дадени, а на други *образно представени*.

Най-важна в композиционно отношение е *градацията* при представянето на "разходките" на автора из околните върхове. Всеки следващ излет представлява покоряване на нов връх, който се оказва по-висок, по-загадъчен и по-внушителен. Знаем, че в повечето от световните религии и митологии планината се свързва с представата за център на вселената. Идеята, че преодолявайки височината от равнината до върха на планината, човек преодолява дистанцията между земния и небесния свят, между себе си и Бог е заложена повече или по-малко в различни митове. В българския фолклор също така са запазени подобни митологични рефлекси, но със съответната национална специфика. В българската култура и фолклор планината приема повече образа на патернистичното, на предпазващото и охраняващото, като това се дължи на факта, че по време на Османското иго хайдутите и преследваните от турците са намирали убежище в Балкана. В този смисъл планината функционира като художествен образ на пространство на свободата.

Всяко ново изкачване все по-нависоко и по-нависоко във "Великата Рилска пустиня" е за автора нова възможност да открива все по-красивата природна картина, а в иносказателен смисъл е доближаване до "тайната на твореца", която така неочаквано му убягва пред пещерата на Иван Рилски.

След първата "Разходка край Друшлявица" следва "Излет на Бричебор" с изкачването на връх Джендема, за да може пътеписът да се приближи след превземането на Еленин връх към своята кулминация - покоряването на Кадиин връх, едно от най-красивите места в Рила планина. Първата "разходка край Друшлявица" е въведение към разказа за приближаването към алпийската част на планината, докато втората разходка до Бричебор е вече описание на един от високите планински пояси. Тук авторът определя отчетливо усещанията си от досега с върховете като "широка божествена свобода" и "небесна радост", независимо от това, че лошото време променя първоначалния му маршрут и скрива голяма част от очакваната гледка.

От своя страна изкачването на Еленин връх по своеобразен начин подготвя читателя за последното пътешествие. На пръв поглед покоряването на високия връх също е неуспешно – през четирите часа, които прекарват на него, облаците така и не се отдръпват и лишават героите от всякаква видимост. Независимо от това, Вазов дава заглавие на главата "Фантастически зрелища", а за себе си пише: "аз приличах малко нещо на Робинзон на своя остров", заради "океана от мъгла". "Мигновените пейзажи", които се разкриват, го карат да се чувства, като че "принадлежи на един непознат свят". Поетът все още е оставен далече от истината и магията на планината – едва в момента, когато слиза той вижда върха огрян от слънчевите лъчи на фона на "небесния лазур", което го предизвиква да възкликне: "Сякаш някой зъл магесник беше чакал да си тръгна, та с едно подухване да разсее мъглите оттам!" Съзнателното използване на вълшебно-магическата реторика има за цел да изгради онези асоциативни връзки с духовната природа на Иван Рилски, която по същия начин странно и чудновато се изплъзва от съзнанието и мислите на автора. Облаците, според езотеричното тълкуване, са преграда, която разделя два космически свята, а според образното мислене на Вазов изразяват незнанието, бариерата преди придобиването на познанието. Липсата на видимост към върха на планината е представено като божествен знак, че са необходими още усилия за достигането до истината. Така и за Вазов физическото усилие в планината представлява форма на духовно откровение.

Пътят към Кадиин връх, последната цел на дружината туристи, сред която е и авторът, е осеян с фантастични дървета и растителност, голяма част сякаш останали "по волята на някой вълшебник". В тази вълшебноприказна гора се откроява един бук, паднал върху други два, като за автора "това съставлява триумфална арка. Ние минахме под много такива..." Съвсем очебийно читателят се подготвя за успешния път, който ще бъде изминат. Преминаването не през един, а през много символи на триумфа и на успеха трябва да акцентира върху значимостта на очакваното откритие.

В подножието на върха спътниците на автора, упоени от манастирското вино и вкусния обяд, предпочитат "да легнат и да подремнат, като хвърлиха кърпи въз лицата си, да ги бранят от слънцето". Ако продължим с дешифрирането на иносказателните образи ще трябва да приемем, че тук авторът се разделя със своите другари, отдали се на удобно и лесно съществуване. Те дори проявяват нежелание за откриването и разбирането на истината, символа на която е слънцето. Но за един истински поет пътят не може да свърши дотук, той знае какво го очаква след още час усилие. Този час, който е най-къс, но и най труден, защото той разделя истината от лъжата, доброто от злото, духа от материята ...

Когато поетът се изправя на Кадиин връх, той разбира и нещо друго. Първото изречение на главата "Възхищение. Природата и поезията", посветена на върха, започва така: "Повтарям, невъзможно е да се изобрази с перо величествената картина на природата, особено планинската ..." Словото изразява определени категории от човешкото битие, но има и такива, които е невъзможно да бъдат изказани. От върха на планината Вазов открива "оня дивен Поет, който е създал величайшата поема, Cosmos", осъзнава, че планините "са една широка арена за работа на ума и душата".

Вазов във "Великата Рилска пустиня" изгражда българската "вълшебна планина" – постига онова "повишение", което разкрива досега между ирационалното и рационалното, между формата и съдържанието, без които голямото изкуство и геният не биха съществували.

Едва ли е необходимо героят-поет вече да се връща към търсенето на същността на все изплъзващия се светец Иван Рилски. От върха на планината всичко проблясва като в религиозно откровение, като в духовен екстаз. Вече е ясно защо светецът е напуснал удобния светски живот и е прекарал живота си Тук, ясно е защо е говорил на Бог именно от Тук, ясно е и защо в паметта на българина все още Тук - в Рила планина - витае духът на светостта, така както преди повече от десет столетия.

Защото планината е един храм, в който Бог все още съществува! Защото, както Иван Вазов открива за себе си и за поколенията след себе си "Рила е такъв един храм. Тя има своите каменни врата, пазени от гиганти, нейните стени са планинските вериги, що се вдигат до облаците, куполите са острите й върхове, езерата й са стъклата на покрива й, олтарът й е вътрешната долина на Рила река, облаците – димът от тамяна, който всяка заран се пуши от горите й, а химните й – сладкият шум на нейния вечно пеющи хор от реки и поточета..." Кой ще продължава да твърди, че във "Великата Рилска пустиня" философското мислене отсъства!

Вместо заключение:

De la: Claudia Tudor <t...@email.com>
Data: Joi, 29 Mai 2003, 16:36
Subiect: Re: @ HELP: Rila si Pirin

Salve,

Acu cativa ani am fost si io pe acolo, fara sa parcurg tot ce era disponibil, din cauza ca unii dintre noi aveau timpul limitat. In Rila portiunea cea mai

inalta (si spectaculoasa, zic io) e cea din zona Moussala, cu 2 variante de acces: direct pe creasta sau prin caldari (a doua e mai usoara si mai recomandabila in caz de rucsaci mari, cum cred ca au toti). E o custura draguta in zona vf. Moussala - Malka Musala. Statie meteo pe varf.
Se poate ajunge intr-o singura zi pe Musala din Borovets. Restul crestei nu l-am parcurs, am coborat pe la lacuri si o cabana (nu-i mai stiu numele, ceva cu z, cred), apoi pe un forestier si cu o ocazie (~30km altfel) direct la o localitate cu linie secundara de cale ferata, apoi facut autostopul pana la Blagoevgrad, intrat in Pirin (cabana Vihren la 2000m). Vf. Vihren f. frumos, pe o parte calcar ca in Crai- jgheaburi, hornuri, pe alta grohotis, pe alta ca Fagarasul nordic. In continuare o custura faina cu ceva catarare libera elementara, mai bine fara bagaje pe ea (cu bagaje mers pe sub ea mai bine), ajungi la un ref. ancorat la 2800m. Mai departe nu mai stiu, era un indicator cu o pestera 3h, da' n-am ajuns la ea, ca am coborat aproape imediat prin caldari pe la un ref. si o cabana pe partea nordica.
Am auzit ca is si trasee de catarare faine pe acolo.

Localnicii mi-au lasat o impresie f. buna, in afara de faptul ca majoritatea nu stiu engleza (rusa-germana unii), sunt f. amabili si saritori inclusiv cu stopul, iar berea la 1700m costa cam 4leva (adica 4 marci), fatza de oras, unde e 0, 8leva

—— Original Message ——-
From: "Cristi Vasile"
Date: Thu, 29 May 2003 12: 43: 51 +0300
To:
Subject: Re: @ HELP: Rila si Pirin

> Salut
> Am fost eu acum vreo 4 ani in Rila, prea multe informatii insa nu stiu daca-ti pot da, caci am fost insotiti de niste prieteni din Bulgaria si ei s-au ocupat de transport. Noua ne-au trebuit vreo 8 zile doar pentru Rila (prin Rila intelegand zona celor 7 lacuri cu manastirea Rila, si varful Musala). Si noi am mers tot cu trenul pana la Sofia, dar am aflat mai tarziu ca am fi iesit mai ieftin daca nu ne-am fi luat bilete pe ruta internationala, ci pana la Gurgiu si apoi de la Ruse un nou bilet pana in Sofia.
> Accesul inspre Musala si inspre manastirea Rila se facea cu niste microbuze, la preturi destul de rezonabile. Pentru Musala localitatea de plecare este Borovetz (un fel de Poiana Brasov a lor), pentru cealalta zona nu retin acum, dar ma pot interesa.
> In privinta localnicilor, absolut nici o problema.

> —— Original Message ——
> From: Doru Staiculescu
> To: alpinet2k@yahoogroups.com
> Sent: Thursday, May 29, 2003 12: 14 PM
> Subject: @ HELP: Rila si Pirin
>
>
> Salut,
> vreau sa ajung si eu in vara asta in Bulgaria, prin Rila si Pirin.
>
> M-ar interesa daca a fost cineva pe acolo si poate sa-mi dea
> informatii despre modalitati de acces (am inteles ca din Bucuresti
> tren pana in Sofia, iar de acolo un autobuz - in ce directie, de unde
> se ia? unde se pot afla amanunte?). Apropos, a avut cineva ceva
> probleme cu localnicii? Umbla tot felul de povesti, si nu prea stiu
> cat sunt de ancorate in realitate...
>
> De asemenea mi-ar fi de folos niste recomandari de trasee, zone ce nu
> trebuiesc ratate, etc. Cam cate zile mi-ar fi necesare sa strabat
> creasta Rilei + creasta Pirinului? (Eu ma gandeam la 7-8 zile, e
> suficient)?
>
> Multumesc,
> Doru
>
> PS: poate e cineva (care e in tema) disponibil sa ne intalnim odata sa
> discutam...
> sau daca mai exista doritori pentru o asemenea excursie, poate ne
> strangem mai multi

СЪЧИНЕНИЯ:

Пряпорец и гусла. Стихотворения. 1876
Тъгите на България. 1877
Избавление. 1878
Майска китка. 1880
Гусла. 1881
Митрофан. Повест. 1882
Италия. Стихотворения. 1884
Поля и гори. Стихотворения. 1884
Сливница. Стихотворения. 1885
Повести и разкази. Т. 1-3. 1891-93
В недрата на Родопите. Пътни бележки. 1892
Великата Рилска пустиня. Пътни бележки. 1892
Звукове. Стихотворения. 1893
Драски и шарки. Разкази. Т. 1-2. 1893-95
Под игото. Роман. 1894
Нова земя. Роман. 1896
Скитнишки песни. 1899
Вестникар ли? Комедия. 1900
Видено и чуто. Разкази. 1901
Пъстър свят. Разкази. 1902
Казаларската царица. Роман. 1903
Утро в Банки. Разкази. 1905
Иван Александър. Истор. Повест. 1907
Светослав Тертер. Роман. 1907
Легенди при Царевец. Балади и поеми. 1910
Песни за Македония. Стихотворения. 1916
Нови екове. Стихотворения. 1917
Люлека ми замириса. Стихотворения. 1919
Не ще загине! Стихотворения. 1920

БИБЛИОГРАФИЯ:

Коларов, Стефан. Иван Вазов. Литературно-критически очерк. 1984
Кьосев, Александър. Идеята за родното в лириката на Вазов. 1987
Българската критика за Иван Вазов. Съст. и ред. М. Цанева и Ил. Тодоров. 1988
Тотев, Пламен. Българският блян по епопея. - Пламък, 1988, кн. 4.
Цанева, Милена. По страниците на "Под игото". 1989

Страници за Иван Вазов. 1991
Атанасов, Владимир. Иван Вазов и Ioan Iotов в "Чичовци". - Лит. вестник, 1992, бр. 5 - 6 - 7.
Василев, Владимир. "Чичовци" и битовата портретност у Вазов. - В: Български критици. Вл. Василев. С., БП. 1992 (с. 258 - 267).
Цанева, Милена. Иван Вазов. Поетически път. 1992
Георгиев, Никола. От Хилендар до Шипка. В: Анализационни наблюдения. 1992
Кьосев, Александър. Идеята за родното в лириката на Вазов. - Литературен вестник, 1992, бр. 44.
Игов, Светлозар. "Под игото" като национален епос. - В: Игов, Св. Български шедьоври. С. УИ "Св. Кл. Охридски", 1992 (с. 66 - 74).
Чернокожев, Николай. Около един текст. - В: Нов прочит на българската литература. Изд. ВЕК 22, С. 1992 (с. 69 - 75).
Тиханов, Галин. Човекът и светът в "Чичовци". - В: Тиханов, Г. Тълкувания (Текстове върху българската литература след Възраждането")., УИ "Св. Кл. Охридски", С. 1994 (с. 24 - 50).
Пелева, Инна. Идеологът на нацията. 1994
Творчеството на Иван Вазов. Критически прочити. 1996
Дамянова, Адриана. От мита за юнака към мита за народа (Щрихи към диалога Ботев - Вазов). - В: Творчеството на Иван Вазов. Критически прочити (съст. Д. Добрев). Шумен 1996 (с. 22 - 31).
Ракьовски, Цветан. Читалня в кръчмата ("Немили-недраги"). - Култура, 2000, бр. 7 (с. 7).

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Алипиева, Антоанета
"Иван Вазов - опазване на границите"
Ангелов, Борис
"Литературният дебют на Вазов"
Бояджиев, Пирин
"Вазов в Букурещ"
Георгиев, Никола
"Краевековно зачеркване"
Георгиева-Тенева, Огняна
"Митологемите народ и цар във Вазовия исторически наратив"
Ефендулов, Димитър
"Диалогът между две молитви"

Иванов, Живко
”Иван Вазов. Разкази. Критически анализи”
Коларов, Радосвет
”Между мрака и светлината”
Липчева-Пранджева, Любка
”Вазов - педагогика на помненето”
Личева, Амелия
”Иван Вазов: маршрути на другостта”
Пенчев, Бойко
”Под игото”: метаезикови колебания”
Петрова, Верина
”При Рилския манастир”
Ракьовски, Цветан
”Йовковите герои четат знаци, а Вазовите герои - книги”
”Вазовите повести из покрайнините на литературоцентризма”
Русков, Иван
”Границата на изкушението у Вазов”
Стефанов, Валери
”Херменевтика на робското пространство”
Тодоров, Светослав
”Метафизичната другост на стремежа”
Хранова, Албена
”Дядо Йоцо гледа Иван Вазов”
Христова, Мариана
”Повестта “Немили-недраги” и драмата “Хъшове” от Иван Вазов”
Цанева, Милена
”Иван Вазов - поетически път”
”За три ключови думи в поетичния език на Вазов”
”[Иван Вазов]”
Чернокожев, Николай
”Тайнството на сътворяването”
Чобанов, Георги
”Вазовият мит за Левски - средоточие на генеративни модели”
”Куртоазно-рицарският модел в романа “Под игото”



ЗАХАРИ СТОЯНОВ

1850	В семейството на овчаря Стоян Далакчиев от село Медвен се ражда Джендо, който по-късно приема личното име Захари.
1856-62	Учи в началното училище на родното си село.
1866-70	Наследява поминъка на баща си и става овчар. Живее примитивно, без надежда, че нещо ще се промени.
1870	Прави безуспешни опити да са захване като чирак на работа в Бургас.
1871-72	Успява да стане чирак при един шивач в Русе. Започва да се самообразова и попада в средата на българските патриоти от русенското читалище "Зора". Малко по-късно става член на създалия се революционен комитет.

1875	Участва със съратника на Ботев - Стефан Стамболов - в Старозагорското въстание. След провала на въстанието половин година се укрива от турските власти.
1876, април	Участва в Априлското въстание като апостол в IV революционен окръг. Сред разгрома е заловен и затворен в Пловдив, но през септември е освободен, защото съдът няма достатъчно събрани доказателства срещу него.
1880	След Освобождението става съдия в Търново.
1881	Премества се на работа като съдебен следовател в Русе и активно започва да се занимава с журналистика – става редактор във в. "Работник".
1882	По политически причини напуска Княжество България и се преселва в Пловдив, столицата на Източна Румелия, където активно участва в обществения живот.
	Пише първата си книга "Искандер бей", която има за тема актуалния политически и социален живот в страната.
1883	Издава "Васил Левски (Дяконът). Черти от живота му" - първата биографична книга от поредицата, посветена на героите от освободителното движение.
1884	Излиза първи том от "Записки по българските въстания", книгата на неговия живот.
1885	Става една от главните фигури в организацията и осъществяването на Съединението между

	Източна Румелия и Княжество България.
1886	Избран е за народен представител в Народното събрание в София.
1887-1889	Председател е на V народно събрание. Става един от най-верните привърженици на режима на Стамболов (1887-1894).
1889, 2. 11	Умира внезапно в Париж. Свързват смъртта му с политическите интриги, които по това време се разиграват в България.
1892	Излиза посмъртно трети том на "Записки по българските въстания".

Захари Стоянов представлява едно от най-необяснимите явления в литературния живот на България. Израснал в семейството на обикновен овчар, далече от малкото по това време градове в българските територии на Османската империя, пред неговото бъдеще не се очертавали особено розови перспективи. Вековната традиция да се наследяват начина и средствата за прехрана обричали младия човек на доживотно обикаляне със стадата из гористите хълмове на Котленския Балкан. И наистина до 20-годишната си възраст той общува с предимно неграмотни хора, в които отсъствал всякакъв културен интерес. Ето как в началото на "Записки по българските въстания" Захари Стоянов описва ежедневието на тези хора: "Няма нужда да ви разправям, че тия овчари киснат в дебело невежество и простотия във всяко отношение. 15-20 души живеят в една стая, наречена колиба, без никакви прозорци и постелки. Когато ще лягат да спят, тия се увиват с различни неочистени кожи, недавна одрани от гърба на умрялата от болест овца. Още по-лошава е тяхната храна; като се изключи времето, през което доят овцете, когато сиренето е в изобилие, единствена тяхна гозба, останалото време от годината тия нагъват сухия хляб." Когато споделя желанието си да промени своя начин на живот, да пробва късмета си в някой град, получава само иронични закачки и предизвиква искрен смях в своите другари. Волята на

Захари Стоянов да се пребори със съдбата обаче е толкова силна, че скоро го довежда в будния град Русе. Тук постепенно влиза в тесния и таен кръг на лица, които по-късно стават причина както за невероятната смяна на посоката в неговия жизнен път, така и за бъдещите събития с историческо значение за България.

И ако всичко дотук в биографията на писателя изглежда въпрос на стечение на обстоятелствата и житейски късмет, то до ден-днешен в българското културно и литературно пространство един въпрос остава без отговор. А именно как този човек, оформен в една нискокултурна среда, се превръща в автор на една от най-известните книги в новата литература на България. Многобройни са опитите да бъде обяснено уникалното явление Захари Стоянов, като в повечето случаи критиката използва формулировки като "чудо", "самоук талант", "силна индивидуалност", "изблик на природата". Тези общи назовавания само потвърждават трудностите, пред които се изправят изследователите, търсещи корените на загадката. Трудно е да й се даде точен отговор поради простата причина, че истината се намира някъде посредата между рационалното и ирационалното обяснение. Вероятно в сложното преплитане на историческия процес с участващите в него личности понякога изкристализират сили, от една страна, плод на обективните обстоятелства и, от друга, на изключителната воля на индивида. Може би именно тези сили позволяват на силната личност да развие своя талант, да се самоизгради и самоосъществи. Случаят със Захари Стоянов поставя под въпрос разбирането, че литературата и изкуството са елитарни дейности, които се практикуват от високоерудирани личности и са предназначени само за една елитарна социална прослойка. Раждането на автора на "Записки по българските въстания" - една от най-синкретичните в художествено отношение книги в българската литература - от сина на един селски овчар, потвърждава тезата за съществуването на самородния талант. Потвърждава и теориите, че литературата не е плод на възпитание и начетеност, а на съчетание между интерес, вдъхновение, искреност и култура. Захари Стоянов без всякакво съмнение въплъщава и четирите тези качества - така лесни за формулиране, но и толкова трудни за постигане.

В най-общи линии творчеството на Захари Стоянов се дели на **мемоарно-документални произведения, биографични изследвания и публицистика**. Към първите спадат "Записки по българските въстания" (1884-1892), "Искандер бей" (1882), "Заробването на Гаврил паша, 6-ти септември 1885 г." (1885), "Чардафон Велики" (1887), "Превратът през 1881 година" – издадена за първи път в България през 1994г. по

оригинален ръкопис на автора. Към вторите спадат "Васил Левски (Дяконът)", "Христо Ботев. Опит за биография", "Черти от живота и списателската деятелност на Любен С. Каравелов" и "Четите в България на Филип Тотя, Хаджи Димитър и Стефан Караджата. 1867-1868", произведения с които Захари Стоянов прави опит да създаде историко-документална поредица, посветена на основните фигури от освободителното движение в България. Главната му цел е да покаже приемствеността между идеите и действията на революционерите. Тези произведения предизвикват силен обществен интерес, най-вече заради често проявяваната субективна оценка от страна на Захари Стоянов при представянето на редица факти от живота на дейците. Много популярна още със своето излизане става биографията на Христо Ботев, която се отличава с твърде свободното тълкуване на идеите и действията на големия български поет революционер. Поради тази причина тя намира както горещи почитатели, така и крайни отрицатели, а и в днешни дни често пъти предизвиква полемики сред българските изследователи. Въпреки това книгата остава в историята като първи опит за биография на Христо Ботев с голям дял за легендаризирането на неговата личност.

В публицистиката Захари Стоянов се отличава с крайни оценки при представянето на обществено-политическите си идеи. Често пъти неговите мнения са резултат от политическите му увлечения и ангажименти, които се характеризират с непоследователност и емоционална пристрастност. Силно патриотичните уклони и подчертано русофилските позиции, които защитава до дворцовия преврат през 1881 г., претърпяват радикална промяна само няколко години по-късно. След Съединението през 1885 г. на Княжество България и Източна Румелия Захари Стоянов твърдо застава на напълно противоположни идеологически позиции като дори заема важно място в либералната партия на Стефан Стамболов, която през този период е играла важна роля в политическия живот на България.

"ЗАПИСКИ ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ"

"Записки по българските въстания" на Захари Стоянов е *най-високото постижение в развитието на мемоаристиката* от края на XIX в. След 1878 г. до първото десетилетие на XX в. мемоарните четива са били доминиращ художествен жанр в белетристиката. Почти всеки участник в драматичните години на националноосвободителните борби, притежаващ малко или много усет към словото, се изкушавал да даде свое обяснение на събитията, както и да представи своята гледна точка за историята. По този начин в литературата се получава едно художествено явление, което няма европейски еквивалент – една вълна от спомени, която съгражда един значим мегасюжет, пряко ориентиран към близката история, в който главните персонажи са самите създатели на тази история. Близкото минало повече или по-малко започва да се охудожествява. То все повече губи историческите си основания и връзката си с действителните факти, за да се превърне в поле на художествения език, в действителност, зависима от принципите на изкуството.

Разбира се, дори за опитни хора на перото не е лесно да постигнат сполучливи резултати. Например твърде популярните в края на XIX век творби като "Неотдавна" (1881) на Иван Вазов, "Миналото" (1884-88) на Стоян Заимов, "Мемоари" (1897) на Тодор Икономов, или "В тъмница" (1899) на Константин Величков, при които мемоарният принцип измества художествения и вече представляват интерес само за литературната история. В тях субективната гледна точка твърде често измества широкия поглед върху събитията, без в същото време да придобиват художествена форма, която да ги превърне в шедьоври на литературата. Вече от позицията на времето можем да кажем, че книгата на Захари Стоянов "Записки по българските въстания" притежава всички качества, за да бъде определена като истински шедьовър.

Кои са все пак тези всеизвестни за всеки българин събития, за които книгата разказва и как те присъстват в нея? В българската историография под определението "български въстания" се има предвид не само Априлското въстание от 1876 г., което предизвиква по-късно Освободителната за България Руско-Турска война, но и бунтът от 1875 г., известен като Старозагорско въстание. В действителност може да се каже, че определението "въстание" за събитията в Стара Загора повече звучи като метафора в речника на историците. Причина затова е фактът, че освен епизодични вълнения, реално

до военни действия не се е стигнало най-вече заради многобройните предателства и липсата на сериозна организация. Самият Захари Стоянов буквално пише: "Заарското въстание (т.е. Старозагорското, бел. Р. Х.) се свърши, без да замирише на барут". В "Записки по българските въстания" авторът великолепно описва по-скоро трогикомичната ситуация, при която десетина патриоти с пушки и револвери обикалят по затихналите улици на града, подвикват на снишилите се зад дуварите българи, гръмват от време на време, след което тръгват да търсят съмишленици из съседните селища. Разбира се, важни се оказват следствията от това "раздвижване" на раята. Властта е стресната от безредиците и прави опит да предотврати бъдещи бунтове чрез масови арести, изтезания и преследвания на участниците в подготовката на въстанието, на техните помощници или просто на обикновени българи само заради етническия им произход. Всичко това има обратен ефект. Българското население и революционните организации бързо реагират и няколко месеца по-късно пламва Априлското въстание.



Георги Бенковски /1843-1876/

Както добре е известно от историята, Априлското въстание представлява кулминационната точка в дългогодишните борби на българския народ за своето освобождение. Решение за неговото организиране взима организационен комитет, с председател Стефан Стамболов който се събира в румънския град Гюргево (Giurgiu). Самият Захари Стоянов присъства на историческото събитие, а по-късно е избран и за апостол на Пловдивския революционен окръг. Малко преди да избухне въстанието центърът от Пловдив е преместен в Панагюрище. Впоследствие се оказва, че от четирите окръга, на които е разделена българската територия, този е единственият осъществил революционната подготовка. Поради тази причинане е изненада, че от Копривщица, намираща се в сърцето на Средна гора и част от Панагюрищкия революционен окръг, пламва Априлското въстание. Първоначално ентусиазмът сред въстаниците и българското население е бил

огромен. Във въстаналите селища турците се предават, а над къщите се развяват български байраци с надпис "Свобода или смърт". Много бързо обаче идва времето за "изтрезняването". Клисура, Перущица, Батак, Панагюрище, Копривщица и Брацигово – огнищата на Априлската епопея – само за няколко дена са опожарени от турските войски, а повечето от техните жители зверски избити. Смъртта на над 30 000 невинни мъже, жени и деца, както и героичната смърт на водачите на въстанието Георги Бенковски, Панайот Волов, Тодор Каблешков, Георги Икономов, поп Харитон, Васил Петлешков и десетки други, стряска целия свят. Не остава цивилизована страна, в която печатът с възмущение да не коментира жестокостите, на които е било подложено християнското население в Югоизточна Европа. Едни от най-големите световни политици и общественици като Ото фон Бисмарк, Уилям Гладстон, Джузепе Гарибалди, Виктор Юго и редица още други взимат отношение по въпроса. По този начин може да се каже, че организаторите на въстанието, независимо от неговия трагичен край, постигат своите цели – в края на 1876 г. Българският въпрос се поставя като основен за бъдещето на Европа.



Панайот Волов /1850-1876/

Дълго време критиката в България се пита по какво "Записки по българските въстания" се отличава от спомените на другите участници в историческите събития и защо приковава повече вниманието на читателите, след като на пръв поглед разказва за добре познати неща. Първото нещо, което се откроява в художествено отношение, е **специфичната композиция** на "Записките". Книгата е съставена от три тома. Всеки един от тях обаче може да се чете самостоятелно, защото има свой тематичен център. Трите тома излизат в рамките на осем години – от 1884 до 1892 - последният след забулената в тайна смърт на автора. Но общата художествена логика изисква спазването на историческата логика от страна на автора и в този смисъл "Записки по българските въстания" представлява цялостен и единен текст. Всеки един има характерна постройка: *предговор*, който въвежда в темата,

различна за всеки том, следва основната част от текста, която представя *развитието и кулминацията на описваните събития,* и приключва със *заключителна част*. В **първия том** темата е Старозагорското въстание, във **втория** – Априлското въстание, а в **третия -** животът в турските затвори на оцелелите българи след разгрома на Априлското въстание.

Самият Захари Стоянов в процеса на писането променя позицията си за това *какво и как трябва да бъде изобразено* в книгата. Тръгнал от емоционалния подтик да представи само своите спомени от историческите събития, постепенно стига до идеята да предаде и други достоверни свидетелства. Осъществява множество пътувания из страната като се среща и разговаря не само с преките участници във въстанията, но и с лица, които имат различни гледни точки относно организацията и провеждането на въстанията. Така събира огромен архив от документи, писма и други писмени материали, голяма част от които стават органична част от книгата. Но Захари Стоянов експлоатира нетипично огромното количество документи, които в книгата би трябвало да са признак за автентичност. Повечето от спомените са представени като негови лични спомени. В този смисъл достоверността им става плод на вярата в авторовото слово.

"Записки по българските въстания" е изключително *богат в стилово отношение мемоар*. В книгата могат да се открият текстови части, като че ли излезли от личен дневник, увлекателни и живи диалози, високохудожествени природни описания, а също така и части, напомнящи научен труд по история или от архива на историческия музей. Тази смесица от различни типове повествования придава стиловото многообразие на текста. Художествен, публицистичен и научен стил съжителстват безпроблемно без да се превръщат в механична сплав. Дори би могло да се каже, че противоречивите в стилово отношение елементи оформят повествователното стилистично своеобразие – обогатяват го с неочаквани художествени обрати и вътрешнотекстова динамика. Поради тази причина българската критика говори за синкретичния характер на "Записките". В статията си "Как разказва Захари Стоянов в "Записки по българските въстания" българският литературен критик проф. Никола Георгиев твърди, че става дума за сложно произведение, което вгражда в себе си различни жанрови модели. По този начин то се превръща в нещо, в което "максималната широта на света и светоусещането и максималното разнообразие на разказваческите типове образуват взаимно осмислящо се единство." От своя страна доц. Цветан Ракьовски смята, че "Записките" "не са мемоар", защото всички принципи на разказване, присъщи на мемоарната литература, в това произведение са нарушени.

Желанието на Захари Стоянов да представи не само своите спомени от участието си във въстанията, но и да събере и да покаже различни гледни точки, при това допълвани в самия процес на написване на книгата, допълнително усложнява организацията на текста. От мемоар той се трансформира в "разказ на очевидци" – авторът като в калейдоскоп събира множество "гласове", но едновременно с това запазва тяхното различно звучене. Вклиняването на различните спомени нарушава единния разказ на Захари Стоянов – повествованието непрестанно отскача встрани към успоредно протичащи събития, или напред към такива, на които самият автор не е присъствал, но са важни за общата история. "Записките" са изпъстрени с множество на пръв поглед незначителни ремарки, отклонения, допълнения и пояснения към основния разказ. За да се убедим в това е достатъчно да хвърлим един поглед върху първия том. Той започва с частта "Няколко подробности", в която Захари Стоянов разказва за своето юношество и живот сред котленските овчари. Нещо може би естествено за една автобиография или роман, но е твърде нетипично за творба, претендираща да представи може би най-важните събития от новата история на България. И още по-парадоксалното е, че тази глава представлява наистина значителна част от обема на първия том. Този тип странни отскачания встрани от общата тема продължават в третата глава на този том, в която е направен обширен портрет на баба Тонка Обретенова – легендарната народна героиня. Успоредните мотиви, които се вписват в потока на разказване, карат много изследователи



Баба Тонка Обретенова: ***"Четирима сина загубих! Двамата са в гроба, а другите полуживи. Но и още четирима да имах, пак щях да ги накарам да носят българското знаме със златния лъв."***

да виждат в творбата тематичен "хаос" и "недисциплинираност". Но всъщност "Записки по българските въстания" по този начин придобиват една изключително сполучлива многопластовост и в композиционен план. Подобна характерна гъвкавост може да се открие и на езиково равнище. На пръв поглед в текста могат да се срещнат множество архаизми или турцизми, отдавна излезли от употреба в съвременния български език, и толкова по-странен на този фон е фактът, че книгата остава изключително четивна и за днешния българин. Проф. Никола Георгиев отговаря на въпроса как пише Захари Стоянов по следния начин: "На този въпрос единодушно и убедено отговаряме – много хубаво. А опитаме ли се да определим по-точно какво означава това "много хубаво", допълваме: увлекателно, живо, искрено, сладкодумно, наблюдателно, неподправено, картинно, темпераментно…"

За разлика от всички други мемоарни четива в "Записки по българските въстания" можем да открием едно концептуално тълкуване на **мястото на човека в историята**. Вазов например почти винаги полага своите герои в ясната антитеза героично – негероично, докато за Захари Стоянов човекът и неговото поведение не са константна единица, *предателят може да има и човешко лице, а героят може да прояви и слабост*. Когато описва поведението на дръзкия и жертвоготовен ръководител на Априлското въстание Георги Бенковски след погрома, авторът на "Записките" с пределна честност разкрива неговите съвсем естествени чувства на страх и на раздвоение относно смисъла на дадените жертви във въстанието. Поразява също така искреността на Захари Стоянов, когато разказва своите спомени. Той съзнателно се стреми да възпроизведе вярно и точно духа на събитията, техния уникален емоционален заряд. Дори когато описва собственото поведение, не прави опит да го героизира, а дори напротив, съзнателно подчертава страховете и напрежението, които са го вцепенявали, отчаянието, което го е обезверявало, и болката, която го е изпълвала.

За Захари Стоянов не само ръководителите на въстанието са били движещият механизъм на историческия процес. В трите тома на "Записките" могат да се открият имената на *повече от петстотин участници* във въстанията, като близо стотина от тях активно присъстват в текста. Те са представени с портретни характеристики и са показани в различни повече или по-малко драматични ситуации. Авторът изгражда един колективен портрет на въстаниците, изтъкан от характерните черти на най-разнообразни социални прослойки. Безспорен успех е начинът, по който Захари Стоянов успява не само да предаде техните неповторими и типични белези, но и да вникне и разгадае тайните на психологията им. Той има самочувствието дори

да разсъждава относно народопсихологията на нацията. Интересно е да го чуем: "Българските патриоти в турско време можеха да се разделят на няколко фракции, както следва: отчаяни, които виждаха спасението на България в огън и меч; в тоя разред влизаха всички буйни и честни натури, които си играеха с живота; /…/ Втори раздел: симпатизиращи патриоти. В тая група фигурираха такива личности, които спомагаха с по някоя пара активните работници /…/, но хиляди пъти бяха по-благодарни да не доживеят деня, когато ще зазвънят ножовете. Трети отдел патриоти идеха граматиците, т.е. ония които викаха: "Наука и просвещение са нужни на нашия народ" /…/ Четвърти отдел бяха патриотите по мода. Под това знаме се групираха всичките лекомислени младежи, които пееха "Стани, стани, юнак балкански"… с ръкодвижения, ходеха нарочно в Румъния да се фотографират с гол нож в устата. /…/ Най-после дохождат пети сорт патриоти/…/, които носеха на гърдите си султанска петала /…/ и "Трайте и търпете – казваха те – никой баща не мисли злото на чедата си." В днешно време последните три категории патриоти дигат най-много гюрултия, че всичко те направили. Не ги слушайте!"

Захари Стоянов показва своите позиции и разбиране относно причините за провала на Априлското въстание. Главната причина намира в липсата на единен дух, на жертвоготовност и смелост не сред участниците във въстанието, а сред по-голямата част от българския народ. Според него не е било възможно една група "отчаяни", подкрепена от друга група "симпатизиращи", да успее да пречупи силите на вековната империя. Захари Стоянов представя различна гледна точка от тази, която видяхме да защитава Иван Вазов. Ако за народния поет "пиянството" бе основният задвижващ механизъм на историческите събития, то за прекия участник в тях, Захари Стоянов, трезвостта на народа е причина пък за техния неуспех.

Нека приключим с една от най-отличителните черти на "Записки по българските въстания" – **хуморът**, който странно контрастира на фона на трагичните събития, описвани в книгата. Няма нито една друга мемоарна книга в българската литература от този период, в която да може да се открие подобно художествено средство. В повечето от спомените на Св. Миларов, Н. Обретенов, К. Тулешков, Ив. Вазов, Ст. Заимов и К. Величков доминира сериозният тон, с който се описват различните битови сцени и човешките страдания. Сякаш всички те са се вглеждали постоянно в своето бъдещо място в историята на България. В "Записки по българските въстания" драмата е видяна и от нейното опако лице – с усмивката към вече отминалото време. Захари Стоянов не се притеснява да бъде дори самоироничен, когато описва

различни ситуации, при които той самият е обект на насмешка от страна на турците. Често пъти с чувство за хумор са представени чисто човешки слабости или просто отделни комични ситуации, великолепно вградени в общия дух и тон на книгата.

Струва си да представим една от тези истории. Тя добре илюстрира таланта на автора да прави разлика между смешното и тъжното, съществено и маловажното, интересното и скучното. Всъщност показва таланта на големия творец.



Организатори на Априлското въстание - Захари Стоянов, Никола Обретенов, Стефан Стамболов, Стоян Заимов

След като бива изоставен в един средногорски манастир, изпълняващият своята апостолска мисия Захари Стоянов, за да избегне подозренията трябва да се включи в живота на отдадените на бога калугери. Ето как продължава самият летописец: "Един неделен ден кандидатите за свещеници били събрали около си всичките слуги от манастира да им четат нещо. Те четоха наред всичко, каквото им се попаднеше подръка. Сега единият от тях четеше с глас книжката на А. Цанова „Напредък", в отдела за образованието в Германия. Между слушателите държах място и аз. Не можах да се стърпя от да не се подиграя с многознаещия кандидат, за когото бях уверен, че нищо положително не разбира от онова, което четеше на другите. В поменатия отдел на книжката „Напретък" често се срещаше думата Германия.

- Да ми бъде простено, отче, ще те попитам какво е това Г е р м а н и я? - казах аз с подобаваща смиреност и напрегнато любопитство.

Пред бъдещия пастир се изпречи дълбокият океан. Спря той четенето и гордо подигна глава към тавана, гдето погледнаха всичките слушатели, манастирски слуги, като че Г е р м а н и я се намираше на тавана.

- Германия... То ще се рече... такова... санким хора го кажи, като нас...

По-просто, германи ще каже разбойници — избухна най-после кандидатът и почна да си чете преспокойно, още с по-висок глас.

- Храни боже, като нашите черкези — отговориха няколко от слушателите.

- Също! — потвърди кандидатът, без да си дигне главата."

В заключение ще прибегнем до още един цитат, този път от статия на литературния критик Димо Кьорчев, съвременник на Захари Стоянов, защото тя великолепно илюстрира и успешно синтезира значението на "Записки по българските въстания" за всеки българин: "Ако наредим пред нас картините, той ни даде портретите на толкова много бунтовници, картината в Оборище, бунта в Панагюрище, скитания в планината, затворите, заптиетата, срещи в кръчми, конница, пътуване на оковани във вериги комити, простите и безсмислени разговори на турските бабаити, на конекрадци, ходжи и селяни, смущенията, преди да изведат осъдените за обесване – наредете всички тези картини, и вие ще имате разрешен един голям психологически проблем – каква е била душата на тая епоха, тъй велика и изключителна за българския народ."

Този цитат добре дава да се разбере, че тази книга е нещо повече от един документ, от един мемоар и от един литературен факт. В нея са разкрити психологическите тайни на безумния ентусиазъм и разумния скептицизъм преди въстанието, надеждите и отчаянията по времето на самото въстание, както болките и гордостта след неговия драматичен разгром. Това не успява да постигне нито един друг творец след Захари Стоянов, който сам признава какво го е водело докато е пишел спомените си - "святата истина ми бе знамето". В контекста на тази просмукана от трагизъм и ирония книга, истината за българските въстания много се доближава до истината за човешката история като цяло – в повечето случаи драматична, но едновременно с това и често пъти смешна, до безнадеждност смешна. В този смисъл може да се каже, че "Записките" като "най-българската книга" представлява *българската трагикомична "Илиада"*.

СЪЧИНЕНИЯ:

Искандер бей. Разказ из българския живот. 1882
Васил Левски /Дяконът/. Черти из живота му. 1883
Записки по българските въстания. Разказ на очевидци. 1870-1876. Т. 1-3. 1884-1892
Четите в България на Филип Тотя, Хаджи Димитър и Стефан Караджата. 1867-1868. 1885
Чардафон Велики. 1887
Христо Ботйов. Опит за биография. 1888

БИБЛИОГРАФИЯ:

Захари Стоянов. Нови изследвания и материали. 1980
Ташев, Тодор. Животът на летописеца. Ч. 1-3. 1984-89
Христов, Христо. Захари Стоянов. 1989

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Алипиева, Антоанета
"Колко високо и колко ниско в "Записки по българските въстания" от Захари Стоянов".
Бояджиев, Пирин



АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

1863, 1. 01	В семейството на заможния Иваница хаджи Константинов от крайдунавския град Свищов се ражда първото дете – Алеко.
1874-77	Алеко става ученик в Габровската солунска гимназия, която е била една от елитните за времето си.
1878	След Освобождението на България заминава да довърши образованието си в град Николаев, Русия.
1980	Отпечатва първото си стихотворение “Огледало”.
1881-1885	Следва право в Новоросийския университет в Одеса, където прави и първите си по-сериозни литературни опити.

1885	Завръща се в България и започва успешна кариера като адвокат. За две години се издига до длъжността прокурор на Софийския окръжен съд, но едновременно с това го спохожда ужасна семейна драма – за пет години умират баща му, майка му и трите му сестри.
1889	Пътува до Париж за голямото техническо изложение.
1891	Пътува до следващото техническо изложение в Прага.
1892	Уволнен е по политически причини и до края на живота си остава адвокат на свободна практика.
1893	Пътува до Чикаго, което го вдъхновява за първата му книга.
1894	Излиза "До Чикаго и назад".
1895, 27. VIII.	Организира изкачване до Черни връх, най-високата точка на близката до София планина Витоша, което се приема за рождена дата на туристическото движение в България.
	Излиза "Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин".
1896	Става член на Демократическата партия на Петко Каравелов, която по това време е в опозиция.
1897, 11.V	Алеко е убит от засада докато пътува от град Пещера за Пазарджик, както се разбира по-късно - погрешка.

Алеко Константинов започва активно да пише сравнително късно на 31-годишна възраст, а само три години по-късно става жертва на политическо покушение. За това кратко време издава две книги - пътеписа "До Чикаго и назад", сборника с фейлетони "Бай Ганьо" и публикува в пресата още към четиридесет фейлетона. Независимо от скромното на пръв поглед по обем творчество, Алеко Константинов е един от най-обичаните, четени и коментирани автори в българската литература. На какво се дължи този факт?

Без всякакво съмнение голяма роля за митологизирането на твореца изиграва неговата гибел. Константинов е първият писател, човек на словото и духа, който става жертва на политическите борби в новата история на България. Веднага след неговото убийство не остава вестник в страната, който да не вземе отношение по престъплението. Обстойно се коментират както кратката политическа кариера на писателя, който по това време е активен член на голямата и важна Демократическа партия на Петко Каравелов, така и мястото на творчеството му в младата все още литература. Всички, включително и политическите му опоненти, осъждат убийството и се обединяват около мнението, че българската литература е загубила един от най-талантливите си и надеждни представители. Неведнократно в емоционални статии Алеко Константинов е назоваван дори "светец". Това определение насочва към неговите нравствени качества и подчертава авторитета му в обществото. За писателя започва да се говори като за "съвестта на нацията". Постепенно в културното пространство се налага използването на неофициалното и интимно обръщение Алеко. И до ден днешен това се пази като традиция.

Тук трябва да спомена, че писателят е имал един любим псевдоним, който говори за неговото житейско кредо – **Щастливеца**! Бихме се объркали ако приемем, че Алеко е избрал този псевдоним заради своята хедонистична натура. Дори напротив, първоначално той го употребява самоиронично, след като изживява една ужасна лична трагедия. Един подир друг в продължение на по-малко от пет години умират най-близките му хора - майка му, баща му и трите му сестри. Останал напълно сам, Алеко отведнъж прозира преходността на човешкия живот. Смъртта обаче не само не го пречупва, дори напротив, предизвиква го да преосмисли целите си в живота, да се вгледа по-внимателно в красотата на земния свят. Вероятно в този период той открива значението, което има природата не само за житейското, но и за

естетическото формиране на човека. Открива и неповторимото изживяване на пътуванията из далечни страни. Не случайно във въпросника "Моята изповед", направен от проф. Иван Шишманов, на въпроса "Коя е любимата ви миризма?" той отговаря: "Миризмата на параходите и железниците."

Пътуванията му до Прага и Париж са само прелюдия към паметното трансокеанско пътешествие до Америка. Но и това истинско пътешествие изглежда само като прелюдия на фиестата, която Алеко иска да направи от своя живот! В края на "До Чикаго и назад" той споделя своите бъдещи планове:" Ето сега ние с Филарета обиколихме, то се казва, половината земно кълбо и какво ще речете - кандисахме ли? Чакайте де! Сега пък ни е заблазнила мисълта да обиколим наведнъж (кое мислите?) цялото земно кълбо!" Такива планове може да прави само един Щастливец! Да не забравяме, че от Алеко тръгва темата *България – Швейцария на Балканите* в българското културно пространство, след като публикува пътеписите "Какво, Швейцария ли?" и "В Българска Швейцария".

Без всякакво съмнение двете малки книжки на Алеко "До Чикаго и назад" и "Бай Ганьо" имат своето изключително важно място в историята на българската литература. Още с появата си те предизвикват порой от коментари, бележки, рецензии, студии и дори самостоятелни монографии, които продължават и до днес. Със сигурност в българската литература няма друг пример, в който количеството критика, изписана за дадено творчество, да го надхвърля със стотици пъти. Разбира се, оценките не само че не са били и не са еднозначни, но твърде често са и напълно противоположни, най-вече що се отнася до художествените качества на творбите. Такива големи имена като съвременниците на Алеко - доктор Кръстев, Пенчо Славейков или Боян Пенев не са криели резервите си относно стила и композицията на "Бай Ганьо". Първият редактор на "До Чикаго и назад" професор Беньо Цонев пък е считал, че пътеписът ще задоволява любопитството на читателите само заради това, че в България по това време Америка е била напълно непозната. Друг писател от този период, Стоян Михайловски, е бил открит опонент на Алеко, вероятно и заради политическите им разногласия. За фейлетоните в "Бай Ганьо" той твърдял че нито повече, нито по-малко в тях просто "смях няма". С времето оценките, давани прибързано и под давлението на субективни и извънхудожествени критерии, се забравят. А в историята на литературата произведенията на Алеко без съмнение пазят своето място повече от столетие.

"ДО ЧИКАГО И НАЗАД" (1894)

На пръв поглед пътеписът не е нищо повече от "пътните бележки" на автора от пътуването му до Америка, в които описва търговското изложение, провело се през лятото на 1893 година в американския град Чикаго. За времето си събитието е било нещо повече от обикновен събор на търговци, които показват стоката си. Тези изложения всъщност са били най-големите икономически форуми, които, освен чисто търговска цел, са имали и голямо културно значение. Хора от цял свят се стичали в градовете, където са били организирани (в по-голямата част едни от най-развитите търговски центрове в света), за да са в течение с най-новите и модерни открития в областта на индустрията и технологиите. Едновременно с това всевъзможни програми и изложбени зали са представяли специфичния фолклор и културни традиции на отделните нации, участващи в изложението.

"До Чикаго и назад" не е обикновен пътепис, защото ако беше такъв днес щяха да го четат само историците на литературата. Той пълноценно присъства в културата и паметта на съвременна България, което доказва, че притежава качества, които да поддържат диалога му със съвременния читател.

Пътеписът на Алеко следва особеностите на жанра. Реалистично, занимателно и на места обстоятелствено авторът представя историята на своето пътуване. Често пъти той е твърде описателен и подробен в детайлите – например голямо място е отделил на прекосяването на океана и живота на големия и модерен кораб, на настаняването в хотелите на отделните американски градове, на храненето по ресторантите и т.н., и т.н. На централно място в пътеписа се намира представянето на самото търговско изложение в Чикаго и описанието на посещението на Ниагарския водопад. По такъв начин, чрез своята богата, но в същото време стройна композиция, жив език и интригуващи истории Алеко превръща пътните бележки в истинско художествено произведение.

По време на целия разказ Алеко прави непрестанни препратки и сравнения между начина на живот в далечна Америка и живота в току що освободената България. Така в централен за пътеписа се превръща проблемът за **мястото на България на световната карта**. Затова и сцената с митническата проверка на пътниците при слизането на пристанището в Ню Йорк е един от най-известните и най-коментираните моменти от творбата.

Твърде самоиронично, но в същото време снизходително, Алеко представя грешките на американския чиновник, който бърка българите първо с руснаци, след което превръща България в Унгария, за да приключи енигмата, вписвайки стъписаните пътешественици като турци! Съзнателно използвахме две противоречиви определения за търсения от автора ефект – самоирониично и снизходително – защото те добре илюстрират двата плана, в които като цяло се разгръща пътеписа. В конкретния случай Алеко иронизира българския печат, който в този период е заливал общественото пространство с информация, за това колко е популярна и едва ли не модерна България по света след нейното героично Освобождение. От друга страна, авторът снизходително тълкува географските и историческите знания на американския служител като типичен пример за ограничеността на представителя на едно общество, вгледано в собствения си пъп като във всемирната карта.



София в края на XIX век

Но в повечето случаи *оценката на Алеко за Новия свят*, както е било популярно по това време да се назовава Америка, *е повече от възхитителна*. Независимо от разбирането, че за краткото време може да види само фасадата, само лъскавата страна на тази толкова чужда и противоречива цивилизация, авторът в целия текст ни засипва с описания, в които чудесата сякаш нямат

свършек. В някакъв смисъл в пътеписа се пресъздава усещане, типично за целите и структурата на вълшебната приказка – поддържане на напрежение чрез представяне на колкото се може повече и все нови и различни магии и препятствия. Тук препятствията са модифицирани естествено поради спецификата на жанра. От какво ли не остава очарован Алеко – от височината на сградите, от добре облечените хора, от реда по улиците, от влаковете и параходите, от Ниагара, от електричеството ...



София днес

Но като че ли именно *електричеството* му прави най-силно впечатление. И няма как да не е така, след като той пристига от една столица, в която електрическото осветление е било чудна и непозната магия. Улиците по това време в София са били осветявани от газови фенери, но толкова нарядко, че светлината е имала повече символичен характер. Ето например как поетът Кирил Христов описва централните улици на нощния град по времето, когато Алеко с учудване е включвал и изключвал нощната си лампа в трансатлантическия параход:

"Пред нас, на грамадни разстояния, мъждееше по някой петролен фенер, но той само правеше мрака още по-дълбок, след като неволно си спрял очи на светлината му." В сравнение с този поетичен декор става ясно защо в Америка Алеко до такава степен е поразен от изкуствената нощна светлина. Той постоянно пише: "Целият параход се осветлява с електричество. Стига ти да

обърнеш малко един бутон в каютата си, и да блесне електрическа лампа, когато искаш - деня и нощя", ресторантът е "потънал в електричество", "театърът е осветен като ден с електричество", та дори "и църквата, и операта са осветени с електричество", а за отделът, посветен на електричеството в Чикагското изложение, вече възхищението му преминава границата на обикновената констатация: "Тука и говедо да пуснеш, ще пощръклее от възхищение."

Алеко *превръща Америка в символ на светлината*, до голяма степен в онзи просвещенско-романтичен смисъл, в който просветлението означава знание, напредък и свобода. При българския писател обаче този символ не се развива в абстрактна асоциация - напротив той бликва от пъстротата и красотата на нощния ден, и остава в магията от света на бъдещето, където нощта се превръща в ден.

На пръв поглед парадоксално, но в своя пътепис Алеко иронично преодолява символистическата поетика, още преди тя да се е родила в българското поетическо пространство. Знаем, че *образът на луната* има корени в литературата на романтизма, но символизмът доразвива и проблематизира този образ, превръщайки го едва ли не в главен фактор за поетическо вдъхновение. Луната се асоциира с отиващия си живот, нежността и бледността на душата на поета, с относителното и хладното познание. Но в пътеписа на Алеко тя придобива друго лице. Описвайки езеро на Мичиган, потънало в късния вечерен час в светещи гирлянди и в бляскава феерия, авторът изведнъж случайно забелязва на небето пълната месечина. Но, вместо да роди очаквания израз на сантиментално и поетично чувство, тя предизвиква у писателя съжаление: "Нещастната! Колко бедна, колко бледна изгледаше тя! И ме досмеша, и ми стана жал за горката луна, която по нашите места е източник на толкова вдъхновения и ням свидетел на толкова любовни излияния!" Може да се каже, че Алеко е предшественикът и духовният баща на поколението творци в българската литература, което чак няколко десетилетия по-късно ще открие, че "романтиката е сега в моторите". Новият свят има нова поетика и пръв в българската литература това е разбрал Алеко.

Но не всичко в този светъл, напреднал и пъстър свят е еднозначно. Блясъкът, светлината и удобствата имат своята цена, която се заплаща от всички - така в пътеписа се развива темата за **съдбата на човечеството**. Мотивът за цената на автоматизацията и технизацията на цивилизацията, прокаран чрез разсъждения по повод широко популярната в края на века утопия на американския писател Едуард Белами "Гледайки назад", която през 1892 г. се появява и в български превод под заглавието "След сто години",

има своето важно място в пътеписа. Чрез фантастичен сюжет Едуард Белами прокарва идеята за обществото-машина, което лишава индивида от способността на индивидуално мислене. Алеко използва постановката на американския писател, за да въведе в пътеписа една от най-значителните публицистични части, в която разсъждава за съдбата на човека в едно бездуховно общество. В крайна сметка основният акцент на тези разсъждения се насочва към значението на личната свобода. Твърде популярни на времето стават разсъжденията на Алеко относно същността на модернизацията и нейния морален аспект. "Човечеството срина един господар – тиранията, робството изчезна, но личната свобода роди нов господар – капитала! Капиталът в Америка е достигнал до най-крайното си развитие и е задушил своята родителка – личната свобода".

В този аспект "До Чикаго и назад" следва познатата традиция на жанра на пътеписа, в който се смесват различни стилове – художествения, научно-популярния, журналистическия и политическия. Тази хибридност можем да кажем е първата крачка, която Алеко прави към осъществяването на онова странно явление наречено "Бай Ганьо".

"БАЙ ГАНЬО" (1895)

За всеки българин "Бай Ганьо" е може би най-популярната и най-обичаната книга. Замислена като сборник фейлетони, в които трябва да се представят "невероятните разкази на един съвременен българин", както уточнява подзаглавието на книгата, тя на пръв поглед няма повече претенции освен това да развлича и забавлява. Оказва се обаче, че творбата се превръща в най-популярната и най-коментираната книга в историята на българската литература, а образът на главния персонаж Бай Ганьо в най-противоречивия литературен герой.

Алеко започва да печата фейлетоните през 1884 г. в списание "Мисъл" и изненадващо за самия него те веднага стават невероятно популярни. Дори хора, които никога до този момент не са купували и чели списанието, очакват с интерес всеки нов брой, за да проследят "подвизите" на "съвременния българин". До такава степен четящата публика е пленена от забавното четиво, че през следващата година Алеко Константинов сключва изключително успешен договор за продажба на правата за първо издание на книгата, нещо напълно непознато до този момент в литературния живот на България.

"Бай Ганьо" се дели условно на **две части.** *Първата част* "Бай Ганьо тръгна по Европа" включва девет самостоятелни истории за приключенията на персонажа из различни европейски държави - от Австрия до Русия. *Втората,* обединява три фейлетона "Бай Ганьо се върна от Европа", "Бай Ганьо прави избори" и "Бай Ганьо журналист", които представят *подвизите на героя в България*. Отвореният характер на **композицията** – възможността да се прибавят все повече нови и нови истории, довежда до увеличаването на разказите за героя и след самостоятелното издание на книгата. В по-късните издания някои от редакторите започват да прибавят тези нови фейлетони към вече познатите от първото издание, но никой не би могъл да каже дали Алеко сам би ги включил органично в "Бай Ганьо", ако можеше да организира и редактира едно второ издание.

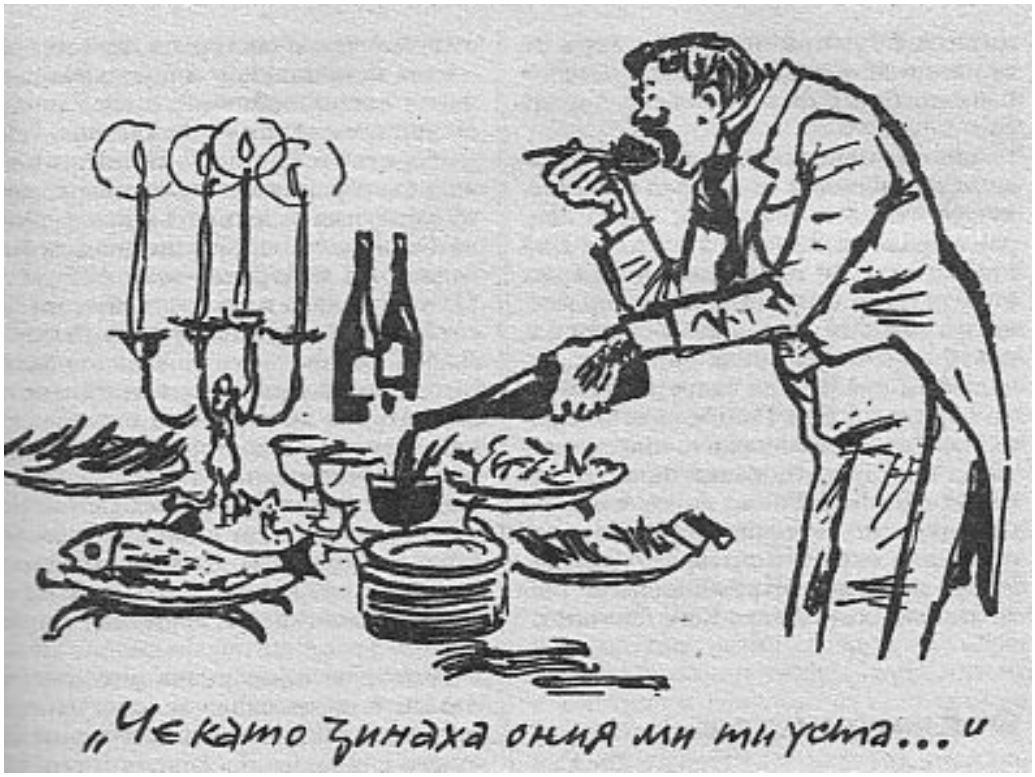
Но какво все пак представляват тези толкова популярни и известни приключения и *кой е Бай Ганьо*? Героят на фейлетоните е представен в първата част като елементарен, груб, циничен, меркантилен, без чувство за такт и култура на поведение персонаж. Въпросните характеристики биха могли още да се продължат все в тази отрицателна посока.

Бай Ганьо е герой, който непрестанно се сблъсква с културата на европейския човек и нито за миг не успява да я усвои и да я възприеме като ценност. Парадоксално, той е представен като *търговец*, който желае да продава в Европа един от специфичните национални продукти - масло, което се прави от цвета и сока на розата. Въпреки това търговският дух у Бай Ганьо е напълно отсъстващ, дори нещо повече – в нито един момент от творбата читателят не може да го види да извършва каквато и да била търговска дейност. Персонажът прави всичко друго – ходи на баня, на гости, посещава опера, дори го виждаме на погребението на сестра му, но в нито един момент няма да го открием да се занимава с това, което всъщност би трябвало да прави.

Интересна е също така ситуацията, чрез която се представят отделните истории в книгата. Алеко представя една *компания от млади хора*, повечето бивши студенти в различни европейски градове, които се забавляват със спомени за смешните истории за Бай Ганьо, които всеки един е преживял или дочул. До голяма степен тази композиция напомня структурата на "Декамерон" на Джовани Бокачо и "Кентърберийски разкази" на Чосър, но ако изобщо има някаква връзка с тях тя е на ниво пародия.

Комичните ситуации в творбата се получават от контакта на езиково, емоционално и поведенческо равнище между две напълно различни културни ситуации. Поради тази причина се е наложило тълкуването на първата част на книгата като **сблъсък между високата и ниската култура**. В нито един момент в нея няма да можем да открием Бай Ганьо като разчитащ знаците на непозната му и чужда среда и именно в това негово неадекватно поведение се крият комичните ефекти. Например още при първата среща с героя читателят го открива в глупавата ситуация да тича след маневриращия влак в унгарската столица, защото приема, че влакът ще отпътува. В сладкарницата във Виена "подхваща" сервитьорката и "не само я подхванал, ами ...", защото счита, че ги знае "тукашните жени". На представлението във виенската опера се разсъблича неприлично, защото според него така е нормално да постъпи човек, когато му е топло. В банята скача отвисоко, пляска и вика, защото иска да покаже какво може във водата...

На пръв поглед в този конфликт между високата и ниската култура всичко като че ли изглежда ясно. Алеко навсякъде представя своя герой като **еманация на българина** и българското. Когато героят след буйните си подвизи във виенската баня вижда слисаните погледи на немците се изправя победоносно на стълбата и почва да вика, биейки се в гърдите "- Булгар! Булга-ар!".



Илюстрация на Борис Ангелушев към изданието на "Бай Ганьо" от 1963 г.

Много са бележките, уточненията и коментарите в текста, които говорят, че Алеко чрез образа на Бай Ганьо иска да представи обединен *образ на следосвобожденския българин*. Като потвърждение на тази авторова концепция се приема и често цитираното последно изречение на книгата, в което Алеко резюмира прокарваните до този момент внушения: "Европейци сме ний, ама все не сме дотам!...". И ако в първите интерпретации авторите изхождат от тази предпоставяна идея, постепенно започва да се лансира още една, на пръв поглед напълно противоположна теза. Според нея Бай Ганьо е литературен тип, но не като национално, а като **социално явление**. Това тълкуване е дадено от социалистически ориентираната критика, според която героят е продукт на буржоазно-капиталистическото време и изразява психиката на "смес от старата простотия и еснафска наивност с нахалството на новите рицари". Често като потвърждение на тази теза се цитират разсъжденията на разказвача по време на приключенията на героя в Русия: "Бай Ганьо е деятелен, разсъдлив, възприемчив - главно възприемчив!

Постави го под влиянието на добър ръководител, и ти ще видиш какви подвизи е той в състояние да направи. Бай Ганьо е проявявал досега само животната си енергия, но в него се таи голям запас от потенциална духовна сила, която очаква само морален импулс, за да се превърне в жива сила...".

По този начин в литературната критика се оформят *двете "течения" в спора за социалния или националния тип на героя*, които и до ден днешен намират своите застъпници. Значително по-късно, през периода между двете световни войни, започват да се правят опити за различни интерпретации на творбата. Заслужава да се отбележат тези на професор Герхард Геземан и на професор Боян Пенев. Немският учен приема тезата за националния характер на героя, но счита, че поведенческите и културните качества на Бай Ганьо в никакъв случай не са отрицателни, а дори напротив, в историческия развой те са имали положително значение. Според Геземан "именно на този селски хитър българин българският народ дължи своето запазване под политическия гнет на турците и културното и стопанско ограбване на гърците".

Мнението на българския професор Боян Пенев е доста по-различно и по-убедително. Той счита, че Бай Ганьо притежава черти, които го изграждат като "ориенталец изобщо" и е възможно да бъде "колкото българин, толкова и невъзпитан сърбин, влах, арменец или грък". Това което критикът приема само като специфична българска черта е "неговият груб практицизъм". По интересна и задълбочена е тезата на професора за художествения характер на образа. Според него не би трябвало да разглеждаме образа като "закръглен и цялостен художествен образ /.../ защото той, изцяло взет, не е тип – в него са съединени няколко типа". Боян Пенев долавя доста от проблемите заложени в "Бай Ганьо". Твърде често в българското културно пространство не се одобряват неговите критически бележки относно художествеността на книгата. Отхвърлят се априори мнение като това: "Алеко не вниква в основата на отбелязаните типични особености: в произведението му те са засегнати външно, в най-груба, карикатурна, дори невероятна форма, при това твърде епизодично, анекдотично", без обаче да се разбере смисъла на оценката. Защото тук не се прави една емоционална и повърхностна констатация, а бихме казали сериозен и обективен анализ.

За да се уверим в това ще се обърнем към **структурата и формата** на самата творба. Традиционно се говори, че "Бай Ганьо" е сборник с фейлетони. В по-нови времена започнаха да се прокрадват тълкувания, за това че книгата е едва ли не първият роман в българската литература или най-малкото имал романова композиция. При всяко положение обаче фейлетонния й характер не се отхвърля.

Ще трябва да направим едно уточнение – до този момент фейлетон от типа, който изгражда "Бай Ганьо", просто няма. Творбите с хумористична и сатирична насоченост са били много тясно обвързани със социалната и политическата действителност. Типичен пример за това са самите фейлетони на Алеко Константинов, които почти без изключение осмиват или иронизират политически противници или политическия живот като цяло. Трябва да отбележим и това, че по времето когато излиза "Бай Ганьо" хумористични периодични издания в България също така няма. Дори Алеко печата своите работи в партийния орган на Демократическата партия, вестник "Знаме", който е имал претенциите да е едно от сериозните издания за своето време. Както отбелязва българският литературен историк Иван Богданов в своето изследване "Българска литературна периодика", вестник "Смях и сълзи" е "едно от първите художествено-хумористични периодични издания след Освобождението". Но този вестник започва да излиза през май 1898 година, т.е. една година след убийството на Алеко. Като голям въпрос остава дали "Бай Ганьо" не е подготвил почвата за смешното и хумора в България.

До този момент извън политическата и социална сфера битовият хумор е имал странно присъствие. В повечето случаи той се е ограничавал до вербални скечове, в които централен персонаж е Хитър Петър и от съвременна гледна точка звучат меко казано наивно. Представата за народен хумор отпреди Освобождението се е запазила и след това, но със съответните тематични промени. Времената са нови, хората са нови – нормално е и проблемите им да са нови.

В първото издание на втория том на "Избрани съчинения" на Алеко Константинов през 1903 година, неговият редактор професор Беньо Цонев пише: "Бай Ганьо" са били пръснати анекдоти, които са разсмивали всички, щом се намери някой да ги разкаже добре, и са чакали някой сръчен писател да ги събере в едно е да им даде общо заглавие". Ако погледнем внимателно структурата на книгата и на отделните фейлетони ще се убедим колко е прав в констатацията си Цонев. Самият Алеко обаче употребява друго наименование за въпросните анекдоти, които в съвременния български език се наричат с немското понятие вицове – той употребява термина "комедии". Най-важното е, че самият Алеко изобщо не прикрива в текста си, че възпроизвежда подобни комедии–вицове: "- Хайде, разказвай – извикахме всинца, защото знаехме, че Стойчо умее да разказва таквизи комедии" (разредката е на самия автор, бел. Р. Х.). Всеки един отделен фейлетон представлява сбор от няколко такива сценки, които сами по себе си носят структурата на вица, т.е. възпроизвеждат ситуация, която кулминира в самия

край с показване неадекватността на героя в контекста на ситуацията. Идва следващата сценка, която твърде често просто механично е прикрепена към предната, но е цялостна в рамките на своята ситуация.

Така Алеко сътворява нещо непознато като художествена форма от един несъществуващ вицов герой! Нека си припомним как сам той признава, че представя "невероятни разкази". Точно заради тази форма Алеко е критикуван най-ожесточено и е упрекван в нехудожественост и липса на психологизъм. Именно тук за първи път в българската, а вероятно и в световната литература *анекдотът се доближава до своя модерен брат-близнак вица и придобива литературно художествена плътност и цялостност, като навързва логически и хронологически близки по тема и дух ситуации*.

Трябва да уточним, че тази структура е типична само за някои от фейлетоните от първата част като "Бай Ганьо пътува", "Бай Ганьо в операта", "Бай Ганьо в банята", "Бай Ганьо на изложението в Прага", "Бай Ганьо у Иречека" и "Бай Ганьо на гости". Но като се замислим именно тези фейлетони в съзнанието на българина възпроизвеждат *истинския образ на героя*. В останалите малко или повече Алеко олитературотворява ситуациите, създава между отделните комедии-вицове по-органично сцепление и намалява комично-фарсовия характер при представяне поведението на героя.

Втората част вече има *напълно променен вътрешнокомпозиционен вид на отделните части*. Дори бихме казали, че жанровото им определение като фейлетони е твърде общо. От днешна гледна точка трябва да признаем, че това са типични сатири, в които обект на осмиване е политическото хамелеонство и безпринципност ("Бай Ганьо се върна от Европа"), политическата агресивност и престъпност ("Бай Ганьо прави избори") и политическата манипулативност и изгода ("Бай Ганьо журналист").

Както може да забележим, това което обединява и трите сатирични очерка е *темата за политическия живот*. В центъра на събитията в "Бай Ганьо се върна от Европа" е оставката на кабинета на Стефан Стамболов и решението на неговите привърженици да изпратят писмо уж от хиляди граждани с молба князът да не приема тази оставка. Като цяло Алеко пародира съвсем директно без да се разминава с действителните факти. Подобен е и генезисът на "Бай Ганьо прави избори". Алеко е кандидат в изборите за VIII-то народно събрание, които се провеждат след падането на правителството на Стефан Стамболов. Тук се отразяват реални явления от изборната борба и това се подкрепя от очерка "По "изборите" в Свищов", който Алеко

публикува две седмици след изборния ден и само месец преди фейлетона "Бай Ганьо прави избори". Третата част също е изпълнена с директни позовавания и цитати от актуалния политически живот.

В тази втора част персонажът Бай Ганьо няма абсолютно нищо общо с този, който носи същото име в първата част. Ако използваме сравнението направено от Боян Пенев, героят се появява вече в своите "различни костюми и маски". Но има и нещо още по-важно. Променен е самият дух в тези части – *хуморът почти напълно изчезва*, заедно със скечовите комедии-вицове, за да се замени с ирония и пародия, или придобива трагически интонации, както е при описанието на изборния ден в "Бай Ганьо прави избори".



Илюстрация на Илия Бешков - Бай Ганьо убива автора си /1947/

Така "Бай Ганьо" развива **две стратегии в повествователен план**. Професор Стефан Елефтеров дори говори за два модела: "Бай Ганьо и Европа" и "Бай Ганьо и байганьовците". В първия, според него, сатиричното се подкрепя от хумористичното като обхваща изцяло текста, а във втория, сатиричното се обвързва със сериозното, за да градира на моменти в трагични мотиви. В "Бай Ганьо прави избори" пресъздаването на сблъсъците на самия изборен ден съдържат много повече атмосфера на трагизъм, отколкото на пародийност. Алеко дори градира насилието. Така в момента, в който

привържениците на Бай Ганьо нахлуват в двора на училището, където се извършва изборът, опозиционният кандидат Иваница Граматиков, с който авторът се идентифицира, сравнява тълпата с башибозушките орди потушили Априлското въстание.

Разликата наистина е генерална - в първата част Бай Ганьо е в невъзможност да постигне един висок културен порядък, изразяващ се в спазването на определени канони на поведение, толерантно отношение към другия и т.н., а във втората част той е покоряващият висшите етажи на същия този или подобен обществен ред - властта. Променена е самата същност на персонажа, т.е. "келепирът" за него е с ново значение - от реализацията на "мускатите с розово масло" келипирът се трансформира в реализация във "властта". Критиката и до сега спори дали това противоречие е осмислена творческа концепция на Алеко Константинов. Българският критик Михаил Неделчев счита, че двуделната композиция е промислена и завършена и чрез нея се цели определено читателско възприятие.

Съвременната литературна критика така и не намира окончателен отговор, с който да обясни явлението "Бай Ганьо". На преден план започва да търси по скоро архетипното. В този аспект образът се тълкува не като въплъщение на специфично националното, нито като проява на специфично социалното, а му се придава митопоетически характер. Започва да се набляга на неговата карнавалност и да се сравнява с героите от "Гаргантюа и Пантагрюел". Според други пък образът е аналогичен с Дон Кихот на Сервантес. Появяват се и интерпретации, че всъщност Бай Ганьо е Санчо Панса, а пък Алеко Константинов – Дон Кихот. В интертекстуален план пък произведението се обвързва с централни повествователни обекти от други произведения, както сполучливо това направи професор Никола Георгиев в "Името на розата и на тютюна", съпоставяйки "Бай Ганьо" с изглеждащия напълно различен роман "Тютюн" на Димитър Димов.

Срещаме един огромен хаос от тези и антитези, появили се благодарение на тази малка книжка от стотина страници. На какво се дължи това неединство, тази разпиляност на позиции на хора, безсъмнено разбиращи от литература?

Един от вероятните и възможни отговори е – точно заради неединството на самия текст! Именно това *неединство на образа, на повествователния модел, на жанровата форма и емоционалното послание* е нещото, заради което се сипят в по-голямата си част критиките върху Алеко и неговото произведение. Но трябва да признаем, че най-вероятно благодарение на тези уж проблеми, текстът се е наложил в художественото

пространство. Това *всеобхватно неединство създава едно отворено поле, което компенсира дълбинните пластове*, свойствени за големите творби от световната литература, които видимо отсъстват в книгата на Алеко.

Всъщност нека прецизираме – дълбочината на текста в "Бай Ганьо" просто е изместена. Тя не е в психологизма, в модернизма или във формалните нива на творбата. Напротив – за първи и последен път в българската литература, а вероятно и в световната, тя се намира в странното единство, създадено между литературно и извънлитературно пространство, т.е. между отделните творби на книгата и времето, в което те са сътворени. В различните моменти от писането на различните фейлетони Алеко като че ли е творил различни произведения. По този начин в нейния цялостен вариант ставаме свидетели и на историята на нейното написване. В този смисъл разчитането й става възможно, ако се възстанови *отворения й код*, който е заложен в самия процес на написване. И тъй като това е принципно невъзможно, *отвореният код се разчита като отворен смисъл*, като сложност на образа, на идеите, на формата. Всяка една формулирана мисъл, изказана за книгата остава валидна, защото се поема от огромните шупли на художественото тяло на творбата.

Именно това е тайната на книгата – тя възпроизвежда собственото си сътворение, което, така както и това на Господ Бог, е колкото комично, толкова и драматично. И загадъчно, разбира се. *В една-единствена творба Алеко Константинов влага образ с множество прототипове, форма с множество жанрови характеристики, но също и жанр с множество форми, пространства с множество култури и времена с множество ценности*. В това е заложена и благодатта на отворения й код, както и вероятно нейното безсмъртие – във възможността всеки да проникне в книгата, да я чете и тълкува по своему и в същото време да бъде прав, абсолютно прав за всичко, което твърди за нея.

СЪЧИНЕНИЯ:

До Чикаго и назад. Пътни бележки. 1894
Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. 1895

БИБЛИОГРАФИЯ:

Протохристова, Клео. Литературно-исторически аспекти в творчеството на Ал. Константинов. - Литературна история, 1986, кн. 15 (с. 28 - 34).

Ганчева, Бистра. Повествователят в "Бай Ганю" и въпросът "Европа - ние". - Литературна история, 1987, кн. 15 (с. 35 - 44).
Неделчев, Михаил. Двумоделността на "Бай Ганю". - В: Неделчев, М. Социални стилове. Критически сюжети. С. БП, 1987 (с. 48 - 59).
Мантов, Димитър. Алеко Константинов. 1989
Йовева, Румяна. Бай Ганю: мит и реалност. - Лит. мисъл, 1989, кн. 5.
Анчев, Панко. "До Чикаго и назад". - Пламък, 1991, кн. 7-8.
Стефанов, Валери. Преносвачът на граници ("Бай Ганю"). - Литературен вестник, 1992, бр. 1, 2, 3 и 4.
Ковачев, Огнян. "Бай Ганю" - книга за слугата-господар или в търсене на изгубената идентичност. - В: Интерпретации на класически текстове от бълг. литература (съст. Д. Добрев), т. II, Шумен, 1993 (с. 46 - 57).
Иванов, Живко. Бай Ганю и разказвачите. - Език и л-ра, 1996, кн. 3-4.

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Велчев, Иван
"Индивидът държава (Алеко Константинов, "Разни хора, разни идеали")".
Владимиров, Георги
"Храната и храненето като идентификационни кодове в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов".
Георгиев, Никола
"Името на розата и на тютюна".
Данаилов, Георги
"Щастливеца и неговия герой".
Елевтеров, Стефан
"[Алеко Константинов]".
Игов, Светлозар
"Пътеписите на Алеко Константинов".
Кръстева, Илиана
"Структура и смисъл на "Бай Ганьо" от Алеко Константинов".
Пенев, Боян
"Алеко Константинов"(откъс), (откъс).
"Превращенията на Бай Ганя" (откъс).
Стефанов, Валери
"Преносвачът на граници (Етюди върху "Бай Ганьо" и чуждостта)" (откъс).
Янакиева, Миряна
"Бай Ганьо" (Наблюдения върху първа част на книгата)".



СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ

1856, 7.01	В малкия град Елена се ражда Стоян Михайловски. Баща му е един от активните общественици преди 1878 г., но има славата на консерватор и туркофил.
1868	Учи в Елена и Велико Търново, след което заминава за Цариград, където се записва в елитния лицей "Галата сарай".
1872	Завършва средното си образование. Първи публицистични публикации.
1872-1874	Учител е в Дойран, сегашна Република Македония, но заради сатири за гръцкия владика е принуден да напусне.
1875	Заминава за Екс-ан-Прованс, Франция, където

	следва право, но предпочита да посещава повече лекциите по литература.
1877	Прекъсва образованието си и се завръща в България, където посреща Освобождението. Работи като адвокат и редактор на вестници.
1880-1883	Отново се връща във Франция, където завършва образованието си.
1884	След като окончателно се завръща в родината си, публикува първата си книга – "Сцени от парламентарния живот в България". Излиза "Suspiria de Profundis", по-късно прекръстена на "Euthanasia" в стихосбирката "Novissima verba".
1886	За първи път става народен представител. До 1908 г. още два пъти ще бъде избраник в Народното събрание на България.
1888	Излиза в периодичния печат поемата "Ева", която следващата година се появява с променено заглавие – "Поема на злото".
1889	Една от най-плодоносните творчески години - издава "Библейски стихотворения", "Novissima verba", както и "Поема на злото".
1895-1899	Доцент в Софийския университет по литературна история. Преди това преподава френски език в гимназиите.
1897	Издава "Книга за българския народ".
1901	Включва се в комитета, който ръководи освободителното движение в Македония, като дори е избран за председател, но след две години го напуска.

1904	Заради статията "Потайностите на българския дворец" получава условна присъда за обида на монарха.
1905	Оттегля се от обществения и културен живот. Започва да пише предимно за "Църковен вестник".
1927, 03.08	Умира в София. Предсмъртното му желание да бъде погребан до гроба на Иван Вазов остава неизпълнено.

В първите години след Освобождението на България името на Стоян Михайловски се поставя редом до това на Иван Вазов и на Константин Величков. Популярността му се дължи колкото заради "странното" му творчество, толкова и заради активната обществена и политическа роля, която играе в българската действителност. В един момент обаче Михайловски се отдръпва от социалния живот на страната, вероятно провокиран от разочароващите събития, на които е свидетел в областта на политиката, но също така и от една духовна криза, пречупила го в сравнително ранна за един творец възраст - 49 години. В края на краищата писателят загубва популярността си сред своите съвременници и към края на живота си има ограничен кръг читатели. Загубва и водещото място, което е имал в обществения живот на България в края на столетието. Въпреки това от съвременна гледна точка може да се каже, че творчеството на Стоян Михайловски с всичките свои слаби страни, които безспорно има, не може да се отмине с лека ръка, защото представлява важно звено в историята на българската литература.

И до ден днешен в българската литературна историография и критика мненията относно значимостта на неговата поезия са поляризирани между *отрицателното* на професор Боян Пенев, който счита, че му липсват важни качества като "богат поетически дух и силно въображение" и *положителното* на съвременната изследователка Светла Гуляшка, която твърди, че "чрез неговото творчество започва процесът на европеизацията на следосвобожденската литература". За да разберем сложността, пред която се изправя всеки изследовател на "проблема Михайловски", е добре да цитираме

и мнението на д-р Кръстьо Кръстев, голямото име от кръга "Мисъл", за когото писателят е един "феномен, който не се поддава на класиране", критикът го намира за една "психологическа гатанка".

Няма как оценките да не са толкова крайни като имаме предвид, че поезията на Стоян Михайловски е сама по себе си противоречива както в тематично и съдържателно, така и във формално отношение.

От една страна, поетът е автор на стихотворения, в които са подчертани **жизнерадостното чувство и патриотичния патос,** напълно в духа на възрожденската поезия. По негов текст е създадена песента, която на 24 май, денят на славянската писменост и култура, се откриват всички национални тържества в България. В този химн се прославя делото на братята Св. св. Кирил и Методий:

Върви, народе възродени,
към светла бъднина върви,
с книжовността, таз сила нова,
съдбините си ти поднови!

Върви към мощната Просвета!
В световните борби върви,
от длъжност неизменно воден -
и Бог ще те благослови!

Напред! Науката е слънце,
което във душите грей!
Напред! Народността не пада
там, дето знанието живей!

Именно в творби като тази, можем да доловим специфичния патос и емоционален заряд, които отличават творците от възрожденската епоха. Безспорно Михайловски принадлежи към тяхното поколение не само заради духа на тези свои стихотворения. Като потвърждение ще спомена факта, че разликата във възрастта между него и поетът-революционер Христо Ботев е само осем години и един ден.

Химнът на славянската писменост е написан едва четири години след Освобождението, през 1892 г., и в него могат да се открият характерните черти на хиперболизиране на миналото, търсене на ефектни метафори и създаване на бодро призивни интонации - все характерни белези на

българската литература от времето на възрожденския й период. Тази кратка сбита форма с тържествен ударен ритъм не е изключение за творчеството на Михайловски. Ето например фрагмент от стихотворението "Напред", което през 1884 г. все още е част от поемата "Suspiria de Profundis", въпреки че като поетическо настроение няма нищо общо с нея. Затова не случайно още следващата година авторът го отделя като самостоятелна творба:

Напред! Живота е сраженье!
Напред! И прав всегда ходи!
Напред, макар към поражение!
Ако ще паднеш, прав падни!
.....
Създавайте и на времето
не гледайте като на враг;
веднъж създаденото нещо
не може да загине пак!
.....
Не чакайте всегда сполука,
но в себе вярвайте всегда -
такваз е земната наука!
Напред, бащи! Напред, деца!

От друга страна Стоян Михайловски си е извоювал славата на един от **най-мрачните и песимистични български поети**. Вероятно той е единственият автор, у когото образът на смъртта се среща толкова често и под толкова различни форми. В две от трите му философски поеми, които се приемат вече за част от класическото литературно наследство, "Euthanasia" и "Кадрилът на смъртта", смъртта е олицетворена и превърната в централен персонаж. Но не само в големите поетически форми Михайловски се занимава с края и с преходността на човешкия живот. Сонета "Нирвана" добре илюстрира тоналността и специфичното стихосложение на автора:

Mors memoriae

О, дивна, свръхдушевна и безименна услада,
която се изказва с тез слова: Да не усещаш!...
Без страстен да стоиш и пред Едема, и пред Ада,
и нито признак на живот - в живота да не срещаш!...

Да гледаш, без да гледаш, сляп да бъдеш в светлината!...
Да бъдеш глух за всеки рев и глух за всяка песен!...
Да се забравиш!... В бързия вървеж на времената
да се разсееш като дим в безкрайний свод небесен!

Да имаш върху съвестта си хладна плоча гробна!
Пуст зрак, мечта подвижна, твар на сянката подобна,
злотворен случай с теб да си играй - от небосклони

към небосклони Съдбата вседневно да те гони,
от устите ти охкане горчиво без да пада!...
О, дивна, свръхдушевна и безименна услада!

За да разберем най-добре творчеството на писателя трябва да имаме предвид **културната среда**, в която той израства, както и неговите литературни пристрастия, до голяма степен също обвързани с културния контекст. На първо място сред българските творци, оформили се под *влияние на френската литература,* трябва да поставим името на Михайловски. В елитния султански лицей в Истанбул и в университета в Екс-ан-Прованс той усвоява толкова добре френския език, че започнал да го ползва дори в личните си дневници и бележници. Едновременно с това той пише множество публицистични и поетични творби на езика на Молиер, които според много твърдения на негови изследователи притежават повече художествени достойнства от тези, писани на български. За писателя става по-лесно да се изразява, да намира подходящия ритъм, необходимите рими и изразни средства за своето творчество, по този начин отколкото на своя роден език. Безспорно в тези произведения словото му е по-пластично и изразително, а образите по-прецизно и релефно очертани. Можем да се убедим в това като погледнем стихотворението "Priires", публикувано през 1911 г. Трябва да се има предвид, че авторът вече е изживял първите си духовни кризи и е прекрачил прага към религиозната тема:

Ta main s'est abattue, o Seigneur sur ma vie,
Et tout ce qui fut beau rŭve et jeunesse en moi,
Tout s'ŭcroula soudain! Frappe encore, chatie
Mon orgueuil, Dieu puissant, mais donne-moi la foi;

Car tout me manque, espoir et courage a cette heure,
Car je sens comme un vide immense dans mon coeur,
Car la haine parfois m'obsude, et ma demeure
Sombre prison, a pour geolier la douleur.

Ah! donne-moi la foi, Seigneur, la foi profond,
Fais que je m'agenouille, humble, devant ta croix,
Afin que, sans abri, sans appui, seul au monde,
Je dise triomphant: Je suis fort, car, je crois!

Френската литература оказва изключително силно влияние в творчеството на Стоян Михайловски. Когато започва да пише, във Франция са на мода Емил Зола, Гюстав Флобер и поетите от така наречената прокълната литература - Артюр Рембо, Пол Верлен и Стефан Маларме. Но българският писател предпочита да чете и да се вдъхновява главно от творчеството на Шатобриан, Волтер, Русо, Монтескьо, Дидро и Паскал. В този смисъл Михайловски привнася в българската литература *формата, тематиката и духа на френското просвещение*. До този момент, например, е бил напълно непознат жанрът на *драматичната поема*. Чрез своите творби обаче Михайловски успява не само да представи на четящата публика този непознат за нея жанр, но и да го утвърди като функционална част от поезията. По-късно Пенчо Славейков ще продължи търсенията в тази насока и ще създаде своята епическа поема "Кървава песен", като по своеобразен начин ще доразвие тенденциите, положени от Михайловски.

От своите френски учители българският поет усвоява и своеобразната **нравствено-морализираща нагласа**. Той обича да разсъждава върху произхода на социалното зло, върху избора между истината и лъжата, върху принципите на общественото развитие. Тези негови разсъждения почти винаги са съпроводени с многобройни цитати от любимите му писатели. Авторът обаче винаги намира място между различните мнения да определи и своята активно защитавана високо морализаторска позиция. По този начин съчиненията му придобиват специфично *философско-сатирично звучене*. Не случайно Михайловски си спечелва славата на "**поет-философ**" и с гордост се подписва под различни свои творби с тази титла.

Една от най-известните книги на писателя е сатиричната поема "**Книга за българския народ"** (1897), която добре илюстрира специфичните особености на неговата поезия. Без всякакво съмнение подтик за написването ѝ Михайловски получава от епистоларния роман "Lettres

persanes" (1721) на френския писател Шарл Монтескьо. В своето най-значимо художествено произведение френският просветител целенасочено превръща в главни свои герои двама персийци, които наблюдават и коментират живота и обществото устройство във Франция от гледната точка на източния човек. По този начин Монтескьо успява да направи една цялостна критика на светските нрави и политически пороци на френската монархия, използвайки условния език на литературата. Стоян Михайловски подхожда по идентичен начин, но тотално преобръща художествения модел на френския писател.

В "Книга за българския народ" е представен един сюжет, нямащ нищо общо с България и българите. Главен и единствен персонаж в поемата е Абдулрахман паша, везир на Османската империя, който в последните дни от своя живот извиква своя наследник, племенника си Галиб ефенди, за да му предаде своята управленческа мъдрост. Сатиричният елемент в поемата се крие в това, че всъщност за 15 дни младият човек научава не политическите управленчески добродетели, а цинични утилитарни напътствия, за това как да задържи авторитарно властта и как безцеремонно да се отнася към народа. Основните мотиви, които постоянно се повтарят в поемата, са корупцията, разврата и безнаказаността на управниците, липсата на морал и ценности в политиката, пълното отсъствие на качества сред чиновниците. В своето посвещение Михайловски ясно посочва, че не визира конкретен обществен строй, а авторитарния начин на политическо поведение: "На всички страдалци, на всички унижени, онеправдани и угнетени посвещавам тази сатирическа сбирка, в която им показвам какви средства употребяват деспотите, за да увековечат властта си." Независимо от това, че сюжетът се развива в Цариград и визира действителността в Османската империя, зад отделни цитати или намеци се припознават познати лица от българския политически живот. В този смисъл в "Книга за българския народ" от читателя постоянно се изисква едно интелектуално усилие да открива частното (българското) в общото (алегорията на властта), така както и обратното. Вероятно съвсем съзнателно Михайловски е избрал толкова провокативно заглавие, което напълно да се разминава със сюжета, за да създаде предизвикателство пред интерпретативните усилия на читателите.

Това негово желание обаче не е останало докрай разбрано, защото критиките, които започват да се сипят върху поемата почти веднага след нейното публикуване, са изключително тежки. Упрекват го най-вече за "груб и тромав език", липса на поетичност и най-вече заради неговата риторичност. Никой творец преди Михайловски не изхожда толкова целенасочено от една предпоставена идея, когато изгражда художественото си произведение. "Книга

за българския народ" много повече прилича на критически политико-философски трактат, отколкото на литературна поема и поради тази причина тя остава изолирано явление в българската литература.



"Мъртвешки танц", худ. Васил Захариев

Значително по-сполучлива творба би могла да се определи философската поема **"Euthanasia".** Както вече споменахме една от основните теми в творчеството на поета е тази за *смъртта*. В това произведение смъртта е персонифицирана и е представена като непозната гостенка за лирическия герой, която желае да бъде допусната в неговия дом. Самото заглавие подсказва, че няма да я видим с нейното традиционно страшно лице, а напротив, тя ще бъде представена като желана, очаквана и обичана. Знаем, че тази интерпретация на смъртта не е нова и изхожда от френския романтизъм и символизъм, но безспорно в българската литература никога до този момент не можем да я открием така изразена. Едва след десетилетия мотивът ще бъде подхванат от българските символисти, но няма да достигне дълбочината и многозначността на разработката на Михайловски.

Преди да разкрие същността си смъртта се представя пред лирическия герой с различни лица, като последователно приема маските и характеристиките на Съдбата, Славата, Младостта / Любовта, Музата / Гения

и накрая идва ред и на Истината. При всичките си превъплъщавания се представят съответните добродетели и предимства, които героят ще получи в случай, че разтвори портите на дома си. Независимо от примамливите ценности – вечна слава и почит през целия живот, безкрайна наслада и вдъхновение или прозиране в световните тайни - той пропъжда последователно и петте гостенки. В края на поемата вече смъртта се саморазкрива със собствените си черти, представени като добродетели.

При Михайловски *смъртта има комплексни и усложнени характеристики*. Всички мними нейни форми, с които се назовава са изведени всъщност като елементи на самата нея. По този начин в поемата се лансира идеята, че основните аспекти, символи и качества на живота са функция на небитието:

Името си аз не криех
и не лъгах досега -
но при теб да вляза исках
с другите си имена. . .

Така лирическият герой се представя като осъзнал относителността на човешкото битие, който не може да бъде излъган и подведен само с част от достъпното знание. Смъртта в поемата притежава черти, които надхвърлят елементарното й разглеждане само като песимистична идея с доминиращи мистични черти. Дори напротив – за поета тя е креативна сила, създателката на битието:

На всевечната природа
аз съм вечната душа -
аз съм извор на живота
и конец на вси неща . . .

За автора това е само началото при изграждането на неконвенционалния портрет на смъртта. В тридесет и един куплета Михайловски гради един комплексен образ, който в крайна сметка се превръща в метафизическа идея, във *философска концепция.* Смъртта не е просто преход към отвъдното и създателя на света, тя е нещо много по-съществено - "върховното знание". Според автора, светът без нея е непознаваем, загадъчен и чужд. Само тогава, когато се разбере и приеме неминуемия край като естествен резултат на живота, самият живот придобива

смисъл. Така погледнат и разчетен, текстът на Михайловски придобива значения, които го доближават до идеите на половин век по-късно появилия се екзистенциализъм. Но ако в модерното философско-литературно течение идеята за върховенството на смъртта като смислопораждаща величина е теоретически заложена, то при българския поет е резултат от интуитивни открития и художествени влияния на философската мисъл на френското Просвещение.

В крайна сметка Михайловски акцентира върху идеята, че приемането на смъртта не е предателство пред живота, а по-скоро доближаване до същността на Бога:

Щом оставиш, щом захвърлиш
земното си облекло -
разум благ и чист ще бъдеш,
дух от божие естество. . .

Именно тук можем да открием амбивалентността на неговото разбиране относно смъртта и природата на Бога. За поета разумът и духът не са сили, които са противопоставени. В този смисъл упреците спрямо Михайловски, че бил краен ирационалист са безпочвени. Двете сили – разумът, но "благ и чист" и духът "от божие естество" – са морални категории, намиращи се отвъд границите на жизнената поквара. Те, в своя идеален вариант, разкриват същността на високите нравствени критерии, които авторът преследва.

Тези високи морални изисквания говорят и за това, че оттеглянето на писателя след 1905 г. от обществения живот и отдаването му на религията не би могло да бъде плод само на "душевна криза". По скоро Стоян Михайловски затваря вратите зад себе си за онзи свят на "сенки и химери", където моралните стойности нямат нищо общо с неговите. Със сигурност обаче той е разглеждал своята социална смърт с критерии, които повечето хора е било трудно да възприемат и осъзнаят. Не случайно една от любимите му сентенции е тази на големия френски моралист Паскал: "Страстите са бурите на живота и срещу тях няма освен едно пристанище: Религията."

СЪЧИНЕНИЯ:

Сцени от парламентарния живот в България. 1884
Бог. Библейски стихотворения. 1889
Поема на злото. 1889
Novissima verba. Стихотворения. Т.1. 1889
Железни струни. Стихотворения. 1890
Книга за българския народ. 1897
Книга за оскърбените и онеправданите. 1903
От развала към провала. Диалогизирани очерки. 1905
Позив към българския народ и българската интелигенция. Ч.1. 1911
Съчинения. Т.1. 1918

БИБЛИОГРАФИЯ:

Гуляшка-Балканска, С. Ст. Михайловски и френската философска мисъл и литература. 1987
Кьосев, Александър. Съдбата на едно творчество. – В: Михайловски, Ст. Божествен размирник. С. БП, 1987.
Натев, Ат. Неприспособимият. В: Божествен размирник. Философска поезия и проза. 1987

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Гърдев, Борислав
”Стоян Михайловски оценява Петко Каравелов посмъртно”.
Николов, Емилиян
”Mors ultima ratio” - опит върху философските поеми на Стоян Михайловски”.

КРЪГЪТ "МИСЪЛ"

Както вече отбелязахме, в първите няколко десетилетия от своето развитие новата българска литература изпълнява повече социални и обществени ангажименти. Това се дължи основно на традицията, наследена от възрожденската литература. Реалистичната поетика заема основния дял от литературата чрез документалното и мемоарното четиво, а култът към историята, опълченското движение и руската психологическа литература продължават да определят интересите на интелигенцията.

В годините веднага след Освобождението голяма част от българите изпращат своите синове да учат в големите европейски университети. Там те усвояват културата на развитите общества и специализират в областите, към които са се насочили. Много от младите българи предпочитат да посещават лекциите по литература, философия и право, защото по това време хуманитарните дисциплини са били на мода в страните от Западна Европа. След завръщането си в България те вече имат друго самочувствие, амбиции и различен поглед към бъдещето. Мнозина от тях считат, че са събрали достатъчно сили и знания, за да променят мисленето на българина и да дадат нова посока на изкуството. Разбира се, в едно все още предимно земеделско общество, в което патриархалните ценности са продължавали да доминират, подобни усилия не са срещали нищо друго освен неразбиране, дори често пъти враждебно отношение.

От тази **първа вълна интелектуалци**, почерпили опита и традициите на западното общество, така както и усвоили ценностите на най-новото в изкуството, се оформя кръгът, който ще модернизира българската литература. През 1892 г. започва да излиза едно ново *литературно списание*, което носи красноречивото заглавие "Мисъл". Негов редактор е **д-р Кръстьо Кръстев** – 26 годишен амбициозен младеж, който година по-рано издава първото специализирано списание за литературна критика и теория в България – "Критика". Д-р Кръстев е немски възпитаник - само няколко години по-рано завършва философия в университета в Лайпциг, където защитава докторат на тема "Лотцевото метафизическо понятие за душата". Привърженик на експерименталната психология на своя преподавател Вилхелм Вунд, той в редица свои статии се опитва да наложи неговите идеи в България.

През първите години обаче сп. "Мисъл" има подчертано *еклектичен характер*, наред с преводи на модерните западноевропейски писатели и философи, тук излизат и произведения на Иван Вазов, Тодор Влайков, Стилиян Чилингиров, Константин Величков и други автори, принадлежащи към реалистичното направление в българската литература. Нека си припомним, че и "Бай Ганьо" на Алеко Константинов се появява за първи път на страниците на списанието. В същата година, в която д-р Кръстев издава първия брой на "Мисъл", авторът на една силно повлияна от немския романтизъм стихосбирка "Момини сълзи" - **Пенчо Славейков** - заминава за Германия, където остава да следва близо шест години. По време на своя престой в Лайпциг той води активна кореспонденция с д-р Кръстев и публикува в неговото списание голяма част от произведенията си, които по-късно събира в стихосбирката "Епически песни". Пенчо Славейков е син на големия възрожденски деец Петко Славейков и скоро след завръщането си в България се превръща в една от най-скандалните и противоречиви личности в културния живот на страната. Той става водеща фигура в списанието като му придава онова лице и съдържание, което го превръща в *авангард на литературната мисъл в България*. Пенчо Славейков агресивно и безапелационно налага своите естетически възгледи, които не се различават принципно от тези на д-р Кръстев, но са още по-крайни и дръзко формулирани. Най-общо те се свеждат до това, че трябва да бъде сменена общата постановка за целта на литературата – ако до този момент писателят е търсил "*българина в човека*", каквато цел си поставят възрожденските творци и писателите реалисти, то новото изкуство според Пенчо Славейков трябва да има напълно противоположна задача – да открие "**човека в българина**".

Постепенно на страниците на списанието Славейков и д-р Кръстев започват да *налагат млади творци*, чиято поетика се доближава до представите им за това какво трябва да бъде новото изкуство. Изключително впечатление и на двамата правят стиховете, които получават от един никому неизвестен телеграфист от провинцията – Пейо Крачолов. Скоро Славейков решава, че с такова име не е възможно да се направи литературна кариера и измисля поетичния псевдоним **Яворов**. Не след дълго младия и надежден поет е привикан в столицата и направен редактор на сп. "Мисъл".

По същото това време – първата година на новия XX век – индивидуалистичните идеи започват да пленяват друг млад писател – **Петко Тодоров**. За разлика от Яворов, който до включването си в списването на "Мисъл" няма издадена книга, Тодоров е автор на няколко тома със

стихотворения и разкази, в които социалните теми и социалистическите идеи подчертано доминират. Той се отдръпва от социализма по време на своето следване в Швейцария и Берлин. Там слуша лекции по литература и философия като особено е впечатлен от труда "Светът като воля и представа" на Артур Шопенхауер, за когото дори иска да пише дисертация, но формални пречки не му позволяват да я довърши и защити. През 1899 г. пише първата си идилия, която показва промяната в естетическите му разбирания. По-късно през 1908 г. издава своята най-известна книга "Идилии", в която събира всички свои модерно стилизирани разкази.



Кръгът "Мисъл" - от ляво на дясно Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Петко Тодоров и д-р Кръстьо Кръстев

Така в началото на новия век се оформя **кръгът "Мисъл"**, състоящ се от д-р Кръстьо Кръстев, Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Петко Тодоров, Това е първото модерно поколение, което си поставя като основна цел европеизацията на българската литература.

Как те разбират процеса на това *европеизиране*? Д-р К. Кръстев и П. Славейков се завръщат от Германия заредени с идеите и теориите на Шопенхауер, Фехнер, Грос, Фолкелт и Вунд. Особено силно в техните работи

се усеща духът на философията на Фридрих Ницше. Чрез едно механично сглобяване на техните възгледи могат да се оформят *теоретическите принципи*, приписвани на кръга. В еклектичното преплитане на различните идеалистически постановки, които двамата български творци често цитират и възпроизвеждат из своите съчинения, се раждат кълновете на българския индивидуализъм. Най-общо те се базират на разбирането, че изкуството представлява една отделна, по-висша реалност, а писателят е извисена личност, която няма нищо общо с обикновените хора. Според д-р Кръстев и П. Славейков промяната на гледната точка на твореца от проблемите на колектива към проблемите на личността трябва да променят радикално реалностите в литературата. Писателят според тях е нужно да се занимава с индивидуалните проблеми, страхове и надежди на човека, а не с тези на някакво размито множество. По този начин щели да настъпят промени и във *формата* на литературата – тя вече щяла да отразява движението на блуждаещия дух, да отговаря на нелогичните изисквания на субективния аз. Но най-важните промени трябвало да настъпят в *езика* - речникът на писателя според двамата модернисти било нужно радикално да се промени. Те изисквали рационалните определения да се заменят от метафоричното слово, а точното означаване на нещата било препоръчително да се избягва, което щяло да даде на читателя една по-голяма свобода при тълкуване на изкуството. Понятия и идеологеми като "дух", "душа", "сън", "мечта", "идилия" трябвало да се превърнат в основни звена на поезията и да разчитат на вътрешната свобода на творческия индивид.

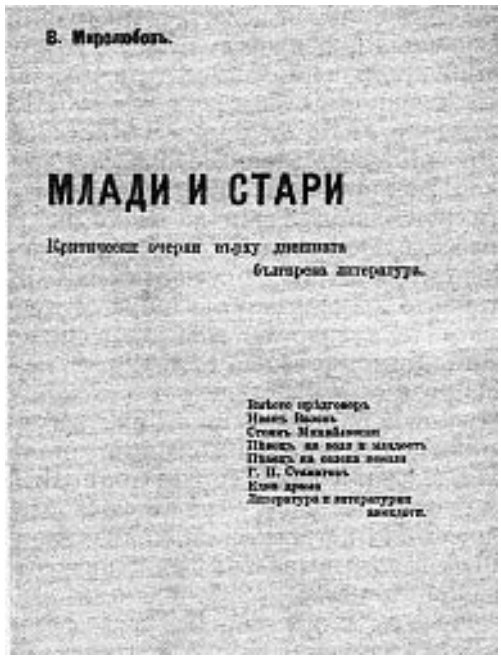
Разбира се, тук е нужно да се направи уточнението, че **не е съществувала конкретна програма**, която да обединява теоретическите възгледи на кръга. Това, което бяхме подчертали като характерен белег на новата българска литература – силното индивидуално творческо присъствие продължава и в това първо модернистично формирование. Понякога полу на шега, полу на истина се казва, че единственото, което обединява кръга "Мисъл", е известната снимка, направена през 1901 г. и това мнение до голяма степен трябва да се вземе на сериозно. Творчеството на всеки един от четворката е изключително самобитно и почти не съществуват между тях пресечни зони от художествена гледна точка – д-р Кръстев е автор само на литературнокритически и естетически студии, Пенчо Славейков и Пейо Яворов са уникални и напълно неповторими като поети, докато Петко Тодоров постига най-големия си художествен успех в областта на белетристиката и драмата. В едно свое писмо Яворов пише на д-р Кръстев "Всякога съм се стремил само към някаква индивидуална философия ...", но вероятно няма

да сбъркаме ако кажем, че тези думи биха могли да се препишат на всеки един от кръга.

Творците от кръга "Мисъл" *обявяват като неприемлива и остаряла реалистичната поетика*, която се базира върху идеологията на националната патетичност и социалния ангажимент. Постепенно и тенденциозно се налага името на Иван Вазов като символ на остарелите естетически принципи, а невинните подмятания и закачки с него в един момент се превръщат в истинска *война на идеи и принципи*. Д-р Кръстев например пише: "Нима бихме могли да искаме от г. Вазова, при неговата примитивна култура и високо култивиран егоизъм, да разбира, че един критик не е продавач на вехтории, но е херолд на нова душа и на нови чувства." Големият проблем, който модернистите виждат в поетиката на Вазов, е че тя разчита на лесна комуникация и четивност. Според Пенчо Славейков писателите на социалния ангажимент целят въздействие върху колкото се може повече хора, върху колектива, върху нацията, а това напълно се разминава с тяхната представа за същността на изкуството. Поради тази причина според идеолозите на модернизма реалистичната поетика е изчерпала своите възможности, тя е имала своето значение през годините на Възраждането, когато е трябвало да пробуди съзнанието на българите, да скрепи техния дух и единство. Както д-р Кръстев заявява - това е литературата на "висшия подем на народния дух". След годините на Освобождението също е имало място за нея, за да се отреагира на необходимостта от осъзнаване на героичния акт, свързан с освободителните борби. Но вече времената са други според теоретиците на кръга "Мисъл", човекът и историята са се променили, и главно напълно са се променили естетическите и литературни реалности.

Постепенно тези общи постановки и формулировки намират все по-прецизен и конкретен език. Първоначално всяко творчество, ориентирано към един по-широк кръг от читатели и различно от естетическата извисеност на духовните търсения, просто безапелационно се отрича. През 1904 г. Пенчо Славейков пише предговор към второто издание на първата стихосбирка на Яворов, който се превръща в една от най-скандалните статии в новата българска литература. Тук Славейков нарича българския читател "фасулковец в ума", защото според него не е дорасъл за високото изкуство. Поради тази причина Славейков няма никакви скрупули да обобщи: "Популярни са онези писатели, които на книжния пазар продават дрипи." Само две години по-късно той ще се опита да придаде вече повече прегледност на своя естетически нихилизъм: "Между езика на младите и старите има такава разлика, каквато има изобщо между старо и младо: едното облечено в потури и с опълченски

калпак на глава, другото почти в европейско облекло.” От известно време опозицията **стари – млади** в речника на кръга “Мисъл” замества опозицията **реализъм – модернизъм**. Така се стига до 1907 г., когато се появява книгата на д-р Кръстев “Млади и стари”, в която вече теоретически се артикулират естетическите и творчески различия между творците от двата литературни лагера. От този момент двете прилагателни за възрастов показател придобиват фигуративен смисъл, който започва да се възпроизвежда и да функционира в литературното пространство със свой смисъл и значение. “Млади” са всички онези, които изповядват принципите на модерната естетика, а “стари” съответно тези, които робуват на преодолени естетически разбирания. Сред първите се споменават Петко Тодоров, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Алеко Константинов, списъкът на вторите се води от Иван Вазов и следват Елин Пелин, Г.П. Стаматов и К. Христов. Разбира се, в това деление има много субективизъм, дължащ се на моментно групово и лично отношение от страна на автора. Въпреки това именно тук кулминират в теоретичен и съдържателен план усилията на д-р Кръстев.


В. Мирославъ.

МЛАДИ И СТАРИ

Критически очерци върху днешната българска литература.

Титулната страница на книгата “Млади и стари” на д-р - К. Кръстев

Същата година, в която излиза неговата статия, списание “Мисъл” престава да излиза. Разбира се, литературната дейност на творците, които съставят кръга “Мисъл” продължава, но постепенно липсата на сбирките около организационната дейност на списанието си казва думата. Всеки един от голямата четворка поема по собствен жизнен път повече или по малко изпълнен с драматични моменти. В края на краищата само за 7 години един след друг, разделени и по своему самотни ще си отидат от света първите български модернисти – Пенчо Славейков, обиден и разочарован от нравите в България, ще почине през 1912 г. в италианското градче Брунате; Пейо Яворов ще изстреля куршум в главата си през 1914 г.; Петко Тодоров след продължително заболяване ще умре през 1916 г. в Швейцария и последен

ще се раздели с живота д-р Кръстев през 1919 г., непрежалил своите бързо напуснали го другари.

След дейността на кръга "Мисъл" българската литература вече тръгва по пътя на едно естествено развитие. Не само в тематично и съдържателно отношение се доближава до най-модерните европейски тенденции, но и се разгръща във видово и жанрово отношение. Лириката, прозата и драмата започват да експлоатират присъщия си език като използват най-естествената за целта форма. От друга страна читателската публика вече по-ясно се ориентира в споровете и конфликтите в литературния живот. Всеки читател, а и творец започва да открива задоволяващото го четиво и така се оформят двата пласта – нисък и висок, които винаги са определяли същността на естественото естетическо развитие на всички култури във всички времена. От този момент българската литература се оформя окончателно като културна и духовна институция. Ако това е била целта на дейците от кръга "Мисъл", означава че усилията им са постигнали търсения резултат.



ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

1866, 27.IV.	В семейството на големия български възрожденец Петко Рачов Славейков в старопланинския град Трявна се ражда най-малкият син – Пенчо.
1876	Учи в Стара Загора, където баща му е учител. Тук посреща Руско-турската война, която оставя силни спомени в неговото детско съзнание.
1879	След Освобождението се премества с цялото си семейство в Търново, а в края на годината се установява в София.
1881	Петко Славейков е арестуван и прогонен от Княжество България след суспендирането на конституцията от Батенберг, което принуждава сина му да завърши образованието си в Пловдив.

1884	През една януарска зимна вечер след цял ден игра заспива от преумора на пързалката на брега на река Марица. Замръзването има фатални последици за юношата – остава полуинвалид, с труден вървеж и мъчително говорене. Оттогава се обръща към света на книгите.
1885	Прави своите първи литературни опити и преводи на руски поети.
1888	Издава първата си книга "Момини сълзи", създадена под силното влияние на Хенрих Хайне. Година след излизането ѝ 22-годишния младеж изкупува непродадените бройки и ги изгаря.
1892	Заминава за Лайпциг (Германия), където следва философия. Посещава лекции при най-големите имена в областта на хуманитарните науки. Изучава внимателно творчеството на немските философи и писатели. През цялото време сътрудничи на български литературни издания.
1896	Издава първата книга на "Епически песни".
1898	Завръща се в България вече изграден като мислител и творец. Поканен от д-р К. Кръстев става редактор в списание "Мисъл".
1906	Издава сбирката "Сън за щастие".
1908-09	Директор е на Народния театър в София.
1909-11	Директор е на Народната библиотека в София.
1910	Излиза антологията "На Острова на блажените".
1911	Уволнен като директор, отказва предложените му нови предложения за работа и напуска страната.

	Живее в различни европейски градове като в края на годината се установява в Италия.
1912, 28.V.	Умира в Брунате, Италия. След 9 години тленните му останки са пренесени в България.

Поезията на Пенчо Славейков, така както и цялостната му литературна дейност, са едни от най-дискутираните явления в новата българска литература. Оценките, които неговите съвременници правят за творчеството му са от крайно отрицание до възторжено почитане. Няколко са причините, които обясняват този факт.

На първо място трябва да разгледаме отношението, което самият Славейков е проявявал към хората на литературата и изкуство в България. В своята ценностна скала той или *безрезервно одобрява или безалтернативно отрича*. Сам в една от статиите си, наречена "Българската поезия", започва с изречението: "Моите възгледи за българската поезия са били всякога резки и отрицателни". Не на едно място в своите литературно-критически студии Славейков отхвърля както всичко писано преди него, така и почти всичко от съвременните творци. Категорично отрича старобългарската литература, защото счита, че е писана само под византийско влияние - "в нея няма нищо българско освен азбуката". Христо Ботев не приема както заради утопизма на неговите обществени идеали, така и заради формални недостатъци, които вижда в поезията му. Писателят обаче, който страда най-често от пиперливия език на Славейков е Иван Вазов. Едно от меките определения, които дава на неговите художествени работи е, че са "литературни глупости". Естествено е, че при подобно критично отношение враговете му също не са стояли със скръстени ръце и често са отвръщали с подобаващо достойнство.

Въпреки всичко това Вазов е бил от творците, с които Славейков все пак е приемал да влиза в спорове и дискусии. За останалите хора на литературата той намира едно определение, което просто не се нуждае от коментар – "фасулковци", т.е тези, които имат не само елементарни битови нужди, но нищожни и духовни потребности. В най-общи рамки сред фасулковците той поставя дилетантите и полуинтелигенцията, за които ясно заявява: "Те са пречките, разхвърляни по нашия път, и нашата молба към бога е – по-скоро да си ги прибере". Колкото повече слиза по своята ценностна

стълба, за да се приближи към редовния читател, толкова по-краен и груб става – "Знайте онези животни, за които пословицата казва, че се помирисвали през девет баири? Ето такива животни са сегашните български читатели ..." Ясно е че когато толкова директно те нарекат магаре, единственият начин за реакция е аналогичен. Българският читател не остава безучастен - отвръщал е с мълчание и незаинтересованост към сложните и неразбираеми за него стихотворения на гордия поет. От своя страна Славейков е бил напълно безразличен към общественото мнение. Той считал че "популяризацията на изкуството, поевтиняването, демократизирането му – то е неговото унижение." Поради тази причина когато издава второто издание на "Епически песни", авторът държи тиражът да бъде нито повече, нито по-малко от 13 екземпляра – за да покаже според него колко хора, разбиращи от лирика и изкуство, има в България.

Това крайно отношение на Пенчо Славейков се корени в неговото разбиране за *същността на естетиката и литературата*. Без всякакво съмнение основен фактор при формирането на естетическите му възгледи изиграват немската идеалистическа школа и западноевропейският модернизъм от края на XIX век. В Лайпциг Славейков попада в момент, когато художествените търсения в литературата динамично се преплитат с философската мисъл. Нека припомним, че по това време – между 1892-1898г. – **Фридрих Ницше** все още е жив, а неговите произведения са били не само изключително модерни, но и са оказвали силно влияние върху културния живот в цяла Западна Европа. В този смисъл няма нищо чудно, че българският писател остава най-силно впечатлен от волунтаристичните свръхиндивидуалистични идеи на немския философ и става техен глашатай в българската литература. От Ницше той усвоява преди всичко няколко основни мотива, които впоследствие играят важна роля в поезията му – мотива за *избраничеството на твореца*, за *съзерцанието* и за *смъртта*.

Тук трябва да кажем, че освен от волунтаристичните концепции на Ницше, Славейков формира естетическите си възгледи и под влиянието на **Фолкелт**, чиито лекции е слушал в лайпцигския университет. От него българският творец възприема идеята за уникалната реалност, която създава произведението на изкуството, реалност, която е несъпоставима и напълно различна от тази на обективния свят. Оттук той стига до идеята, че разбирането и тълкуването на художествената реалност са възможни само чрез акта на съзерцанието. Чрез тази естетическа концепция Славейков защитава най-вече своето отрицателно отношение към социално ангажираната литература и дори към онази, която черпи своите теми и

вдъхновение от действителността. В прочутия си предговор към "Стихотворения" на Пейо Яворов от 1904 г. той ясно изказва мнението си за социално ангажираното изкуство: "Социалната тъга – оная спукана цигулка, на която се свирят най-изтърканите мелодии." Според него само "душата на художника" е способна да види най-вярно и адекватно истината за действителността, да извлече същността на явленията. В този смисъл наистина Славейков концентрира в своята естетическа концепция повечето от най-модерните идеалистически тези от края на XIX век.

Накрая не трябва да пропуснем и изключително силното влияние, което оказва върху българския поет немският романтик Хенрих Хайне. В един от своите очерци "Олаф ван Гелдерн" Славейков признава, че най-силно въздействие при духовното му оформяне са играли "един елин, един юдей и един шваба". Разбира се, не е било трудно на критиката още в началото на миналото столетие да разгадае имената, които са се криели зад това енигматично представяне – става дума за Гьоте, Хайне и Фолкелт. И ако творчеството на **Гьоте** българският творец ползва като модел за употребата на фолклора като тематичен и езиков извор, то с **Хайне** нещата стоят на по-различна плоскост. Без съмнение за Славейков големият немски писател е бил повече учител в областта на прозата, отколкото в поезията. В началото на неговото оформяне обаче Хайне-поетът очевидно му е въздействал изключително силно, най-вече със своята любовна лирика. Първата стихосбирка на Славейков - "Момини сълзи" - е почти изцяло в стилистиката на Хайневия романтизъм. Но българският поет се уплашил от епигонското й звучене, изкупил непродадените бройки от книжарниците и ги изгорил. По късно обаче сарказмът и иронията, характерна черта на пътеписите и студиите на немския романтик, завладели Славейков. Именно от творбите на Хайне той се учи как да моделира фразата и мисълта си, как да постига най-голям язвителен ефект, как да бъде ясно разбиран, когато изглежда най-иносказателен, най-вече в очерците от антологията "На острова на блажените".

Не би могло да се разбере неповторимото изкуство на Пенчо Славейков, без да отбележим и неговия **физически недъг**. Замръзването на пързалката в Пловдив причинява на младия човек дълбок душевен поврат. Парализата изостря неговата чувствителност, създава му усещане, че е по-различен в сравнение с всички останали около него. Многократно поетът признава както пред свои близки, така и в текстовете си - "Болестта ме направи поет". Погледната през тази призма, творческата му философия става по-прозрачна и разбираема. Точно по това време в Европа, доминира представата,

че болестното състояние е не толкова физическо явление, колкото духовно. Именно в последното десетилетие на XIX в. става модерно философията на Фридрих Ницше да се коментира като функция от неговата загуба на разсъдък. Творецът, който прокарва за пръв път в българската литература идеята за единството между непълноценността на физическото здраве и извисеността на духа, е именно Пенчо Славейков.

Често пъти е ставало дума, че *ницшеанството на Славейков има еклектичен и механичен характер*. Често убедително се говори и за откъслечните познания на българския поет относно цялостното творчество на немския мислител. Тези мнения вече се приемат със съответната критичност от българското литературознание. По-важното е, че със своите нови и напълно непознати до този момент идеи и теми Славейков променя релефа на българската литература.

Най-общо погледнато поетическото творчество на Пенчо Славейков може да се раздели на **три дяла** – *фолклорни стилизации, лирически миниатюри и философски поеми*. Към първите спадат произведения като поемите "Ралица", "Бойко", "Коледари" и "Неразделни", цикълът "Харамии", стихотворенията "Луд гидия", "Орисия" и др. Голяма част от миниатюрите в "Сън за щастие" представляват пейзажна лирика, в която поетът разкрива таланта си в сбита форма да създава въздействащи картини. Към третата група принадлежат поемите "Cis moll", "Симфония на безнадеждността", "Сърце на сърцата" и др.

Уникално място както в творчеството на Славейков, така и в българската литература намират поемата "Кървава песен", която по признанията на самия поет е творбата на неговия живота, и антологичната мистификация "На острова на блажените", която и до ден-днешен удивлява със своя отворен код, допускащ неограничена свобода за тълкувания и интерпретации.

През целия си живот Славейков е проявявал изключителен интерес към **фолклора**. Не на едно и две места той теоретично обяснява мястото на народното творчество в живота на българина. В статията си "Българската народна песен" стига до заключението, че нищо друго не може да обясни психологията на българския народ, както проучването и вглеждането в народното творчество. Според него "Тия песни придружават неволника народ навсякъде, при всички обстоятелства на живота му, от раждане до смърт. Оре или копае земята, или прибира нейния плод – песента е най-добрата поддръжница на работата му; на път ли е, тя му е най-вярна другарка – другарка и при почивката му." Безспорно този интерес към народното

творчество възниква *под влияние на немските романтици и особено на Гьоте*. Славейков е силно впечатлен от неговата идея за определящото значение на фолклора за изграждането на индивидуалния почерк на твореца. Освен това той защищава тезата, че специфичната отлика на българския човек се състои в неговата **патриархалност**. По такъв начин Славейков естествено разработва централните мотиви в произведенията си, вдъхновени от народното творчество – вярно обичащата любима в "Ралица", гибелната роля на страстта в "Бойко", грехът пред рода в "Чумави", вечността на ритуалите в "Коледари", безсмъртието на любовта в "Неразделни" и т.н.

Важен момент при интерпретациите на народните мотиви е вграждането на модерно послание, което трябва да осъществи диалога с новото време. Например в може би най-популярните негови поеми "Ралица" и "Бойко" той доразвива фолклорния мотив и му придава допълнителен морален смисъл. Славейков представя патриархалните ценности не просто като добродетели, валидни само за своето време, а като вечни морални стойности.

В поемата **"Ралица"** е представен образът на *идеалната българска жена* – тя е красива, добродетелна и най-важното - вярна на своите чувства. В Ралица е влюбен Стоичко Влаха – "заможен и личен / ерген, един на майка и баща". Но нейното сърце е пленено от бедния Иво Бойкин. След тяхната женитба Стоичко не се отказва да спечели любовта на Ралица, но не успява нито с увещания, нито със златна огърлица. Изпълнен с омраза към Иво, една зимна привечер той го пронизва с нож в гърдите. Престъплението остава неразкрито, но гузната съвест на убиеца го прогонва в неизвестна посока, а Ралица ражда син, в когото открива прилика с Иво. Младата жена отново намира радостта в живота благодарение на малкото дете, плод на една силна любов.

В своята поема Славейков извежда няколко важни морални извода. На първо място той извежда идеята, че любовта е ирационална, но в същото време и основна ценност в живота на българката. Стоичко може да осигури богат живот на Ралица, но тя не изпитва никаква любов към него. Животът без любов е живот без щастие и хармония, затова тя предпочита бедния Иво, към когото изпитва силни чувства. Тук виждаме и една характерна интерпретация на мотива за избора – парите сами по себе си не могат да направят човек щастлив, защото той открива своето щастие единствено и само в собственото си сърце. В тази поема още се вижда как Славейков при разработването на мотива съзнателно пренебрегва значението на социалните ценности, за сметка на духовните, на които придава водещ смисъл. До голяма

степен мотивът за вярната любов реализиран в "Ралица", съзнателно е наподобен на този, който представя П. Р. Славейков в "Изворът на белоногата". Но ако за Славейков-баща решението на Гергана да отхвърли богатството на везира е мотивирано преди всичко с идеологически доводи (да си спомним – основната опозиция между "свидна ми мила градинка" и "градините на Стамбул"), Славейков-син основно набляга на чувствените. Следва да се отбележи и още една разлика в композиционен план между двете поеми. В "Ралица" подчертано доминира представеното щастие в семейното огнище на двамата герои, докато в "Изборът на белоногата" на преден план са изведени доводите на Гергана, с които отказва примамващите предложения на везира.

В края на своята поема Пенчо Славейков си позволява и едно модерно доразвиване на мотива за щастието. В последния стих на поемата героинята е представена като "от живота ненадломена – с несломено сърце", където очевидно се акцентира на волята й да преодолее нещастията от живота. По-нататък ще видим как мотивът за несломимата воля се превръща в централен пункт в естетическата платформа на Славейков.

В поемата **"Бойко"** също можем да открием сблъсъка между сърцето и здравия разум, но този път с малко по-различни морални послания. Тук Славейков представя идеята, че *мъжът също е подвластен на ирационалните сили на сърцето, но това има фатални последици*.

Централният герой на поемата Бойко не може да прежали Неда, жената на сърцето му, която се е омъжила за друг мъж от селото. Майка му го уверява, че не трябва да страда за невярна жена, но въпреки осъзнаването на правдата в думите й, той не може да пречупи сърцето си. Постепенно се променя, престава да работи, а цялото село му се присмива. За да го избави от пагубните мисли, майка му го принуждава да се ожени за добрата Райка. Две години след своя брак Неда, изградена като образ на невярната и фатална жена, около която постоянно витае изкушението, но също така смъртта и нещастието, придумва мъжа си да извика майстор уж да пооправи къщните съдове. Най-добрият майстор в цялото село е Бойко, който пристига в Нединия дом. Стопанката му дава да разбере, че поводът да го извика е формален и го изкушава да остане цялата нощ при нея, защото мъжът й е заминал по работа в съседен град. Но Бойко не посмява да съгреши. Въпреки това животът му не се променя към добро, напротив – започва да лентяйства и да пие непрестанно. В невъзможност повече да помогне на пропадналия си син майка му умира, като преди това го проклина. Цяла година след това Бойко не излиза от кръчмата. Една вечер той се прибира пиян и удря в корема

бременната Райка, която излиза на прага на дома да го посрещне. Вечерта младата жена помята и ляга болна. На жените, които й помагат и се грижат за нея обяснява, че се е подхлъзнала на стълбата. Чул тези думи, Бойко преживява морален катарзис. Той сякаш се пробужда от дълъг и дълбок сън. В края на поемата Бойко осъзнава престъплението, което е извършил спрямо Райка. Чувството за вина след погребението го довежда до състояние да пролива "сълзи, незнайни досега за него …"

При интерпретацията на мотива за пагубната страст в "Бойко", Славейков доразвива концепцията си за патриархалните добродетели вече реализирана по определен начин в "Ралица". Поетът ни представя две гледни точки към един и същ проблем – този за необузданата *ирационална любов*. Ако при Ралица ирационална любов е представена като висша добродетел, то при Бойко е развита като висша степен на падение. И в този случай Славейков изразява една модернистична концепция, според която *в женското начало доминира инстинкта, а в мъжкото – разумът*. Според тази нагласа на жената е присъщо, а и е допустимо да действа ирационално и противоречиво, така както го правят Ралица и Неда, но за мъжа единствено възможно и правилно е рационалното поведение. В противен случай равновесието в битието е подложено на опасност от разпадане. И в двете поеми нещастията са следствие от несвойственото на мъжа (Стоичко и Бойко) увлечение. Дори нравственото пробуждане на Бойко, често коментирано като плод на руско влияние в лириката на Пенчо Славейков, свързано с мотива за откриването на човека в звяра, не е много убедително. Когато описва процеса на самоосъзнаване на своя герой, Славейков го представя повече като процес на рационален самоанализ, а не толкова като плод на някакъв вътрешен импулс:

И цяла нощ се той
по двора лута, сякаш тия думи
в душата му откриха пропастта
и в ужас той дълбоко и дълбоко
се в тая пропаст взира - и потърсен
самичък се от себе си отвърна...

В някаква степен тези идеи са резултат от влиянието на Ницше върху Славейков и особено на "Тъй каза Заратустра", която той добре познава , а към края на живота си дори превежда на български език, заедно с поетесата Мара Белчева. Но трябва да се признае, че подобно разпределяне на функциите в мъжко-женското идеологемно пространство не е изключение и

за българския фолклор. Пенчо Славейков е сполучил вечните народно-песенни мотиви да прелее в модерните философски идеи на своя век.

Напълно различен е поетът в своите **лирически стихотворения** от "Сън за щастие", в които събира интимно-изповедни миниатюри и пейзажна лирика. Стихосбирката съдържа 93 кратки творби, в по-голямата си от по два куплета, като всички без изключение са без заглавие и са номерирани. С този свой сборник Пенчо Славейков осъществява един важен преход в развитието на българската литература - окончателно налага индивидуалистичната гледна точка като доминираща над социалната визия за разчитане на явленията. Поетът представя собствената си емоция, моментно настроение и нагласа при допира си с природата или при срещата с любимата. В много от случаите става дума за образи, които персонифицират душата на поета. Субективният свят намира в обективната действителност онази пресечна точка, при която се сливат в общ образ. Така функционира спокойната картина в най-известното и цитирано стихотворение:

Спи езерото; белостволи буки
над него свождат вити гранки,
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

Треперят, шептят белостволи буки,
а то, замряло, нито трепва...
Понякога му сал повърхнини
дълга от лист отронен сепва.

Сред българските критици се е утвърдило мнението, че това стихотворение е емблематично за цялата сбирка. Най-вероятно това се дължи на обвързаността между заглавието на стихосбирката "Сън за щастие" и началото на първия стих "Спи езерото ..." Прокарва се алюзията, че покоят на заспалото езеро представлява всъщност мечтателния сън на автора.

Тук трябва да припомним, че по същото време през 1906 г., когато излиза сбирката на Славейков, в българската литература вече са назрели процесите за доразвитие на модернистичните търсения, започнати от творците от кръга "Мисъл". Година по-рано един млад непознат поет - Теодор Траянов, публикува поетически цикъл, където се намира и краткото стихотворение "Новият ден". Почти веднага то става повод за вдъхновение на новото поколение творци – символистите, които вече настъпват след модернистите

от "Мисъл", тези, които Славейков нарича "рошави телета с гайди", защото не правят според нищо друго освен "поетически нелепости". В този смисъл "Сън за щастие" е до голяма степен естетическата реакция на Славейков спрямо оформящата се нова поетическа мода. Съвсем очевидно е, че той не гради символна картина, не се опитва да представи един "вътрешен пейзаж", защото очевидно първоначалният му импулс изхожда от външния пейзаж. В това отношение Славейков в своите миниатюри е много по близък до не твърде обичания от него Кирил Христов, отколкото до символистичната поетика. Независимо от това "Сън за щастие" ще се превърне в извор, от който много "рошави телета" ще черпят идеи и ще учат езика на лириката.

Творбите на Пенчо Славейков, които често се обособяват в самостоятелен дял, са **философските поеми**. Те не са издадени в отделена стихосбирка, нито пък някъде присъстват така отделени. Независимо от това тези поеми се приемат едва ли не за *литературния паспорт* на писателя. Ако с фолклорните си разработки той успява да постигне синтез между народнопесенните сюжети и модерното им представяне, то във философските си стихотворения се отдава във формален и в съдържателен план изключително на модернистичната разработка.

До този момент няма в българската литература подобен опит за проблематизиране на интелектуалната тема. Самите заглавия на поемите са достатъчно показателни за посланията, които отправят – "Симфония на безнадеждността", "Сърце на сърцата", "Химни за смъртта на свръхчовека", "Микел Анджело", "Cis moll" и др. В тях доминира темата за **трагичните измерения на духовните търсения на твореца**. Както вече казахме, Славейков защитава идеята за елитарния характер на изкуството, което според него е "отбрана, празнична храна". В този смисъл истинският творец притежава качества, сетивност и потребности от напълно различно естество в сравнение с тези на обикновения простосмъртен "фасулковец". Човекът на изкуството живее в свят с морални и екзистенциални ценности, които се разминават с общоприетите. Така се достига до идеята за неговото страдание, но едновременно с това и величие. Творецът във философските поеми на Славейков се самоосъзнава като откъснат от света, но в същото време разбира, че в това се състои неговата участ на избраник на съдбата. Тази елитарна концепция обаче не е абстрактна.

Славейков осъществява едно напълно непознато до този момент в българската литература вграждане на собствените си чувства и мисли в единна художествена система. Още в края на XIX век символистът Димчо Дебелянов ще каже: "Тук Пенчо Славейков се явява и като чуден лирик, който под маската

на един напълно обективен епически поет ни представя свои чувства и настроения. Но случайната прилика между Бетовен, глухия творец на хармонията, и парализирания поет ни дава право да мислим, че повечето чувства на Бетовен във "Cis moll" са чувства на П. Славейков. С това обективиране на собствените си чувства Пенчо Славейков рязко се отличава от всички български поети." Вече казахме, че физическият недъг има голямо значение за изграждането на Славейков като творец, но тук ще видим как личното страдание пряко въздейства върху художествените му търсения. *Мотивът за страданието* става централен във философските му поеми.

В повечето от тези епически произведения централно място в сюжета има моментът на *духовния катарзис*. Например в **"Cis moll"** великият композитор Бетовен е представен в съдбоносния момент, когато открива своята глухота. В отчаянието си той се предава на мисли за смъртта, защото тя изглежда по-приемлива пред това да живее без да долавя звуците и без да може да твори. В този трагичен момент Бетовен проумява смисъла на творчеството, на собствения си живот и изворът на гениалността:

Сляп бил си ти! И Омир бил е сляп;
Но, в слепота, от хилядите зрящи
Едничък само той е виждал ясно.
Не из очите погледът излиза,
а на душата из Света Светих.
.....
В страданьето е негова живот!
И само в негоази ще намеря
за нови чувства нови звукове -
изкуството чрез тях да обновя...

Таз висота достигна, възродена
в велика скръб, великата душа.

Тук трябва да припомним, че двама от кумирите на Славейков – Хайне и Ницше, също продължително и тежко са страдали от своите болести. Самият Славейков в статиите си, посветени на тях, не пропуска да подчертае този факт, като в същото време изтъква висините в интелектуално отношение, до които те са достигнали. Не случайно в края на "Cis moll" той дава формулата за спасението както на Бетховен, така и на самия себе си – "В страданието е негова живот!"

От своя страна в поемата **“Сърце на сърцата”** българският поет разработва проблема за *духовната мощ на таланта*. Тук представя и своята гледна точка за себеотстояването като единствен начин за достигане до истината. Ясно се визира високото изкуство като единствена ценност:

Присъда друга има: който сам
е себе си постигнал, той живее
във вечността и малко ще да знай,
какво ще каже времето за него.

Славейков изгражда поемата като един обширен диалог между английския романтик Пърси Биш Шели и негови последователи, по време на последното пътуване в живот му. Както се знае от историята по време на разходка из Женевското езеро се разразява буря, която потопява лодката и големият поет намира смъртта си. За българския писател ситуацията е достатъчно символична, за да и придава допълнителен иносказателен смисъл. На фона на бурята, която изразява световната история, но и ретроградните идеи на масовата култура, Славейков показва един уверен, спокоен и горд мислител, вглъбен в духовните си търсения. За литературния герой истината се намира в самото сърце на човека и без нейното откриване не може да се разбере истината за самия свят:

Към идеала поглед възведи -
не на умът, а на сърцето рожба -
и знай, че той едничък е надежден
компас в ревът на бурите световни.

И ако в тези поеми надделяват по-общите нравствени тези, то в поемите “Фрина” и “Микел Анджело” Славейков се концентрира върху *естетическите категории,* в търсенето на мястото на **красотата** в света. По различен начин осмислена и в двете творби се извежда идеята, че *красотата е форма на божествено откровение* и трябва да бъде въздигната в култ. Дали това е физическата красота на Фрина или красотата в изкуството на ренесансовия художник за Пенчо Славейков е без значение.

Не може да не кажем и няколко думи за антологията **“На острова на блажените”**(1910). Книгата е една *литературна мистификация*, която претендира, че представя лириката на един никому непознат народ, който населява въпросния остров, чрез най-добрите му поети. В своя предговор

Славейков в стила на антологичния жанр изрежда своите източници и прави коментар на състоянието на поезията на острова, като постоянно я сравнява с тази в България. В структурно отношение книгата е изградена като типична антология – кратки портрети с коментари за отделните творци, след което следват произведенията им. Разбира се, това щеше да изглежда по-скоро любопитно, ако всъщност всички стихотворения и литературнокритически очерци не бяха на самия Славейков. Допълнителна атрактивност на книгата придават рисунките на фиктивните поети, които представляват изображения на поета от различни години и с различни детайли по него – веднъж с шапка, веднъж с очила, веднъж с лула …



Някои от портретите на П. Славейков от "На острова на блажените"

Но може би най-интересната мистификационна част от "На острова на блажените" представляват есеистичните портрети, в повечето от които Славейков представя както художествени си разбирания, така и моменти от собствената си биография. В някои от очерците могат да се открият скрити образите на Петко Тодоров, Яворов, д-р Кръстев, Кирил Христов, Мара Белчева, Иван Вазов, Стоян Михайловски, Константин Величков, Алеко Константинов и редица други негови съвременници. Както прави впечатление, почти няма творец от актуалния момент на българската литература, който да не е бил визиран. За отбелязване е, че всички черти, които трябва да разгадаят истинските писатели, са смесени изключително завоалирано с характерни особености, присъщи за самия Славейков. В този смисъл антологията и до ден днешен предизвиква многобройни анализи, тълкувания и спорове относно действително визираните в очерците лица и събития. Допълнително главоблъскане за критиците представляват имената на поетите, които са славянски по произход, но звучат странно и отчуждено дори за българския читател – Боре Вихор, Доре Груда, Спиро Година, Витан Габър, Чевдар Подрумче и т.н.

В тази антология Славейков представя по-голямата част от своето поетично творчество в най-широкия му спектър – от творбите, основани на фолклорни сюжети, до философските поеми. Най-близък до истинския образ на поета е портретът на **Иво Доля**. Почти всички моменти от автобиографията на поета от "острова" се припокриват със Славейковата биография. Този очерк предизвиква интерес най-вече заради това, че може да се проследи авторовата самооценка и самонаблюдателност. Именно тук поетът се защитава от упрека, че е автор на трудна за четене и разбиране лирика, пишейки за Иво Доля: "Неговата поезия не е подплатена с отвлечени възгледи, а с опитите на живота, които понякога избиват в синтези, обединяващи опитите - но те са извлечени, а не отвлечени. Всичко у Доля е образ."

Съвсем естествено се поражда въпросът с каква **цел** Славейков е направил литературната мистификация "На острова на блажените" при положение че почти всички лирически творби в книгата вече са били познати на публиката? Без всякакво съмнение като първоначално намерение амбицията на автора е била да си разчисти сметките с литературните опоненти. Не става дума само за иронично закачливото перифразиране на заглавия на стихосбирки и възможността свободно да изкаже мнението си за когото пожелае – той и без това го е правил без всякакви скрупули. Славейков отива още по-далече, за да демонстрира своето тотално пренебрежение към

българските поети. Когато представя своите стихове като произведения на отделни профилирани или комплексни автори той всъщност иска да покаже в действителност *как би трябвало да се твори*. Поради тази причина в антологията няма лирически жанр, който да не присъства, няма актуален художествен метод, който да не е изпробван, няма индивидуален стил и маниер, който да не е иронизиран. Не случайно съвременници свидетелстват, че дълго време преди официалното представяне са се носили легенди относно книгата, а по време на самото представяне мнозина от присъстващите са треперили в очакване да не се открият някъде из скритите й полета. Именно тук Славейков демонстрира своето абсолютно непризнаване на актуалната литературна действителност в България. Той сякаш иска да покаже, че българската поезия във всичките й форми е възможна и много по-реална в "На острова на блажените", отколкото в действителното й състояние.

Като литературен факт тази чудновата симбиоза от поезия и проза, различни жанрови и стилистични модели, безкрайни цитати, автоцитати и псевдоцитати, в крайна сметка се превръща в *най-модернистичната книга в новата българска литература*.

Трябва обаче да кажем, че книгата която Славейков цял живот мисли и твори, но в крайна сметка остава недовършена, е друга. Става дума за епичната поема **"Кървава песен"**. Не един път авторът е заявявал, че е иска да напише *исторически епос* от типа на "Пан Тадеуш" на Адам Мицкевич и Омировата "Илиада". Славейков наистина се базира на епическия модел, в опита си да изгради поема за българската националноосвободителна борба. "Кървава песен" представя събитията около Априлското въстание, но има предварително заложена *концепция за цялостното народно движение* по време на Освобождението. Както пише българският изследовател Иван Сарандев тук "за първи път един български писател направи опит за философско тълкуване на българската национална история".

"Кървава песен" се състои почти 10 000 стиха организирани в девет глави. Славейков изгражда сюжета, следвайки реалните исторически събития около организацията, избухването и потушаването на Априлското въстание. Независимо от това в по-голямата си част епическите персонажи са творения на автора, с изключение на централните образи – тези на Войводата и Младен, зад които изследователите откриват чертите на основните идеолози и ръководители на въстанието Георги Бенковски и Панайот Волов. От историята знаем, че действително между двамата революционери е съществувало неразбирателство относно начина, по-който трябва да се ръководи въстанието. Бенковски е искал повече права за организационния комитет, докато Волов е

смятал, че всички съдбоносни решения трябва да се взимат колективно, защото отговорността е обща. Първият е бил дейна, докато вторият разсъдлива личност, която се стремяла да осмисля повече нещата, поради което Волов пренебрежително е наричан "граматик" и "философ".

В епоса на Славейков действията се развиват в едно малко средногорско градче наречено Каменград, което без съмнение представлява революционното Панагюрище. Още "*На заседание*"-то, което се извършва в тихото градче, читателят става свидетел на конфликта между Младен и Войводата (първа песен); По нататък сюжетът в своята обща рамка следва позната хронология – народното събрание "*На Оборище*", което Младен напуска разочарован от успеха на Войводата пред останалите съзаклятници (песен втора); Опита на поп Матей и Дивисил да убедят Младен да участва във въстанието "*Каменград*" (песен трета); "*Първи ден*" на въстанието, в който Младен и Войводата се помиряват, заради успеха на общото дело (песен четвърта); "*В черква*"-та осветяват знамето на бунта, след което Мъдрителя тълкува историята и бъдещето на България (песен пета); Първите революционни сражения и успехи на каменградци "*Извън града*", след които Дивисил прави своята знаменита реч за идването на Вожда (песен шеста); жестоките битки за Каменград, довели до неговото падане и смъртта на повечето от въстаниците, в това число и на "*Войводата*" (песен седма); В "*Последний ден*" зверствата продължават (песен осма – останала недовършена); Последната (девета песен) представя оцелелия при погрома на въстанието Младен като участник при защитата "*На Шипка*". Малко преди последния бой, при който той пада убит, произнася своята реч за смисъла на жертвите. Смъртно ранен той вижда победоносните войски на руския генерал Скобелев.

Пенчо Славейков художествено преекспонира документалните факти и в крайна сметка превръща своите образи и творбата като цяло в титаничен **сблъсък на идеи**. Формалният повод за разгръщане на епическото действие е борбата за освобождаване от робството, но поетът модернист го надгражда и представя един философски конфликт между *демократичните идеали,* в лицето на Младен, и *волунтаристичния индивидуализъм,* в лицето на Войводата. В не по-малка степен авторът доразвива опозицията, превръщайки я в перманентен сблъсък между *интелектуалното и действеното начало*. При това сложно преплитане на философски идеи Славейков не заема крайна и определена позиция. За него Младен и Войводата са в неразделно единство, независимо от дълбокото противоречие на идеите, които изразяват и въплъщават. Без авантюризма на единия и разумната нерешителност на другия

според поета не би се стигнало до откриването на истината. Не случайно поп Матей под формата на метафора определя мястото и значението на двамата в борбата:

/.../ На делото душата
си ти, и пак ти - той на него е крилата!

Този мотив е развит още веднъж, но този път като думи на една от важните фигури в епоса - мъдреца Дивисил:

О, аз Войводата обичам. Но в Младена
е моята душа - /.../

В много от случаите именно чрез Дивисил и Мъдрителя можем да открием интонации, развити и на други места в творчеството на Славейков. Чрез тяхното слово авторът излага своята *теория за бъдещето на българския народ*. Според него българският народ е **богоизбран**, защото в противен случай не би просъществувал във вековното робство. В своята реч Дивисил предвижда, че от недрата на този народ ще се роди "Единият", "Вожд"-ът, който ще се превърне в негов духовен водач:

/.../ На всякой е творец
народ задачата да създаде единий,
подир когото той ще тръгне, за да мине
морето кърваво, червеното море
на временни беди - да дойде и да спре
отвъд, в желаното, което се не види.
Такъв само се народ на бога свиди,
народ творец - родил в живота свой Мойсей:
Мойсей единия, в когото бог живей,
едничкий за смъртта на който бог е плакал."

Мнозина изследователи виждат в тези идеи ницшеански навеи и наистина не грешат. Славейков без всякакво съмнение поставя в центъра на своята философска теза за националната история разбирането, че креативната творческа воля – едно единство на идеи и дела – ще роди Вожда, който ще изведе народа по пътя към неговото спасение. В "Кървава песен" тези идеи са представени като енигматични, трудно достъпни за останалите герои –

никой не разбира думите на Дивисил и те го молят да им обясни мислите си по-просто. Но мъдрецът като добър ученик или по-точно глашатай на Пенчо Славейков знае как да отговори на неразбиращите от висотата на своя елитаризъм: “ – Говеда! ... Пфю!”

СЪЧИНЕНИЯ:

Момини сълзи. 1888
Епически песни. Кн. 1. 1896
Блянове. Епически песни. Кн. 2. 1898
Сън за щастие. 1906
На острова на блажените. Антология. 1910
Кървава песен Ч. 1-3. 1911-13
Немски поети. 1911

БИБЛИОГРАФИЯ:

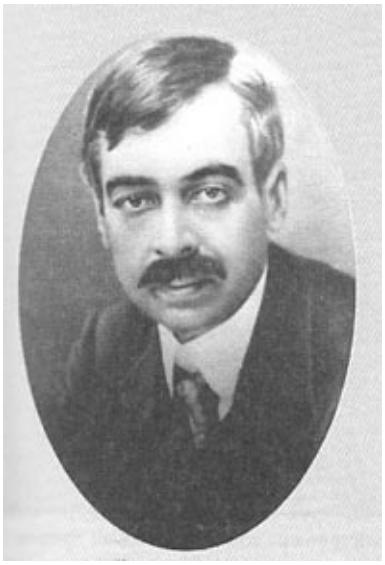
Фай, Хилде. Пенчо Славейков и немската литература. 1981.
Каролев, Стоян. Пенчо Славейков и Фридрих Ницше. - В: Каролев, Ст. Жрецът воин. С., БП, т. 2, 1981 (с. 139 - 174).
Каролев, Стоян. Преображенията на поета. 1988.
Панов, Александър. “Сън за щастие” от Пенчо Славейков и жанрът на лирическата миниатюра. - Литературна мисъл, 1988, кн. 1 (с. 32 - 38).
Игов, Светлозар. Пенчо Славейков като вожд на модерната българска литература. - Родна реч, 1991, кн. 5.
Антов, Пламен. Митът за Прометей и Пенчо Славейков. - Литературна мисъл, 1992, кн. 1-2 (с. 118 - 137).
Игов, Светлозар. Пенчославейковият “Сън за щастие”. - В: Игов, Св. Български шедьоври. С. УИ “Св. Кл. Охридски”, 1992 (с. 125 - 135).
Атанасов, Владимир. Неразделните в “Неразделни”. - Литературен форум (Нова христоматия), 1992, април (с. 2).
Ковачев, Огнян. Превращенията на литературния смисъл в “Сън за щастие” на Пенчо Славейков. - В: Интерпретации на класически текстове от бълг. литература. (съст. Д. Добрев), том III, Шумен, 1994 (с. 24 - 44).
Атанасов, Владимир. - “Луд гидия”: между думите и нещата. - Български език и литература. 1996, кн. 4-5 (с. 41 -46).
Дамянова, Адриана. Филологът и критикът в критическите текстове на Пенчо Славейков. - Бълг. език и литература, 1996, кн. 4-5 (с. 49 - 52).
Стефанов, Валери. Островът-библиотека. - Бълг. език и литература, 1996, кн. 4-5 (с. 1 - 8).

Чернокожев, Николай. Докосвания до отвъдното - последните стихотворения в Пенчославейковите книги. - Бълг. език и лит., 1996, кн. 4-5.

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Алипиева, Антоанета
"Културните комплекси на Пенчо Славейков".
Ангелов, Борис
"Дебатът Славейков - Вазов, или идеологът на "Мисъл" срещу идеологът на нацията".
"Дъхът/духът на художника. Образи на словото у Пенчо Славейков".
Воденичарова, Димитринка
"Копнеж по хармония и щастие в миниатюрата "Ни лъх не дъхва над полени".
Георгиев, Никола
"Един почтителен манипулатор на Хайне в България".
"Немскоезичните цитати у Пенчо Славейков".
Дебелянов, Димчо
"Пенчо Славейков".
"За робската неволя в П[енчо]-Славейковата песен".
"Острова на блажените".
Каролев, Стоян
"Преображенията на поета".
Ковачев, Огнян
"Превръщенията на литературния смисъл в "Сън за щастие" на Пенчо Славейков" .
Колева, Ваня
"Книга на песните" на Пенчо Славейков - между фолклора и модерното съзнание".
д-р Кръстев, Кръстьо
"Орисията на българската жена и майка".
"Из историята на една душа".
Лазаров, Стойко
"Жрец и воин на живота".
Милев, Гео
"Боян Пенев и Пенчо Славейков".
Михайлов, Камен
из "Литературното наследство на П. П. Славейков".

”Добро и зло в интерпретацията на П. П. Славейков”.
Михайлова, Стоянка
из “Литературното наследство на П. П. Славейков” (съавтор: Камен Михайлов).
Монова, Илиана
”Плакала е горчиво нощта...” от Пенчо Славейков (разсъждения върху една житейска ситуация)”.
Пенев, Боян
”Лирическите песни на Пенча Славейков”.
Сабоурин, Владимир
”Може би моя” - ортографията на Острова”.
”Гносис на Острова: усмивката на Сатанаил”.
Тиханов, Галин
”На Острова на блажените” и културните асиметрии на ранния български модернизъм”.
Чернокожев, Николай
”Пенчо Славейков - визии за отвъдното”.



ПЕЙО ЯВОРОВ

1878, 1.I.	В семейството на един обикновен занаятчия от Чирпан, малък град, намиращ се в Тракийската низина между Пловдив и Стара Загора, се ражда Пейо Крачолов.
1891	Премества се в Пловдив, за да довърши там образованието си.
1892	Увлича се по модните в това време социалистически идеи.
1893	Поради материални затруднения е принуден да прекъсне училище и да започне работа като телеграфист в Чирпан.
1896	Печата първите си стихотворения.
1897	Изпраща свои стихове в сп. "Мисъл", които правят впечатление на П. Славейков. В същото време

	продължава да работи като телеграфист в Сливен. На следващата година се премества в Поморие.
1900	Открили в младия поет дарование, Пенчо Славейков и д-р Кръстев намират работа в София на "кръстения" вече от тях Яворов.
1901	Излиза първата стихосбирка "Стихотворения". Участва в революционната дейност на ВМРО (Вътрешна Македонско Революционна Организация).
1902	Влиза нелегално с чета в Македония.
1903	Прави нов поход в Македония с цел да бъде подготвено въстание, този път в четата на Гоце Делчев – една от големите фигури в македонското освободително движение. След провала на Илинденското въстание се отдава изцяло на литературата.
1904	Излиза второ издание на "Стихотворения" с прочутия предговор на Пенчо Славейков.
1906	Запознава се със сестрата на Петко Тодоров – Мина.
1907	Издава втората си стихосбирка "Безсъници". Започва работа като драматург в Народния театър.
1908	Издава "Хайдушки копнения" - спомени от четничеството в Македония.
1910	Във Франция умира Мина и това дълбоко

	разтърсва поета, който присъства на погребението й в Париж. Събира почти всички свои лирически творби в общ том под заглавието "Подир сенките на облаците". Среща се отново с Лора – фаталната жена в неговия живот.
1911	Поставена е първата от драмите на Яворов "В полите на Витоша".
1912	Излиза отпечатана и втората пиеса "Когато гръм удари как ехото заглъхва". Венчава се за Лора и на следващия ден заминава за Македония, за да участва в Балканската война. След като участва в няколко сражения четите се разформироват и Яворов се завръща в София.
1913	През ноември след семеен скандал, Лора се застрелва, а Яворов прави неуспешен опит за самоубийство. Остава сляп.
1914	Води се следствие относно смъртта на Лора, което доказва невинността на Яворов, но общественото мнение се настройва срещу големия поет. За него се грижат дейци от македонската организация. С помощта на брат си подготвя второ издание на "Подир сенките на облаците" с множество поправки по старите текстове.
16 октомври	Яворов се застрелва повторно, като този път изпива и чаша с отрова.

Безспорно Пейо Яворов е *един от най-големите поети* в цялата история на българската литература. Неговото творчество представлява своеобразен връх на модернистичните търсения на творците от кръга "Мисъл". Изключителен индивидуалист, по подобие на своя духовен наставник Пенчо Славейков, Яворов чрез изкуството излива душевните си страдания и чувствените си страсти. Няма негова творба, която да не е родена от спомен или лично преживяно събитие. Сам той казва "Всяко стихотворение си има своята история". Този автобиографизъм диктува съдържателната страна на неговата лирика, но когато говорим за формалната, ще видим, че поетът не може да бъде уподобен с нито един творец от българската литература. Считан от някои за баща на българския символизъм, Яворов очертава по-скоро пътя към разкриването на вътрешния драматизъм и екзистенциалната пустота чрез един нов и непознат език. За първи път чрез поетични средства той постига хармония между съдържателната чувственост и формалния й израз. Не случайно заявява "У мене има голямо разнообразие на формата. Всяко стихотворение си има за мен своя форма." Поради тази причина Яворов е невъзможно да бъде вкаран в каквито и да били литературни школи и течения.

Заради удобство обаче традиционно творчеството му се дели на два периода - **реалистичен** и **модернистичен**. Всичко тръгва от пролетарския деец Георги Бакалов, който пръв отрича интимната лирика на Яворов и признава само ранните му стихове. Още през 1910 г. той заявява, че творецът се влияе от модните течения: "Но когато социалистическата мода увехтя за интелигенцията, редом с другите напусна я и г. Яворов." Наистина *в ранните си години поетът е бил увлечен от социалистическата идея*. Нека припомним, че през 1891 г. се създава Българската социалдемократическа партия, която привлича голяма част от интелигенцията преди всичко с революционните решения, които предлага за решаването на обществените проблеми. Като млад човек, търсещ обяснение на видимите и невидими явления, Яворов също е бил пленен от тези нови идеи: "Защото 1895, 96, 97, 98 и 99 година аз почти изцяло се бях предал на социалистическа агитация." По-късно по време на комунистическия режим след 1944 г. десетилетия наред се прокарва тезата за двата периода в неговото творчество като се твърди, че през първия, "социалния" период, Яворов разкрива истинския си талант, а втория - "индивидуалистическият", тенденциозно се пренебрегва.

Разбира се, постановката за периодите е удобна, но едва ли е напълно точна. В съвременното българско литературознание се появи убедителната гледна точка на доцент Цветан Ракьовски, според когото Яворов интерпретира и диалогизира с повечето от лирическите езици на своето време. Но тъй като в първото десетилетие на XX век в българската лирика основно доминират социално-реалистичната и модернистично-индивидуалистичната тенденция, то поради тази причина формално сякаш и те оформят неговото поетическо лице. Всъщност Яворов е по-многопластов и сложен, отколкото изглежда погледнат през призмата на двуполюсната периодизация. В него се оглежда цялата българска лирика до този момент, но на едно по-високо и по-естетизирано ниво, твърди доцент Ракьовски.

Без да се разбере **личността Яворов** ще е трудно да се осмисли адекватно и неговото творчество. На първо място трябва да отбележим неговата дълбока вътрешна противоречивост. От една страна той е *интелектуалец* с духовни търсения, които трансформира в естетически стремежи и рядко са му давали покой. Точно го определя неговият съвременник писателят Николай Райнов, който счита, че Яворов "живее висш духовен живот и далеко надмина средата, която го е родила и откърмила." Животът на младия човек, още незавършил образованието си в далечната провинция, се определя от силното му увлечение към литературата. Но за него литературата не е професия и задължение, не веднъж в своите писма той изненадващо признава, че не обича да чете поезия - дори и собствената. За него литературата е живот, отдушник на акумулираната вътрешна енергия – "Затова са дневници моите сбирки. Аз се освобождавам чрез тях от болките си." Няколкото писма и творби, които изпраща до редакторите на списание "Мисъл" са повод д-р К. Кръстев и П. Славейков да открият в младия поет един истински талант. Именно те успяват да помогнат на 22-годишния младеж да се премести в София, а по-късно го правят и редактор на списанието.

От своя страна, Яворов взима активно участие в *обществени и политически дела*. Само година след като пристига в София трескаво се включва в движението за освобождение на Македония, която се намира все още в границите на Османската империя. Трябва да отбележим, че точно по това време в македонската организация е имало дълбоки вътрешни противоречия, дължащи се на различия в разбиранията за това как да се води борбата. На пръв поглед парадоксално, но двете течения - "вътрешно" (на което е симпатизирал Яворов) и "външно", са били често пъти по-жестоки при разчистване на сметките помежду си, отколкото с реалните си врагове. По това време всеки ден в София е бил убиван поне по един деец на някоя от

двете групировки. В такава обстановка Яворов става четник – на няколко пъти влиза с въоръжени групи в Македония като изживява опасностите и трудния живот наравно с останалите революционери. Веднъж неговата чета е обградена от голяма турска потеря и води продължителна престрелка – ситуация, която рядко е приключвала с благоприятен изход. Но в този случай късметът и хладнокръвието на четниците им помагат да се спасят като по чудо. Яворов е бил на особена почит в тази среда, в която единствена стойност е имало изкуството да стреляш и да оцеляваш. Безспорно обаче той печели уважението на закоравелите революционери и със стиховете си – година преди да замине като четник вече е издал първата си стихосбирка, която има широк обществен отзвук. От значение е бил и фактът, че един човек, нероден в Македония, се бори за нейната свобода. Този комплексен портрет го издига до високите етажи на организацията, но той не приема предлаганите му постове, явно интуитивно усещайки, че му липсват онези качества, които са необходими за един истински ръководител. Въпреки това играта със смъртта из планинските била на Пиринска Македония формира другото лице на поета – това на революционера. Тази част от биографията му има и друго значение в творческото му развитие. След разгрома на Илинденското въстание през 1903 г. Яворов променя духа на своята поезия: "Подир Македония си преживях своята дълбока криза ..."

Повече от всеки друг български поет творческото лице на Яворов е силно определено от неговия *интимен свят*. Две жени – Мина и Лора имат огромна роля в живота и лириката му. **Мина Тодорова** е била сестра на писателя от кръга "Мисъл" Петко Тодоров. Още при първата им среща тридесетгодишният Яворов е омагьосан от шестнадесетгодишната гимназистка. Двамата обаче не могат да официализират чувствата си, защото силно патриархалното общество веднага щяло да бъде скандализирано. И наистина, когато през 1906 г. Яворов публикува в сп. "Мисъл" своя цикъл "Писма. Денят



Мина Тодорова

на самолъжата" с мото взето от писмо на Мина: "Не мога да си дам сметка що ще излезе от всичко това: аз съм толкова млада, а вие сте поет...", това предизвиква истинска буря сред светските среди. Клюките и скандалите не подминават и редакторите на списанието. Между Петко Тодоров, д-р Кръстев и Яворов започват взаимни упреци в лъжи и непочтеност. Но най-тежкия удар трябва да понесе крехката Мина, на която й е наредено да прекрати връзката си с поета. Психическото напрежение, на което е подложена, скоро я изчерпва физически – започва често да посещава санаториуми в страната и чужбина, но лечениятa нямат очаквания възстановяващ ефект. Лятото на 1910 г. тя умира във френския лечебен център в Берк, след което е погребана в Париж. На погребението присъства и Яворов, въпреки нежеланието на нейните родственици. Най-хубавите любовни стихотворения на поета се свързват именно с Мина – "Две хубави очи", "Вълшебница", "Пръстен с опал", "Ще бъдеш в бяло", "Благовещение", "Не бой се и ела".

Още преди да почине Мина Яворов е познавал вече една от най-ефектните светски дами на София – **Лора Каравелова**. За разлика от крехката и свита своя съперничка, тя е имала славата на една от най-красивите столичанки, била е борбена и напориста, без комплекси в личния си живот. Допълнително самочувствие за нея представлявал фактът, че е дъщеря на влиятелния политик в следосвобожденска България Петко Каравелов и е племенничка на Любен Каравелов. Поради тези причини някои я определят като "разгалена жена". За амбициозната Лора не е представлявал голям проблем да спечели страдащото сърце на Яворов. За разлика от платоническата любов с Мина, с Лора поетът стига дори до годеж, ден преди да замине мобилизиран в Македония през 1912 г. Много техни съвременници са на мнение, че двамата не си подхождат. На първо място



Лора Каравелова

сред тях е Пенчо Славейков, който сякаш пророкува "... зле ще свършат. Той не е за нея." Но приятелят на Яворов няма да доживее драмата, която е предчувствал. През лятото на 1913 г. на белия свят се появява мъртвородения наследник на поета. Като че ли този трагичен факт пречупва сложната връзка между Лора и Яворов. Между двете силно индивидуалистични личности започват спорове и скандали, често дължащи се на ревността на Лора. Една вечер след поредното повишаване на тона нервите на Лора не издържат и тя се самоубива. Първата реакция на Яворов над трупа на своята съпруга е спонтанна – със същия пистолет и той стреля в главата си. За негово нещастие куршумът е фатален само за зрението му. Лекарите спасяват живота му, но от този момент той се превръща в истински кошмар. Целият град коментира с насмешка неговата драма, по улиците му се подиграват, а на всичко отгоре родините на Лора искат да го осъдят като неин убиец. Няколко месеца по-късно Яворов не допуска съдбата отново да се подиграе с него и този път се подготвя внимателно. Първо изпива чаша с отрова, след което отново стреля в главата си. След смъртта на Лора Яворов й посвещава едно от най-хубавите си любовни стихотворения "Стон", което оттогава носи заглавието "На Лора".



Яворов /вторият отляво/ като четник

От творчеството на Яворов трябва да се отбележат трите стихосбирки "Съчинения" (1901), "Безсъници" (1907) и "Подир сенките на облаците. Отбрани стихотворения" (1910), двете драматургични произведения "В полите на Витоша" и "Когато гръм удари как ехото заглъхва", както и мемоарите "Хайдушки копнения". За драмите на поета много страници са изписани от страна на българската критика, като в крайна сметка надделява мнението, че интересът към тях е по-голям заради изключително силния автобиографизъм, отколкото поради художествените им качества. Най-парадоксално в последните години от своя живот Яворов е искал да се отдаде изцяло на драматургията и белетристиката. Смятал, че открил своето творческо лице и призвание едва след написването на драмите, а лириката възприемал като нещо несериозно – за стихосбирките си казва: "Мене не ми прави удоволствие

да ги препрочитам: не знам защо. /.../ Ела в къщи, няма да намериш нийде тая поезия ..." Както често обаче се случва, историята обича да си прави шеги – днес едва ли има български дом, в който да няма томче с лириката на Яворов – един от най-четените и обичани български поети.

Яворов никога не се е отказвал от мотиви и теми, които е преодолял. Например в последната негова антология "Подир сенките на облаците" (1910) могат да се открият голяма част от ранните му творби, известни със своя **социален ангажимент**. Яворов не се разделил дори с първото си отпечатано стихотворение "Пролетната жалба на орача", на което само е променил заглавието - "На нивата", а самия Пенчо Славейков го причислява към онзи тип творби, които са "по партизанско социалистически маниер изкълчени и фалшиви".

В началото младият поет се обръща към онези теми, които са водещи за социалната литература – *трудът, малкият човек, обществената обвързаност*. Но за разлика от останалите писатели, които превръщат произведенията си в догматически пози и идеологически послания, Яворов променя напълно статута на своя лирически герой. Той сменя акцента при изграждането на колективните и социални образи. Дори в най-ангажираните в социален план творби като "На нивата" и "На един песимист" на преден план поставя *драмата в живота на българския селянин*. По-късно ще доразвие и обогати този мотив с нови нюанси.

"На нивата" е един своеобразен монолог - изповед на лирическия герой, за когото трудът на полето е единственият поминък. За Яворов не е достатъчно само да опише тежкия живот – той го превръща в символ на безнадеждния живот, завъртян в безумния кръговрат на еднаквите дни, месеци и години. Но героят не е изпълнен с примиренческо простодушие – поетът съгражда персонаж с воля за борба срещу несправедливата съдба. Изключителното въздействие на стихотворението се дължи на лайтмотива:

Като няма прокопсия,
плюл съм в тази орисия!

В стихотворението "На един песимист" Яворов дава решението за излизане от порочния цикъл на лошата съдба. То е изградено като обръщение към невидим слушател "песимист", на когото е представен животът на народа роб. Но за разлика от предишното стихотворение, в което отрицанието само по себе си е форма на решение, тук в последната строфа авторът дава вече конструктивен отговор на въпроса какво трябва да се прави:

Иди, иди при него: лъчата всепобедна
на знанията твои – в тъмата непрогледна
там нека възсияй.
Прогледнал, той ще скъса оковите тогава
и към честита бедност пътеката най-права
самси ще узнай.

Напълно в духа на модерните по онова време народнически идеи Яворов вижда в просветата път към преодоляване на трагичната съдба, "знанията" са ключът към спасението не само на един човек, на една прослойка, но и на един народ. Вероятно поетът е вярвал в облагородяващата роля на образованието, защото дори по време на своя революционен период е защитавал теорията, развивана от Гоце Делчев, че не въоръжената борба ще спаси народа, а неговото самоосъзнаване.

Безспорно големите творби от този период са "Градушка", "Арменци" и "Заточеници" (1900-01). Последните две стихотворения се раждат като реакция на унищожаването и прогонването на няколко хиляди арменци от Османската империя в началото на XX век ("Арменци") и заточението на десетки българи от Македония в Мала Азия през лятото на 1901 г. ("Заточеници"). Независимо от конкретните исторически факти, Яворов успява да създаде великолепни колективни портрети, в които основните чувства са безнадеждността и страданието.

Подобни са интонациите и в **"Градушка"**. Поетът Атанас Далчев счита, че поемата е най-доброто стихотворение за селото в българската литература. Пенчо Славейков от своя страна признава, че "не знае нещо подобно във всемирната литература."

Ако до този момент в българската литература природата е представяна като естествена среда, като фон на съществуването на героите, то за първи път в това стихотворение тя придобива художествен синтез, показана е нейната функционална обвързаност със *съдбата на селския човек*. Това не е обикновена, а фундаментална зависимост, която променя смисъла и значението на предопределеността като цяло. Твърде често критиката говори за това, че така интерпретиран, мотивът за съдбата много напомня за този в античната драма. И наистина по подобен начин в поемата съдбата присъства като елемент от първичните природни сили. Така се променя мястото и значението на човека като художествена функция - от "социално животно", което съществува благодарение на културни, обществени и психологически

обвързаности, той става просто част от общата картина на естествената природна среда. И като такъв започва да се подчинява на законите на тази среда. Селскостопанската работа е единственият начин, който може да осигури неговата прехрана - но тежкият и мъчителен труд на полето е същностно обвързан с природните цикли. Лято, есен, зима, пролет – слънце, дъжд, суша, град – тези понятия за селския човек не са абстрактни митологеми, а най-важната част от неговия жизнен, културен и психологически ритъм. Това не е примитивизъм, а просто различен екзистенциален хоризонт. И когато литературата успява да осъзнае и опише този различен модел на съществуване и мислене с всичките му сложни и трудни за възприемане характеристики, то тогава можем да кажем, че наистина узрява за своята духовна мисия. Това не става с романтично патетичните четива на народническата литература, а с тази поема на Яворов. По късно в българската литература линията успешно е продължена от Елин Пелин и Илия Волен, разбира се, с друг език и други художествени средства.

Яворов в "Градушка" на няколко пъти сменя ритъма и формата с една-единствена цел, да създаде по-голямо въздействие. Така контрастите изпъкват както в композиционен, така и в съдържателен план. Поемата се състои от *шест части*, всяка от които има самостоятелно смислово значение. След първата част, въвеждаща в сюжета, следва тази с която се подхваща хронологически описанието на предстоящата драма. В тази втора част прави впечатление, че е изградена от четиристишия, нещо което не се среща в нито една от останалите пет части. Тук е описано възраждането на природата и на човека след края на "зима снеговита", психологическата подготовка за предстоящата трудова пролет. В третата част е представена подготовката за самата трудова дейност – въвеждащите два стиха са нещо като нейно заглавие:

Додето сила има,
Селяк без отдих труд се труди…

Тя е и най-обемна, целта на Яворов е да я изгради като сърцевина на поемата, за да покаже, че трудът не е най-важното за човека на село, не е основното – той е всичко, той е самият живот. След привидния хаос от радостта заради подновения труд, поетът съвсем ясно казва: "Навсякъде живот захваща." В този смисъл очертаващата се драма е още по-голяма. Това няма да е обикновено материално поражение, а убийство - физическо и духовно.

Със следващата част Яворов подготвя читателя за срещата с ужаса на градушката и също така индиректно иска да обясни смисъла или безсмислието на живота за хората на полето.

Предпоследната част фактически е кулминационна в поемата, тук Яворов представя връхлитащия потоп от небето, който има почти библейско измерение. Ритъмът напълно се е променил – изчезва и описателността, характерна за поемата до този момент. Отделни емоционално сгъстени междуметия и фрази трябва да изградят динамиката на случващото се, но и да внушат измеренията на катастрофата:

Върхушка, прах ... ей свода мътен
продран запалва се - и блясък -
и още - пак, - о, Боже!... Трясък
оглася планини, полета -
земя трепери ... Град! - парчета -
яйце и орех ... Спри... Недей...
Труд кървав, Боже, пожалей!

И ако цялата тази ужасна картина се случва пред погледа на читателя и на ужасените селяни, то последната шеста част представя завръщащите се на полето хора. Тук вече няма нито страх, нито сън, нито смърт дори, "че в гроба гърло не гладува, / ни жадува!" Свидетели сме на разкриването на истинското битие, в което съществуват тези хора:

А ето слънцето огряло
тъжовно гледа върволица
от стари, млади и дечица
забързали навън от село;
в калта подпретнали се боси,
глави неволнишки навели,
отиват, - вечно зло ги носи
в нивята грозно опустели.

Яворов изгражда свят близък до Дантевия Ад, в който няма място за радост и щастие, единствената реалност в него е болката и мъката. "Вечното зло" за българския поет в някаква степен е възпроизвеждане на ницшеанското "вечно завръщане", но в неговия *трагичен морален аспект*. Там където човекът не е господар на собствената си съдба, властва безкрайно възстановяващото се зло. Именно осъзнаването на човешката обреченост в омагьосания затворен кръг на повтарящото се нещастие е водило поета при написването на "Градушка". В литературната анкета на проф. Михаил

Арнаудов той обяснява чувството, което е провокирало неговото написване: "То е една тъпа болка ... Аз съм чувствал тая болка и аз съм търсил да дам израз на тоя своеобразен род страдание – да остане у читателя тъкмо това чувство, което има и у мен."

След своето четничество Яворов разбира, че не може повече да пресъздава тази "болка" със старите изразни средства. Така навлиза в своя **индивидуалистичен период** като променя темите и съдържанието на лириката си. Езикът му става по-абстрактен, по-"тъмен", усложнява и фактурата на произведенията си. Обръща се към големите нерешени от никого проблеми за смисъла на творчеството и на живота. Причините за този преход са великолепно доловени от Атанас Далчев, който пише в своите "Фрагменти" по повод на Яворовия трагизъм: "Аз мисля, че така безкрайно може да скърби и страда само отделната личност, която се ражда през вековете веднъж на света, за да изчезне тутакси във времето завинаги, но не и колективът, в чието битие страданието, колкото и голямо да бъде то, е само едно събитие. Категорията на трагичното е индивидуалното."

Още в ранната поема **"Нощ"** (1901) Яворов се насочва към сложния вътрешен свят на раздвоения лирически аз. В 229 стиха разпределени в 17 части Яворов представя кошмарните видения на своя лирически герой, намиращ се на границата между съня и действителността. Един хаос от спомени и неопределени чувства, сякаш път към откриването на смисъла на живота. Но колкото повече задълбава в тези съдбовни въпроси, толкова повече героят открива необятността на собствената си душа, както и нейната демоничност:

И чак в душата ми прониква
настръхнал в кътовете мрак.
Аз чезна и се сливам
с мъгли страхотни - задушливи,
на ада сякаш из недрата
стихийно блъвнали във мене.

В един калейдоскоп от мотиви, образи и теми натрапчиво се открояват образите на Майката, Любимата и Родината. До голяма степен те се смесват и преливат един в друг, но по-важното е, че единствено в тях лирическият герой все още намира смисъл в живота:

Не искам още да умра!
Тъй рано,
тъй млад – о, нека поживея
за тебе, майко, за родина
и зарад нея... и за нея
в дълбока жал, макар безплодно,
живот останал да премина...

Без съмнение новият път, който Яворов търси в областта на поезията, най-добре е очертан в **"Песен на песента ми"** (1906). Не случайно всички изследователи считат поемата за **програмна творба**, с която реално започва индивидуалистичният период на твореца. Според някои критици тя има важно значение не само за личното творчество на Яворов, но е средищна и за цялата българска лирика от началото на XX век. "Песен на песента ми" започва да се разглежда като манифест на символизма, като истинското начало на новото литературно течение.

Поемата се състои от 97 стиха, разпределени в 10 композиционно и ритмически обособени части. Както може да се предположи още от самото заглавие, в центъра на нейния интерес е положен проблемът за творчеството и творческия процес. Поетът се обръща към своята "песен", като използва похвата на персонификацията – тя се материализира в съзнанието на читателя като персонаж, придобива чертите на конкретно лице. Абстрактният образ на песента метонимически е заменен от образа на музата - още в първия стих Яворов търси именно този ефект, обръщайки се към нея: "Най-сетне ти се връщаш, блуднице несретна".

Програмният характер на поемата е заложен в *разчитането на символите*, с които е представено миналото, настоящето и бъдещето на музата-песен. Разбира се, това е възможно само като се познава и следва поетическото развитие на самия Яворов. Етапите на неговото творчество представят и своеобразна самооценка. Така например още в самото начало на третата част поетът **се отрича от досегашните си социалистически идеи** и "агитация":

На труженик ли дрипав, гладно леден,
в прихлупената изба ти не бе -
и него ли, кажи, не лъга, беден,
за празник, въздух и небе?

Веднага след което се отказва от темите, вързани с живота и проблемите на селския човек, така както и с всичко произхождащо от тях, т.е. ясно **приключва със социалната тема**:

В полето ли при селянина груби
не беше ти,
край него дни ли не изгуби,
сама осмяла своите мечти?

Идва ред и на **революционната дейност**:

Из дебрите на тъмните балкани -
посестрима хайдушка - и над гроб
ти сълзи ли не рони, великани
оплакваща наравно с жалък роб?

И накрая отказва да се съобразява с литературните авторитети, течения и моди. Вероятно тук Яворов преди всичко има предвид **литературната критика**, защото независимо от високата оценка, която дава за първата му стихосбирка, прави опит все пак да насочи в определени посоки бъдещото му художествено мислене:

И пред развратница ли с просешка боязън
за поглед и усмивка не рида,
и пред невинността ли дума на съблазън
безсрамно ти не шепна,
без срам остала навсегда!

След като поетът ясно заявява, че творчеството му досега е затворена за него страница естествено трябва да разкрие пътищата, които ще следва занапред. Тук Яворов прави съществен завой не само към самовглъбяването и самоизолацията, но и очертава целите, които ще преследва в изкуството – а именно **издигането в култ на красотата**:

И ей ме днес: погледай връх е - самота.
И ще се върна, моя красота!
Че няма зло, страдание, живот

вън от сърцето ми - кивот,
където пепелта лежи
на всички истини-лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои - пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

В тази вероятно най-цитирана и популярна строфа от "Песен на песента ми" се намират най-солипсистичните идеи в новата българска поезия, без всякакво съмнение силно повлияни от немския философски идеализъм. Чрез средствата на лириката Яворов всъщност възпроизвежда в най-широки рамки концепцията на Артур Шопенхауер от "Светът като воля и представа", че реалността е възможна само като функция на субективното сетивно възприятие. Разбира се, българският поет олитературотворява неговата философска идея като вгражда два символични образа, станали повод за множество тълкувания и коментари от страна на критиката – *"сърцето – кивот"*, изпълнено с "всички истини – лъжи" и образа на *"гърдите – пещ"* – "на цялата вселена храм".

Безспорно поемата се превръща в крайъгълен камък за поезията на Яворов. За се убедим в това е достатъчно само да хвърлим поглед на заглавията на стихотворенията, които пише през този период – "Нирвана", "Смъртта", "Самота", "Сенки", "Към върха", "Дни в нощта", "В часа на синята мъгла" и др. В тях се проявяват най-ясно основните черти на т.н. индивидуалистична лирика – терзанията на разкъсания от болезнени противоречия вътрешен свят на аза и неговата непреодолима самотност. Но ако това са най-общо интересите на всички модернисти - от Пенчо Славейков до символистите – Яворов ги претвори по един неповторим, изключително своеобразен и личен начин. Има две причини, които обясняват това своеобразие – *ясната и точна мисъл*, дори когато използва абстрактни и многозначителни думи (Яворов казва: "Тъмнотата не е цел, а най-голямата яснота на мисълта") и *липсата на самоповторение* ("Аз никога не се повтарях, никога не повторих едно чувство, вече загатнато по-рано...").

Нека се опитаме да изтълкуваме на пръв поглед парадоксалната мисъл, че "Тъмнотата не е цел, а най-голямата яснота на мисълта". Безспорно превърната в естетически принцип тази сентенция разкрива тайната на Яворовия стих. Дори когато поетът иска максимално да усложни мисълта

си, да я превърне в трудно разгадаема метафора, в ребус, той го прави с възможно най-опростени средства – с образи, с думи, които лесно визуализират и "опредметяват" духовния катаклизъм. Да погледнем как е представен *вътрешният разпад* на аз-а в едно от най-известните стихотворения "Две души":

Аз не живея: аз горя. Непримирими
в гърдите ми се борят две души:
душата на ангел и демон. В гърди ми
те пламъци дишат и плам ме суши.

За разлика от символистите, които сякаш целенасочено замъгляват смисъла, за да му придадат дълбочина и загадъчност, при Яворов наблюдаваме напълно противоположната тенденция – трудно изразимите чувства и усещания да се покажат максимално ясни и разбираеми. По този начин на преден план парадоксално изпъкват именно сложните и херметизирани чувства и усещания, т.е. художеството постига своята основна цел – да внуши, да убеди и да въздейства, чрез запомнящи се образи и картини.

От непримиримия конфликт в "гърдите" на поета се зараждат и мотивът за *страданието от безсмислието на живота*, който можем да открием в "Дни в нощта" или "Смъртта". От една страна, в тях смъртта е представена като естествена необходимост, като единствената реалност в битието, а, от друга, се търсят причините на първичния страх, който тя предизвиква във всяко човешко същество.

Понякога се случва Яворов да излезе от мрачните си настроения и да намери вътрешно единство, в сливането с природата. В стихотворението "Самота" героят е пленен от хармонията на живата природа, от нейната студена безпристрастност и сурова закономерност. Състоянието, което достига е душевно спокойствие и "прохладна сладост" при сливането с нея. Но по-често природата плаши и стряска със своята непознаваемост и студенина, отколкото помага за постигане на някакво вътрешно единство на лирическия аз. Например в стихотворението "Нирвана" е показана невъзможността да бъде достигнат покоят. Измамливо се очертават основните характерни елементи, познати от източните учения, защото в края на краищата битието остава далечно и непостижимо. Затова и стихотворението приключва с напълно противни очаквания, от тези които би трябвало да предизвика едно състояние на самовглъбеност:

Но страх ни е да пием, нас — страдални,
безсънни, безнадеждни, знойно жадни.

Идентичен образ с подобно внушение Яворов представя в стихотворението "Към върха", където очакваното удовлетворение от покоряването на върха, реален или метафоричен, не води до ницшеанско удовлетворение, а напротив, предизвиква плашеща самота и ужас от безмълвния всемир:

А ето и върха! Надоле окото
напразно през облак ще дири простор
отгоре еднакво далеч е небото,
загадка бездънна пред слабия взор ...
Пустиня без ехо и зима всевечна,
и нощ без начало - и нощ безконечна.

Всички тези усилия на лирическия герой на Яворов да разреши неразрешимите загадки на вселената, да се самопознае и намери своето място в света, най-сполучливо са реализирани в стихотворението **"Маска"** (1907). За разлика от повечето гореспоменати творби тук има сюжетна ситуация – лирическият герой е представен, като попаднал на някакъв карнавал, обикалящ безцелно и самотно сред шумната тълпа, сериозен и замислен над "свръхземните въпроси, / които никой век не разреши". За миг зърва сред веселото множество "маскирана вакханка", която го пленява със своята голота, смях, коси и парфюм. Това е достатъчно, за да осъзнае, че в търсене на вечните въпроси, той е пропуснал истинския живот.

Стихотворението насочва към двете основни теми в лириката на Яворов – **душата на човека** и **жената**. Вече видяхме как в "Песен на песента ми" поетът се вглежда в бездната на чувствата си, за да открие вечните истини, там казва "няма зло, страдание, живот / вън от сърцето ми – кивот". Но ето, че в "Маска" той достига до друго разбиране за смисъла на самоизолацията и бягството от живота:

Смъртта - не виждам друго в белия кивот
на твоите скрижали тайни, о живот!

Тук Яворов се прощава с илюзиите си, че може да открие смисъла на живота единствено вглеждайки се в себе си. Дори напротив – в собственото си сърце той среща само със смъртта, т.е. собственото самоотрицание. Къде тогава може да открие истината за нещата и за собственото си спасение? "Маска" дава този отговор и той е пределно ясен – при жената, в любовта.

Яворов е автор на безспорно едни от най-хубавите **любовни стихотворения**, отдавна превърнали се в шедьоври в българската литература. Няма да е пресилено ако кажем, че именно в любовните си стихове той постига постоянно търсеното художествено съвършенство.

И в тези свои стихотворения Яворов проявява характерната си **раздвоеност**. Поетът постоянно е терзан от различните чувства, които любимата предизвиква у него. От една страна, той може да я види като "Вълшебница":

Душата ти вълшебница мълчи.
Душата ми се мъчи в глад и жажда,
но твоята душа се не обажда,
душата ти, дете и божество...

но, от друга, не съществуват пречки тя да се превърне в "Чудовище":

Чудовище за гнъс, обзидано в тъми,
притиснало гърдите на земята:
земята те безчувствена кърми
с дванайсетте отрови на змията.

Вероятно в чисто художествен аспект влияние за демонологичните черти на любимата върху Яворов оказва Шарл Бодлер, поет, чиито творби особено усърдно чете и превежда по време на своето пребиваване във Франция през 1910 г. Но българският поет възприема само най-външните белези. В своите интерпретации той успява да вгради овладения драматизъм и философска дълбочина.

Много са творбите, които можем да отбележим като шедьоври на любовната лирика – "Вълшебница", "Чудовище", "Ела", "Блян", "Не си виновна ти" и др., но безспорно две са венец в усилията да се съчетае в поетична форма философското и емоционалното послание. Това са "На Лора" и "Две хубави очи".

В първата си публикация на стихотворението **“На Лора”** е носило заглавието “Стон”, но преди да се самоубие Яворов го посвещава на вече мъртвата си съпруга. В него се преплитат основните теми в лириката на поета. От онтологичното *раздвоение на човека* - “тя – плът и призрак лек”, през кошмара на *екзистенциалната безсмислица* “И ето аз ви думам: има ад и мъка -”, до *намирането на някакво спасение* - “и в мъката любов”. Цялото стихотворение и изградено на базата на противостоенето - така душата на лирическия герой е и “стон, но и “зов”, жизнерадостта е “неведение”, но и “алчна младост”, вдъхновението е като “смърт, но и като “любов”. Уникалното внушение на стихотворението се постига чрез ритмизацията на тези раздвояващи се, но в същото време и представящи единението на чувствата моменти. Веднъж в рамките на един единствен стих друг път в два съседни.

Миражите са близо, - пътя е далек.
Учудено засмяна жизнерадост
на неведение и алчна младост,
на знойна плът и призрак лек...
Миражите са близо, - пътя е далек:
защото тя стои в сияние пред мене,
стои, ала не чуе, кой зове и стене, -
тя - плът и призрак лек!

Стихотворението едновременно говори за драмата на вътрешно тревожния човек, но и за драмата на невъзможната любов.

По-различни и като внушение и като форма послания отправя Яворов с **“Две хубави очи”**. Това е първото стихотворение в българската литература, което притежава една оригинална *огледална композиция*. За трети път ще прибегнем до мнението на Атанас Далчев, защото високо ценим както неговото творчество, така и способността му да преценява чуждото: “Примери за виртуозност у Яворов има доста. Един от тях е “Две хубави очи”, дето втората половина на стихотворението повтаря в обратен ред първата му половина, като че е нейно огледално отражение. Погрешно е да се вижда в такива творби нещо повече от игра със словото и стиха.” И наистина именно тук може да се открие изключителната способност на Яворов да придава на всяко конкретно чувство различна, уникална форма. Без да е формалист той прави фактически първата крачка на българската поезия към нейната композиционна разкрепостеност и към функциализирането на формата. До

този момент никой от поетите дори не се замисля за границите на лирическия жанр – те се приемат за даденост на самия художествен език. Дори в модернистичните си търсения Пенчо Славейков разчупва тематичния и лексикален шаблон, но експлоатира познати лирически форми.

Яворов модернизира българската поезия, като посяга на нейната формална страна. "Две хубави очи" показва как начинът, по-който се казва нещо, има понякога по-голямо значение от това какво точно се казва. Или по-точно – има не по-малко значение. Словото се гради на принципа на музикалното изкуство, но това се прави без да се ликвидира смисъла на посланието, дори напротив – той става по-въздействащ, по-запаметяващ се и по-ясен. Копнежът, с който е изпълнена любовната песен, се доближава до внушението и същността на религиозно мистичните молитви. Интимно съкровен и силно емоционален.

СЪЧИНЕНИЯ:

Съчинения. I. 1901
Гоце Делчев. 1904
Безсъници. Стихове. 1907
Хайдушки копнения. Спомени от Македония. 1902-1903. 1909
Подир сенките на облаците. Отбрани стихотворения. 1910
В полите на Витоша. Трагедия. 1911
Когато гръм удари, как ехото заглъхва. Пиеса. 1912

БИБЛИОГРАФИЯ:

П.К. Яворов. Статии, студии, изследвания и есета. 1980.
Яворов – раздвоеният и единният. Нови изследвания. 1980.
Каравелова, Лора. Лора – Яворов. Писма и документи. 1983.
Игов, Светлозар. Житейска драма и драматургия. - сп. "Септември", 1988, кн. 4 (с. 226 - 236).
Спомени за Яворов. 1989.
Игов, Светлозар. Поет на нощта. - Литературен форум (Нова христоматия), 1992, април (с. 6 - 7).
Георгиев, Никола. П. Яворов - "Градушка". - В: Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. С. Изд. "Век 22", 1992, с. 218 - 235.
Ракьовски, Цветан. Лирическият цикъл в поезията на Яворов ("Писма.

Денят на самолъжата"). - Литературен вестник, 1995, бр. 13 (с. 11).
Дакова, Бисера. От Яворов към "Яворов" - конституиране на автора. - Език и литература, 1997, кн. 1-2 (с. 120 и сл.).
Неделчев, Михаил. Етюди за Яворов. С. 1998.
Ракьовски, Цветан. П. К. Яворов и българските поетически силуети. С. 1998.
Коларов, Радосвет. Инициационната творба: поемата "Нощ". - В: 120 години Пейо Яворов. Издание на Фондация "Европейски форум" и БАН, С., 2000 (с. 21 - 60).
Атанасова, Цветанка. Пространствени визии в "Подир сенките на облаците". - В: 120 години Пейо Яворов. Издание на Фондация "Европейски форум" и БАН, С., 2000 (с. 164 - 171).
Сб. "П. Яворов. Критически силуети (1901-1910)". Съст. А. Вачева и Цв. Ракьовски, Благоевград, 2002.

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Ангелов, Божан
"Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов".
Атанасов, Владимир
"На нивата" - символика на мъченичеството".
Борисова, Евдокия
"Лирическите маски на Яворов в драмата "В полите на Витоша".
Вачева, Албена
"Яворов - четенето на традицията. Предговор към "П. К. Яворов. Критически силуети (1901-1910)".
"Яворов - поетика на диалога".
Георгиев, Никола
"Смислово-фонетичен паралелизъм в едно стихотворение на П. Яворов".
"Нови насоки на неисторизма в съвременното литературознание / Критическа оценка с оглед творчеството на П. К. Яворов/".
"Спи езерото".
"Трагизмът и величието на бунтовната песен /Наблюдения върху "Арменци" на Яворов/".
"П. К. Яворов - "Градушка".
"П. К. Яворов - "Арменци".
"Раздвоеният и единният Яворов".
Господинов, Георги

”Теменугите ни”.
Дакова, Бисера
”Яворов” чете Яворов или как сецесионните теменуги никнат в градинката на “Калиопа”.
Дебелянов, Димчо
”Прощаване с Яворов”.
Друмев, Др.
”Безсъници на П. К. Яворов”.
Жечев, Тончо
”За поемата “Нощ”.
Иванов, Николай
”Песен на песента ми”.
Камбуров, Димитър
”Яворов: разсъбличането от Ботев (Яворовата “Нощ” между “На нивата” и “Песен на песента ми”)”.
Кирова, Милена
”Любовната лирика на Яворов”.
Колева, Ваня
”На нивата” от П. К. Яворов - в контекста на традиционното знание и антитрадиционността”.
Кръстев, д-р Кръстьо
”П. К. Яворов. Стихотворения (1901)”.
”П. К. Яворов. Литературен силует”.
Кьорчев, Димо
”Индивидуализъм в нашата литература”.
Личева, Амелия
”Яворов: енциклопедия на различията”.
Мешеков, Иван
”П. К. Яворов - поет богоборец”.
Неделчев, Михаил
”Краевековно вглеждане в Яворовото творчество”.
Пелева, Инна
”Яворов (Контексти на еротическото писмо)”.
Пенев, Боян
”Първата драма на Яворов”.
”Яворов”.
Пенчев, Бойко
”Теменуги” на Яворов и женската самоизпълненост”.
Ракьовски, Цветан
“Поетическото недоразумение” Пейо Яворов в оценките на критиката”.

Послеслов към “П. К. Яворов. Критически силуети (1901-1910)”.
”Упражнения по стил (Или за низовите редове на поезията)”.
Райнов, Николай
”П. Яворов. Критическа студия”.
Славейков, П. П.
”Предговор към “П. К. Яворов. Стихотворения” (1904)”.
Стоянов, Людмил
”П. К. Яворов. Поет на любовта и смъртта”.
Страшимиров, Антон
”П. Яворов. Стихотворения (1901)”.
”П. К. Яворов. “Подир сенките на облаците”.
Хранова, Албена
”Dementia praecox на Viola odorata” /Яворов. Начини на употреба/.
Христов, Кирил
”Обули кучето в цървули - то си изяло краката”.



КИРИЛ ХРИСТОВ

1875, 25.06.	В Стара Загора се ражда Кирил Христов.
1878	По време на Освободителната война в двора на семейния дом турски войници убиват баща му. Малко по-късно умира и майка му.
1889	Пристига в София, където се записва в гимназията и живее при вуйчо си.
1895	Публикува първото си стихотворение и постепенно влиза в литературните среди. Дружи с И. Вазов, А. Константинов, д-р К. Кръстев, П. Славейков. Заминава за Триест (Австрия), където основно чете модерна италианска литература. Силно му допада поезията на Д'Анунцио.
1896	Издава първата си стихосбирка "Песни и въздишки". Поддържа близки отношения с д-р К. Кръстев и групата около кръга "Мисъл".

1897	Живее няколко месеца в Неапол (Италия), където продължава да се занимава с литература. Излиза неговата втора книга – "Трепети".
1898	Пристига в Лайпциг, където е подпомаган от Пенчо Славейков.
1899	Завърнал се в България, публикува "Вечерни сенки", като вече има славата на един от най-талантливите млади лирици.
1903	Излизат "Избрани стихотворения" с предговор от Иван Вазов, първата книга от подобен род в българската литература.
1911	Публикува "Слънчогледи". Вече се е дистанцирал от "Мисъл" и е в постоянни конфликти с по-голямата част от писателите в България.
1914	По време на войните е военен кореспондент. Печата историческата драма в стихове "Боян Магесникът".
1920	Публикува романа "Тъмни зори", който скандализира обществеността и е обявен за неморален.
1922	След поредния шумен скандал напуска обиден България и през следващите 16 години живее и твори в Лайпциг и Прага.
1928	Излиза от печат епическата поема "Чеда на Балкана".
1938	Завръща се в България, но поради заболяванията си почти не участва в литературния и обществен живот.
1944, 7.11.	Умира в София.

Мястото на Кирил Христов в историята на българската литература винаги е било съпровождано с шумни скандали и емоционални оценки. На първо място, причина за това можем да открием в трудния характер на самия поет. Твърде често невъздържан, импулсивен и много пъти дори циничен, той трудно е бил приеман от литературните хора в България. Въпреки това малко са тези, които отричат неговия безспорен поетически талант. Това противоречие е родил израза - *писателят с най-много врагове и нито един приятел*.

Когато прави първите си стъпки в литературата Кирил Христов е *обграден с вниманието на най-влиятелните по това време интелектуалци* в страната. Иван Вазов не само му помага да си намери работа, но и пише възторжен предговор за неговата стихосбирка "Избрани съчинения". Д-р Кирил Кръстев го привлича за сътрудник в списание "Мисъл", по това време най-авторитетния глас в областта на литературата в България, като често му помага да разреши заплетените ситуации, в които изпада в личния си живот. Пенчо Славейков го счита за едва ли не свой наследник и му помага в литературното му развитие, дори когато двамата се намират в далечна Германия.

В началото на XX век Кирил Христов е един от най-известните, стимулирани и толерирани български поети. Само за десетилетие обаче "ужасният характер", с който е бил прочут, го превръща в нетърпима личност, обградена отвсякъде с конфликти и врагове. Няколко години след края на Първата световна война един от многото негови литературни врагове, влиятелна личност в университетските и политическите среди, намира повод да се саморазправи с поета. По повод една отдавна писана епиграма, но издадена отново в "Антология"-та (1922) на Кирил Христов, се организира кампания за неговото поетическо и политическо дискредитиране, която в края на краищата излиза успешна. Под заплахи дори за физическа саморазправа поетът е принуден да напусне страната и да емигрира в Лайпциг. По-късно се премества в Прага, където преподава българска литература и език в Карловия университет. Когато се завръща в България след близо двадесет години емигрантство той вече е забравен.

Трябва да се признае, вече от дистанцията на времето, че Кирил Христов е една от най-интересните и колоритни личности в българския литературен живот в началото на XX век, а творчеството му се характеризира със самобитност и оригиналност.

В първите си няколко стихосбирки "Песни и въздишки" (1896), "Трепети" (1897), "Вечерни сенки" (1899) и "Химни на зората" (1911) Кирил Христов най-пълноценно и успешно изразява своя безспорен поетически талант. Трябва да споменем и стихосбирката "Самодивска китка" (1905), където поетът прави интересни *обработки на народни песни*, спечелили си голяма популярност навремето. Именно в тази литературна територия той влиза в съперничество с Пенчо Славейков, който има напълно различно художествено разбиране за интерпретацията на народното творчество. Кирил Христов максимално се доближава до духа и формата на автентичния фолклор като много от неговите творби и до ден-днешен се възприемат в България за оригинални народни произведения.

Трябва в същото време да се отбележи, че той е и един от *най-плодовитите автори* в българската литература до войните. Почти няма жанр, в който да не е изпробвал силите си - от кратки импресии, епиграми и романтични стихове, през поеми и балади, до епически и исторически трагедии. По-късно се опитва и в късия разказ и романа, където трудно успява да достигне високите постижения на времето си. В последните години за първи път и в България бяха публикувани в цялостен вид неговите спомени "Време и съвременници", които повече от половин столетие излизаха в цензуриран вид. Но трябва да се признае, че те вече пораждат интерес само у литературните историци и изследователи. Най-общо ще кажем, че творбите, с които заслужава да бъде отбелязан се групират в два дяла - *любовна лирика* и *пейзажна лирика*.

С **любовната лирика** Кирил Христов печели най-голяма известност при своя литературен дебют. Първоначално тя изненадва читателя със своята разкрепостеност и непознато до този момент представяне и тълкуване на традиционните мотиви. За първи път в българската литература жената се представя не в нейния патриархално-романтичен ореол, не като пазителка на нравствената красота и чистота. Обществените стереотипи, при които жената е била представяна като въплъщение на моралните добродетели, са били присъщи и за литературните образци, така че всяко тяхно пренебрегване се е приемало с недоверие и възмущение от консервативното общество.

Противно на това за Кирил Христов жената подлежи на възхищение единствено, ако в нея доминира *женственото начало*. Тя не трябва да притежава като морал и поведение нищо от това, което обикновено се приема за ценност – не трябва да бъде вярна съпруга, не трябва да се влюбва силно, не трябва да мечтае за дом и деца, не трябва да разбира от домакинство. Жената на Кирил Христов е родена само за любов. Но не за любов, на каквато

в литературата е способна т.н. фатална жена, тази която обладава физически и душевно мъжа, а за **любовта-игра**, която няма цел сама по себе си. В своето програмно стихотворение "Песен"(1897) поетът показва най-сполучливо този метафоричен женски образ:

Майка за любов те е родила –
не да туряш примки ти за мен:
да се любим ние днес, о мила, -
що ни трябва утрешния ден?

Остави ме с огнени целувки
да обсипя твоето лице!
Ах, недей с тез дяволски преструвки
в робство кани моето сърце.

Само от тези два куплета могат да се изведат онези принципи, които дават *правилата* на тази любов-игра. На *първо място* природата, а не обществото дават право за участие в тази игра – **жената или се ражда или не се ражда за любов**. Оттук насетне, според поета, сякаш за нея няма избор, защото обвързаността, семейството и неговата идилия са също природно предопределени. На *второ място* **времето** съществува и има смисъл само в рамките на тази любов-игра. Извън нея бъдещето просто губи значение и в този смисъл поетът става изразител на идеалистическото разбиране за значимостта на мига-настояще. И на *трето място* идва необходимостта от **отхвърлянето на обществените норми**. За поета не е достатъчно само да ги пренебрегне и заобиколи, той се нуждае от нещо повече, от това да ги унищожи като ценност, затова казва, че те са "дяволски", т.е. неприемливи и недопустими в битието на любовта-игра. Поетът гради едно ново битие с нови закони в него и нов морал, напълно преобърнат - един травестиран модел на традиционното общество.

Бихме казали, че за първи път в българската литература се представят и защитават чисто **хедонистични идеи**. Животът е там, където съществува насладата, а там където отсъства се е настанила и властва смъртта. Този принцип можем да открием убедително и отчетливо даден и в може би най-популярното и цитирано стихотворение на Кирил Христов "Жени и вино! Вино и жени" (1897). В първата от общо трите части поетът ясно заявява, че щастието е възможно да бъде постигнато, само чрез отдаване на страстите:

Прости мъртвило, роден край, прости!
Пред мене нов живот се днес открива,
С нов трепет се сърцето ми опива,
И моят дух неудържим лети
Към щастие – към бури и валнения?
Пиян съм аз от мойте младини!
Тъй хубаво е всичко окол мене!
Жени и вино! Вино и жени!

Оттук нататък всички стихотворения от любовната лирика на Кирил Христов са вариации на горните три принципа. Чрез различни средства и по различен начин се представят законите в този новоизграден от поета свят, но самият той остава неизменен в своята хедонистична необузданост. В този смисъл **образът на жената** започва да се утвърждава чрез своята странна метаморфоза в художествен план – тя загубва своята самоличност и индивидуалност, като започваме да я откриваме предимно с нейните *физически характеристики*. Читателят "вижда" от героините само детайли и части от тях. При това в тази си поетична роля метонимичните елементи присъстват главно с еротичната си функция – "топломраморните й гърди", "очи безумно-сладострастни", "устните й трепетни" и др.



"Влюбена двойка", худ. Илия Бешков

Чрез тази трансформация женският образ е възможно единствено да се мултиплицира и поради тази причина поетът използва формата за



“На улицата”, худ. Пенчо Георгиев

множествено число, за да покаже неговата типизация. Поради тази причина ролята на психологическия портрет напълно се заличава, така както и значението на отделното конкретно описание. Поетът на пръв поглед възпроизвежда персонализирани портрети на своите лирически героини, най-известните от които носят дори собствени имена Розалия, Пепина, но всъщност не конкретните характеристики ги отличават една от друга, а различния начин, чрез който участват в любовта-игра. Съвсем не е случайно, че двете най-популярни поеми - “Черните очи” и “Пепина”, представляват *миниатюрни драматургични произведения*, където диалогът е основен градивен елемент във формално отношение. И накрая ще си позволим да кажем, че лирическият герой на Кирил Христов представлява българският “Дон Жуан”. Неговата цел е само една – да покори жената, независимо от средствата, които ще използва.

В **пейзажната лирика** откриваме Кирил Христов в напълно променена поетическа роля и художесвен език. Много изследователи приемат, че именно в своите малки импресии поетът е постигнал най-големия си успех в лириката. Най-характерното, в тях е успешното съчетаване на пейзажната картина с и специфичното настроение. Сполучливото единство се дължи на опростения език, отсъствието на сложни символи и метафори и лекотата на стихосложението. Поетът не показва проекциите на собствената си душа, както правят по същото това време символистите с т.н. “вътрешен пейзаж”.

Природата според него трябва да бъде съзерцавана сама по себе си, тя трябва да носи емоционален и жизнен тонус, да провокира реакция в душата на човека. В този смисъл Кирил Христов продължава и тук своя хедонизъм, но с промяна на темите и образната система. Може да се каже, че по същия начин, както той възприема жената – третира и природата – и тя трябва да бъде обладана, за да бъде постигнато физическото и духовно удовлетворение. Аналогично е третиран в художествен смисъл и пейзажът, от който читателят може да види само най-характерните белези, тези които емоционално въздействат най-силно. Чудесен пример, за да се илюстрира това хедонистично увлечение по природата, представлява стихотворението "Пеперуда" (1901):



Александър Добринов - карикатура на К. Христов

Над непознати пролетни цветя
Вие се пъстрокрила пеперуда,
И сякаш сили се да кацне тя,
А трепка все, като че във почуда.

Най-после упоена от листца
На цвят, полюшван на стълбце тъй стройно,
Докосва се; но трепетни крилца
Подигнаха я мигом неспокойно.

Ако ставаше дума за поет символист вероятно критиката би тълкувала образа на пеперудата като символ на поетическата душа. В случая при Кирил Христов бихме казали, че пеперудата илюстрира жизнената и творческата философия на поета – *всичко е преходно и просто трябва да се изживее магията на мига*. Не в обвързаността с нещата, а в уникалността на това изживяване се крие смисълът на живота. В същото време е пределно ясно, че миниатюрата няма и следа от символистични очертания. Тя представлява просто един фрагмент, показващ качествата на автора да демонстрира

интерпретативната си мощ при представянето на безкрайното разнообразие на природата. Именно чрез това фрагментаризиране поетът извежда главния смисъл в своята пейзажна лирика, а именно, че всеки **детайл** притежава самодостатъчна красота, чрез която човек може да открие всемирната красота. Той сякаш е в невъзможност да открие в частното общото, но и изглежда и не се стреми към това. По важното е, че е открил пътя към своята истина за нещата.

Трябва да добавим, че силното поетическо внушение Кирил Христов успява да постигне благодарение най-вече на *интересните и сполучливи* **метафори**. Именно те градят специфичната атмосфера на неговите пейзажни картини. Би могло да се каже, че в това отношение поетът се намира някъде по средата между, от една страна, тъмната и често пъти мъглява метафора на модернистите, и от друга страна, на шаблонната метафора и образност на социалните реалисти. На тази основа е и отликата на Кирил Христов от поетите символисти. Ако за тях използваните тропи трябва да препращат към един своеобразен код, зад който се намира смисълът и разчитането му, то за Христов фигурите разкриват единствено интерпретативните възможности на автора да твори свободни асоциации. Те не казват нищо друго, освен че светът може да се види и представи динамичен и алтернативен, криещ магия и красота в себе си, които човек би трябвало да открива, оценява и съзерцава. Типичен пример в това отношение е миниатюрата "Вихър край морски бряг" (1899):

Притиснаха вълни брега,
Наскочи вихър от морето,
Сбра где що найде капнал лист,
И стълб изви, подпря небето.

След миг в помътений лазур
Тук-там отбягнал лист се вие,
А где го вихърът? – В брега
Вълна подир вълна се бие.

За поета няма никакво значение на какъв елемент от природната картина ще посегне – целият свят за него е еднакво прекрасен, различен и примамлив. Дали съзерцава морския бряг, планинско езеро или самотен връх, изгоряло лятно поле или застланата в цвят горска поляна, неговата цел е една - да постигне емоционално въздействаща картина. В същото време почти

няма значение каква ще бъде емоцията, защото тя зависи от изобразявания обект, от самата природа, а не от вътрешния свят на поета, от неговата творческа воля. По този начин, например, морето може да внушава напрегнатост и самотност, както е в горецитираното стихотворение, но може и да бъде сантиментално-меланхолично, като примерно в "Утро край морето" (1911):

Звездите гаснат в дъжд от изумруди,
Тъй бавно татък слънцето изгрее.
Блестят далеч в пустинното море
Рибарски лодки – леки пеперуди.

Обтегнат възнак, люшка се денят,
Отново като че се с дрямка бори.
Вълната тихичко с брега говори
И му разказва нощния си път.

Кирил Христов няма и предпочитан сезон. Във всеки момент и по всяко време той е способен да открие пресечна точка със собствените си чувства. Той е вероятно единственият поет в новата българска литература, който е опоетизирал и четирите природни сезона.

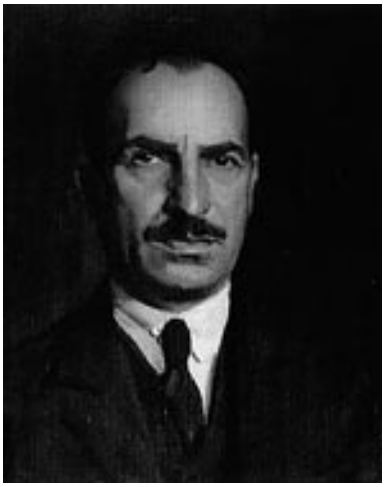
Безспорно мястото на Кирил Христов в историята на българската литература е запазено. Дали заради постоянните скандали и спорове, които са го съпътствали през целия му живот, или благодарение на новаторските му търсения в поезията, без него процесът на поетическото изграждане в България би бил различен.

СЪЧИНЕНИЯ:

Песни и въздишки. 1896
Трепети. Стихотворения. 1897
Вечерни сенки. Стихотворения. 1899
Избрани стихотворения. С предговор от Ив. Вазов. 1903
Самодивска китка. 1905
Слънчогледи. Самодивска китка. Intermezzo. Царски сонети. Втори сборник стихотворения. 1911
Химни на зората. 1911
На нож! Нови песни и стихотворения. 1913
Боян Магесникът. Историческа трагедия в стихове. 1914
Победни песни. 1913-1916. 1916
Охридска девойка. Драма. 1918
Разкази. 1919
Тъмни зори. Роман. 1920
Антология. 1922
Чеда на Балкана. Епическа поема. 1928
Игра над бездни. Стихотворения. 1941
Затрупана София. Спомени. 1944

БИБЛИОГРАФИЯ:

Куюмджиев, Кръстьо. Певец на своя живот. 1980
Атанасов, Никола. Поетът на майските копнежи. (без година)
Минков, Цветан. Кирил Христов. Живот и творчество. (без година)



ЕЛИН ПЕЛИН

1877, 18.VI.	В малкото средногорско селце Байлово се ражда Димитър Стоянов (по-късно сам си измисля псевдонима Елин Пелин).
1895	Напуска училището в Панагюрище и тъй като е един от малкото образовани в родното си село става учител.
	Прави първи публикации на свои разкази.
1896	Увлечен по изобразителното изкуство кандидатства в Рисувалното училище в София, защото иска да стане професионален художник, но не е приет.
1897	Прекъсва окончателно училище без да е завършил средното си образование. Пише

	стихове, но все повече му допада белетристиката. За първи път използва псевдонима Елин Пелин.
1898	Завръща се в Байлово и пише първите разкази с художествена стойност - "Ветрената мелница", "Напаст божия", "Пролетна измама" и др.
1899	Окончателно се премества да живее в София и се отдава изцяло на литературата. Работи като редактор в няколко малки вестника, но въпреки това живее изключително бедно.
1903	Назначен на работа в Университетската библиотека в София.
	Излиза първи том на "Разкази".
1906	В края на годината заедно с Пейо Яворов е командирован във Франция.
1908	Назначен е на работа в Народната библиотека.
1911	Излиза втори том на "Разкази", в който е публикувана повестта "Гераците".
1926	Работи като уредник в музея "Иван Вазов", създаден след смъртта на патриарха на българската литература. Изпълнява тази длъжност до своето пенсиониране през 1944 г.
1933	Издава изключително популярната и до ден днешен детско-юношеска книга "Ян

	Бибиян. Невероятни приключения на едно хлапе”.
1936	Излизат сборниците “Под манастирската лоза” и “Аз, ти, той”.
1940	Става академик – единствения случай в историята на Българската академия на науките, когато човек без средно образование придобива най-високото научно звание. Става и председател на Съюза на българските писатели.
1949, 3.XII.	Елин Пелин умира в София.

Елин Пелин има по-различна творческа и жизнена съдба в сравнение с писателите, за които говорихме дотук. Израснал в едно бедно село, намиращо се в меките хълмисти склонове на Средна гора на 45 километра от София, писателят за цял живот запазва в себе си духа на обикновения селски човек, така както и неговата естественост. В годините преди Освобождението баща му, макар и обикновен производител на вар, е бил единственият образован човек в Байлово и само в неговия дом е можело да се намери художествена литература. От своя баща бъдещият писател наследява любовта си към книгите. Четенето се превръща в голямата му страст, която постепенно възпитава художествения му усет. Често Елин Пелин споменава, че негови учители в изкуството на литературата са Христо Ботев, Любен Каравелов и Иван Вазов. По-късно започва да чете и да черпи опит от руските писатели Антон Павлович Чехов, Иван Сергеевич Тургенев и Максим Горки. Този процес на самообразование, както и средата, в която попада след като се прехвърля да живее в столицата, определят характера на неговото творчество.

Първите си публикации Елин Пелин прави на 18-годишна възраст, но те се отличават повече със своята искреност, отколкото с някакви художествени качества. Само след две години обаче писателят започва да публикува в списание "Български преглед", което по това време се води за едно от най-сериозните издания в България и поради тази причина дори е било наричано "професорско". Постепенно младият писател започва да се налага като талантлив разказвач и бързо се превръща в един от модните за времето творци. Негови разкази често се четат на сбирки на учители, където са имали много голям успех. Някои от творбите си пише именно по повод на такива литературни четения, което на времето е било естествена практика за повечето писатели.

През периода на 1905-1906 г. Елин Пелин създава по-голямата част от разказите, с които си запазва важно място в историята на българската литература. Изключителната *простота на композицията и изчистеният език* са най-характерните белези, които го отличават като разказвач. Често стилът му е определян като анекдотичен, защото в неговите разкази сюжетът обикновено се изчерпва с едно единствено събитие. Разсъждавайки върху ролята на автора при изграждането на художествената творба, Елин Пелин пише: "Той не трябва да вижда излишните неща, нито да прави подробност от важните". В този смисъл неговите разкази са *идеално изчистени откъм излишни подробности и формални украшения*. Той счита, че авторът трябва преди всичко да е наясно какво иска да разкаже, да знае точно пътя на развитието на сюжета и на персонажите. В този смисъл обича често да повтаря: "Работата в разказа е според мен да му знаеш края, да знаеш как трябва да свършиш." Творбите на Елин Пелин са брилянтно изградени в това отношение, особено тези писани до 1906 година.

Може би единствен в българската литература Елин Пелин с достоверност и художествена убедителност възпроизвежда **живота и психологията на българския селянин** от края на XIX и началото на XX век. Темите в неговите разкази са свързани с битието на обикновения човек, който се ражда, живее и умира на село. Но целта на Елен Пелин не е да създаде широка панорама на селския живот, дори напротив - той възпроизвежда фрагменти, отделни картини, често дори само мигове свързани с него. В тяхната цялост обаче се оглежда жизнения цикъл на по-голямата част от българския народ на границата между двете столетия. Нека припомним, че по това време в България по-голямата част от населението е било селско.

До началото на XX век творческите търсения в областта на късия разказ на творци като Цани Гинчев, Тодор Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров постигат повече идеализация на традиционния селски бит в духа на проникналото от Русия обществено-политическо движение *народничество*. Целите, които си поставят идеолозите на това движение, са били да бъде постигнат социален напредък не чрез обществени преобразования, а чрез образованието на хората. Те са считали, че главната роля в процеса на огрaмотяване и образоване на нацията трябва да се поеме от учителя. Поради тази причина творбите, които се пишат по това време, имат до голяма степен тенденциозен и идеализиран характер. Основно се изграждат художествени типове с положителни черти, намиращи се твърде далече от реалния човек, когото трябва да изобразяват.



“Селско хоро”, худ. Никола Образописов

Елин Пелин за първи път в българската литература успява да отдели селския човек от фалша на някаква предпоставена идеологическа и художествена норма, за да го изведе и покаже в неговата естествена среда и да разкрие действителната му същност. Не случайно според българския критик Димо Кьорчев, българският разказ в своя ранен период се дели на период преди и след появата на Елин Пелин.

Постепенно, под влияние на руските творци, писателят започва да усложнява своите текстове, да търси психологическа дълбочина и мотивираност, което го отдалечава от собствения му стил. Освен това животът в столицата го откъсва от корените му, прекратява досега му с хората, от които черпи теми, мотиви и вдъхновение, което в края на краищата довежда Елин Пелин до смяна на творческите търсения. Постепенно се отдава на писане на оригинални *произведения за деца* и започва да прави обработки на народни приказки. Елин Пелин, заедно с Ран Босилек и Чичо Стоян, се счита за един от създателите на българската детска литературна класика. От по-късните негови книги отношение бихме отличили "легендите" от излезлия през 1936 г. сборник "Под манастирската лоза".

Големият въпрос, който българската литература и до ден днешен не може да разреши, е дали Елин Пелин е в по-голяма степен **реалистичен или романтичен писател**. Често е трудно да се каже къде минава линията, която определя характера на неговия романтизъм и реализъм. В много произведения реалистичните мотиви преливат в романтични, като често се наблюдава и обратния процес. В това се крие тайната на тяхното художествено въздействие.

В едни от най-известните и сполучливи разкази, каквито са "Косачи", "Мечтатели", "Край воденицата", както и в повечето от произведенията от сборника "Под манастирската лоза", *основният художествен ефект се базира на* **приказно-легендарното внушение**, *изградено върху един реалистичен сюжет*.

"Косачи" има славата на *най-поетичния разка*з на Елин Пелин. И наистина още първите изречения създават една от най-вълшебните картини в българската литература: "Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното Тракийско поле потъна в мрака, сякаш изчезна, и се предаде на дълбоката почивка под монотонния напев на жаби и щурци. Земята отвори страстните си гърди и замря в наслада." Българската критика в лицето на проф. Радосвет Коларов вече доказа, че в този фрагмент се крият много белези, присъщи повече на лириката, и това обяснява неговата изключителна въздействаща сила. В тази "жива приказка", както бе определен, са представени главните герои - петима косачи, които след работния ден на полето се отдават на почивка и сладки приказки около горящия огън под откритото небе. Благолаж, известен със своето дар слово, разказва една приказна история за безумно красива царска дъщеря, която всяка брачна нощ погубвала новите си съпрузи. Непрестанно обаче в разказа се намесва Лазо – отскоро младоженец, който негодува от "измислиците" на своя другар. По този начин се оформя основната художествена опозиция в разказа, тази

на *действителността - истина* и на *приказката - лъжа*. Благолаж се защитава като в същото време дава и формулата защо е нужно да се вярва на красивата измама, а не само на грозната реалност - приказките съществуват, за да "те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек". Водещата реалистична линия на сюжета е подчинена на митично-ритуалната, която се открива чрез описанията на природните картини. Чрез честата поява в текста на образите на небето, на огъня, на омагьосващото слово, които имат подчертано символно значение, се прокарва идеята за вечната ритмичност на човешкото битие, за неговата естествена хармония и обвързаност с природата.

Като друг важен проблем Елин Пелин извежда мястото и значението на *уникалното индивидуално битие*. Заради своята ревност, Лазо е подложен на шеги и подмятания от страна на косачите, които му изпяват дори песен за невярната съпруга. Той непрестанно е измъчван от собственото си въображение. Карнавалността тук е представена като словесна игра между героите, а не под формата на езически танц, какъвто ще видим че присъства в разказа "Ветрената мелница". Подмятанията към Лазо имат игрови характер, а на словото е предадена възможността да въздейства магически. Косачите сътворяват една *измислена действителност* и като че ли живеят по нейните закони, защото откриват по-висока й екзистенциална стойност.

В края на разказа Елин Пелин по великолепен начин разкрива, че може да бъде и добродушно ироничен. За Лазо приказката – лъжа, измислената действителност, в която той уж не вярва, изведнъж се превръща в реално съществуваща в неговото собствено въображение, а оттам и в истинския свят. Родената от неговата фантазия картина на чуждата ръка, която гали край кладенеца бялото лице на млада му булка - става ужасяваща истина. В този смисъл избягалият герой в края на разказа иронично потвърждава, че светът на човешкото въображение, на приказния свят, където всичко може да се случи, зависи само от човека и неговия дълбоко интимен вътрешен свят. Елин Пелин иронизира абсолютната убеденост на своя персонаж, че истината се намира само в действителността.

Подобни неоромантични идеи можем да открием и в друг разказ на Елин Пелин – **"Мечтатели"**, който също създава илюзията, че се движи в плана на реалистичния разказ. Сюжет в класическия смисъл на думата тук няма – двамата персонажи – селският доктор чичо Горан и циганчето Рустем се срещат на брега на селската река и просто разговарят. Но именно в спецификата на темите, които са представени като намиращи се в синхрон с пейзажните картини, придават изключителното поетично внушение на разказа.

В началото е представен как селският лекар търси в спокойните води на селската рекичка пиявици, които използва като лечебно средство. Случайността го среща с циганчето Рустем, което пък сякаш безцелно обикаля по цветистите горски ливади. На брега на реката, сякаш захвърлени в един приказен свят от вълшебни звуци и мирис на горски цветя, двамата обаче разговарят за болести, бедност и смърт. Отведнъж селският доктор споделя своята мечта – ако има способност би превърнал света в рай. Разбираме, че той е един идеалист, романтично настроен мечтател, който всъщност търси вечното щастие. Пленен от думите на стария човек, младият Рустем признава, че всъщност обикаля из ливадите, защото търси вълшебна билка, която да му върне любовта на неговото момиче. Ключовата фраза в разказа изрича докторът: "Как ще живеем, ако не гоним измамата?", която продължава мотива за живителната сила на илюзиите от "Косачи". Разказът приключва с приказно-фантастичните истории на чичо Горан, които пленяват със своите чудеса Рустем по подобен начин, както приказката на Благолаж омагьосва косачите.

Творбата е с отворен край. Тя приключва без да е свършил диалогът между двамата герои и в края цялата природа сякаш е заслушана и опиянена от "вълшебните думи на доктора". Елин Пелин създава интересна метафора, като представя приказката за царската дъщеря, която била превърната в кукувица, като че ли продължена "в мечтателната песен на реката". В този смисъл образът на чичо Горан активира в съзнанието на читателя повече митологични алюзии за стареца-мъдрец, който владее словото, притежаващо творчески сили. Писателят изгражда персонажи с разкрепостен дух, с по-висока степен на вътрешна свобода. За него единението с природата, със земята и с труда създава висша степен на хармония с битието. Все още в тези разкази Елин Пелин не е "изгубил илюзиите", че естественият човек в своята естествена среда може да твори само добро и поради тази причина тук още доминира ведрия дух, надеждата в бъдещето и романтичната емоция.

Тези тенденции са присъщи и за разказа **"Край воденицата"**, в който на пръв поглед доминира *социалното послание*. Това е разказ за нещастната любов между двама млади - Свилен и Милена. Някога двамата са били близки, но вече Милена е омъжена за друг, а Свилен продължава да бъде беден ратай. Уплашен от това, че няма да може да издържа семейство, той не я е поискал навреме за жена. По жътва Свилен се прибира от полето, а пътя му минава покрай оградата на селската воденица, зад която вижда Милена. Двамата разговарят за времето, когато са били заедно, като дори се обвиняват взаимно за провала на тяхната връзка. Спомените обаче възвръщат старите чувства,

които все още са живи и у двамата. Свилен обладан от магията на любовта, на звездното небе и монотонния глух шум на воденицата, прескача оградата и отива при своята любима. По-късно по селския път се чува неговата тъжна песен.



“Сватба”, худ. Стоян Венев

В разказа всъщност не се откроява социалният конфликт, който довежда до личното нещастие на героите. Българският критик Радосвет Коларов счита, че водещ е по-скоро мотивът за срещата между спомена и реалността. Градината на воденицата, където става срещата между героите, е територията на спомена и на изгубеното щастие, които мълчаливо си възвръщат правата за Милена и Свилен. В същото време плетът, през който разговарят преди да потънат в “забравата на миналото”, символизира социалните и психологическите бариери, които са непреодолими за тях. Разказът, по подобие на “Косачи” и “Мечтатели”, е реакция срещу несправедливата реалност, срещу безперспективността на живота такъв какъвто е. Но ако персонажите от предишните разкази съзерцателно се отказват от грубата действителност, за да изживеят щастието на илюзорния свят, то в “Край воденицата” Милена и Свилен извършват един грях според нормите на обществото, за да се преборят за собственото си щастие. Елин Пелин изглежда постепенно се освобождава от илюзията, че мечтите и приказките могат да са достатъчни за постигането на личната освободеност, поради което както в тематично отношение, така и в художествено все повече се насочва към реалистичния тип рисунък.

В своите **реалистични разкази** Елин Пелин представя отново селската действителност, но в нейните сложни социално-психологически измерения. За писателя селският живот е една безкрайна борба, в която доброто и злото, любовта и престъплението, животът и смъртта са неизменна част и имат своята закономерна логика. Поради тази причина има разкази, в които *оптимизмът и ведрото настроение* са водещ фактор, като "Ветрената мелница", "Задушница", "Любов", "Пролетна измама" и др., но има и такива разкази, като "На браздата", "По жътва", "Напаст божия", "Спасова могила", където подчертано доминира *трагичната тоналност*. Почти всяко едно от тези произведения има важно място в развитието на белетристиката в българската литература.

Във **"Ветрената мелница"** трима герои са в центъра на събитията - дядо Корчан, неговата внучка Христина и Лазар Дъбака. Едно сухо лято принуждава добрите приятели дядо Корчан и Дъбака, и двамата воденичари, да се захванат да строят вятърна мелница, нещо невиждано и непознато по българските земи. Цялото село им се подиграва, още повече че това не е първият чудноват проект на двамата. Работата потръгва и скелето на воденицата е готово, когато един ден от неговия връх старият воденичар съзира облаче. Това предвестие за скорошен край на сушата предизвиква радост у съселяните им. Започват да се пеят песни като при празник и всички тръгват към вятърната мелница, за да празнуват добрата вест. Там е и Христина, която игриво се закача с Дъбака, който освен като ерген е известен в селото и с буйната си младост. Около недостроената мелница се извива хоро, скоро обаче Христина пожелава да се засвири ръченица. Развеселен, към нея се присъединява и Дъбака и скоро танцът се превръща в надиграване между двамата. Христина дава облог, че ако Дъбака я надиграе ще му стане жена. След час вихрена игра младото момиче се признава за победено. Гордо, но и щастливо, то заявява, че ще удържи на думата си, и тръгва с Дъбака към неговия дом пред погледите на цялото село. Дядо Корчан с усмивка приема отказа на своя приятел да довършят вятърната мелница.

Разказът е едно от първите, но безспорно и едно от най-добрите произведения на Елин Пелин. За разлика от други разкази на писателя, където трудът е представен като непосилно бреме, тук го откриваме с неговата противоположна ценност - като игра. Лазар Дъбака и дядо Корчан, които изразяват тази ценност, са по-скоро изключение отколкото правило в един свят на патриархални правила. В художествен аспект те символизират *творческата личност*, която в прагматичната среда на селската действителност често е отхвърляна като нещо чуждо, неразбираемо и

неприемливо. При Елин Пелин обаче този аспект на проблема не се разгръща. Тук основно се подчертава вътрешната хармония на твореца, който не е в конфликт, а дори напротив - допълва и дава тласък на обществото, често пъти ограничавано от статичността на собствения си консерватизъм. Този социален оптимизъм художествено се допълва от надиграването между Дъбака и Христина, което кулминира със сключването на символичния брак. Игривостта и карнавалността очевидно препращат към характерните черти на народнопесенните герои от българския фолклорен епос. Така персонажите на Елин Пелин изразяват същностни черти от обредно-фолклорната култура на българите. В карнавалното заиграване в края на разказа могат да се открият мотиви от ритуалните игри на една езическа култура, която проявява благодарствен жест към божествената щедрост.

Напълно различен на пръв поглед е разказът **"Задушница"**. Действието се развива на селските гробища в деня, когато се почитат душите на починалите. Сред множеството смълчани и сериозни физиономии на старите жени се откроява фигурата на Станчо Поляка, който поднася жито за наскоро починалата съпруга, оставила го вдовец с четири деца. Срещите с близки и познати натъжават Станчо и затова той често-често надига шишенцето с ракия. Студеният и мъглив есенен ден е към края си и хората си тръгват по домовете. На гробището остават Станчо и Стоилка, вдовицата на селския говедар. Отдавна двамата не са се виждали и седнали на гробищните камъни се опитват да си вдъхнат кураж за бъдещите самотни години. Репликите на двамата се редуват с пийване на ракия, което постепенно довежда до промяна на тъжната тема. Появяват се усмивки и закачки. В края на краищата Станчо предлага на Стоилка въпреки бедността и тежкия живот да се съберат и да направят едно семейство. Развеселени от неочакваната и за тях самите идея, те се запътват да търсят попа, който да ги венчае.

Въпреки по-различния сюжет от този на "Ветрената мелница" и в този разказ доминира ведрото настроение и оптимистичното послание. В непринудения и естествен диалог се разкриват характеристиките на двамата персонажи, които са представени като най-обикновени селски хора с техните ежедневни проблеми. Сполетялата ги драма не ги отчайва, а напротив стимулира ги, за да я преодолеят. Решението на автора да покаже този "флирт" именно на гробищата, в деня, посветен на помен за мъртвите, създава художествения ефект на разказа. Тук смъртта няма трагически измерения - тя се възприема като част от самия живот. Станчо и Стоилка въплъщават онзи естествен оптимизъм, при който жизненият цикъл се самовъпроизвежда независимо от културните, времевите или пространствените фактори.

Не винаги обаче персонажът на писателя е толкова ведър, закачлив и в крайна сметка щастлив. Елин Пелин е автор и на немалко разкази, които представляват фрагменти от **най-драматичните моменти** от живота селския човек. Писателят не се разпростира нашироко върху причините за едно или друго нещастие, но успява чрез средствата на детайла да изведе впечатлителни типологически характеристики на своите персонажи. Едновременно с това героите са учудващо индивидуализирани – със собствено лице, специфични поведенчески и речеви жестикулации. Може би поради тази причина те провокират такава силна емоционална съпричастност на читателя. В тези свои разкази Елин Пелин разкрива живота в неговата екстремна фаза, тогава когато влиза *в досег със смъртта*. Основните мотиви, които тези разкази интерпретират са за човешкото непреодолимо **страдание** и физическата и душевна **болка**.

Великолепен пример в това отношение е **“На браздата”**. Всъщност жанровото определение разказ, приложено към тази творба, е твърде условно, защото традиционните персонажи, конфликт и сюжет просто отсъстват. Историята дори изглежда изненадващо банална - главният герой Боне Крайненеца е обикновен беден селянин, който изкарва един хубав ден стария вол Белчо и слабата крава Сивушка, за да изоре малката си нива. Кравата обаче е толкова немощна, че не след дълго пада на браздата и умира.

Елин Пелин обаче от тази проста история прави може би едно от най-вълнуващите, драматични и въздействащи произведения в новата българска литература. Смъртта тук няма екзистенциални измерения – умира едно домашно животно, но в интерпретацията на автора тя придобива още по-драматично звучене, дори в сравнение с човешката смърт. Голямо значение за този смислов и емоционален обрат играе художествената трансформация на *монолога* на Крайненеца в *диалог* между него и двете животни. В началото на разказа думите на селянина към животните се приемат като обикновено средство за преодоляване на самотата. В подхвърлянето на фразата “- Де-е, хайде, братя!” дори можем да открием някаква форма на самоирония, която героят демонстрира, приравнявайки своя нерадостен живот с този на домашните животни. Но бързо в съзнанието на читателя се произвежда едно ново впечатление, че всъщност Крайненеца не говори толкова, за да чува собствения си глас, а прави нещо по-важно – той разговаря със самите животни. За този беден селянин Белчо и Сивушка са повече от обикновени животни, те са повече дори и от някакви жизнено необходими помощници – в неговото съзнание те имат човешки черти. Читателят нищо не знае относно миналото на героя, но бързо неговата драматична съдба започва да изплува

между редовете. В ужасяващата безпомощност, скрита в думите, молбите и стенанията на Крайненеца, се открива един отчаян герой, за когото светът представлява пътят между бедния му селски дом и малката нивица, времето – празни спомени от безкрайното минало, а щастието ... щастието са тези две болни и измъчени животни, които са неговото семейство. В това се крие и невероятно разтърсващото емоционално внушение на разказа – за Крайненеца Белчо и Сивушка са неговите деца. Те са неговата надежда, вяра и любов. Така погледнато читателят всъщност става свидетел на повече от една лична драма. В лицето на Крайненеца Елин Пелин описва онази дълбока и отчайваща мъка пред болката и страданието на невинното, неразбиращо жестоките закони на съдбата същество, което е обречено да загине. И когато прочитаме последните мигове на животното: "Тя отвори очите си. Дълбоко в нейния измъчен жален поглед гореше бесен ужас", разбираме не само нейната обреченост, но и страшната съдба на плачещия над нея стопанин. С този свой разказ Елин Пелин има своето запазено място в европейското литературно наследство.



"Копачи", худ. Владимир Димитров-Майстора

Драмата на малкия човек е великолепно представена и в друг един разказ - **“Спасова могила”**. И тук интригата е скрита в събитие, което може да се преразкаже с едно изречение. Дядо Захари и неговото внуче - малкият Монка, който е болен от тежка болест, отиват на Спасова могила, за да преспят там една нощ. Народно поверие твърди, че който посрещне слънцето на върха на могилата ще оздравее от болестта, която носи. На сутринта обаче болното дете вече не е между живите. От тази кратка история Елин Пелин прави един от най-вълнуващите си разкази. Силното внушение се дължи на великолепно изградените образи на дядо Захари и Монката, които изразяват *надеждата, невинността и отчаянието* в едно цяло. В някаква степен можем да кажем, че в това отношение “Спасова могила” много прилича на разказа “На браздата”.

Биха могли да се очертаят три основни момента в композицията на разказа - моментът на изкачването на могилата от двамата герои, моментът на пребиваване на върха през нощта, и моментът на настъпващата смърт. В този смисъл перспективата, която задава пространството е очевидно ориентирана във вертикална посока. Изкачването от ниското към високото е обвързано в идейно отношение с връзката живот - смърт. В разказа активно участва и едно трето пространствено ниво - това е символичния образ на небето. Реално движението на Монката е непрестанно възходящо: от низината през върха на Спасова могила до небето, където авторът показва как е посрещнат от майка си. Дядо Захари, който само съпровожда малкия си внук, приключва своето движение до второто ниво. Така може да се говори за две синхронни линии в символичния план на пространственото придвижване на героите от ниското към високото: едната, от отчаянието към надеждата, и другата - от живота към безсмъртието. Първата проследява движението на дядо Захари и всички останали болни, очакващи чудотворното спасение, докато втората – показва настъпилата смърт на малкото дете, но не като трагедия, а като доразвиване на мотива за надеждата – неговото попадане в рая на невинността.

Условното движение на Монката може да бъде проследено през призмата на още една гледна точка. През трите композиционни фази той е почти напълно пасивен. През цялото време читателят вижда момчето трудно подвижно, един единствен път то слиза от гърба на дядо си, но много бързо се уморява и, за да стигнат навреме старият човек пак го качва върху себе си. В този смисъл носенето става акт не само с буквален прочит. Така в първата фаза можем да кажем, че Монката реално е носен от дядо си, във втората символично от земята, върху която го откриваме полегнал и съзерцаващ

нощното небе, а в третата, с която приключва самият разказ, той е в скута на собствената си майка, която отдавна не е на този свят. В този смисъл преходът от образа на майката-земя към образа на майката-светица е начин да се направи асоциация с мотива за християнското спасение.

Допълнителни художествени внушения в тази насока се получават от опозицията между деня и нощта, светлината и мрака. Разказът започва със залязващото слънце и свършва с първите лъчи на зората. Тази рамка огражда специфичен център – нощният връх, където сред пламтящите огньове, звездното небе и мрака се разиграва почти демоничен танц на сенки и звуци. Монката в символното си придвижване към небето е осветен по своя път, той вижда, че около него "Стана светло, светло". В тази непрестанна разконцентрираност между видимост и символност се изграждат онези зони, които формират посланието, което казва, че не физическото състояние е съществено. Монката носи емблематичността на разпада на телесното и светостта на духовното, както и надеждата и вярата в справедливостта на един добър Бог.

Може в самостоятелна група да бъдат поставени и тези разкази, в които действията на героите се ръководят главно от *социални причини* като "Андрешко", "Закъснялата нива", "Престъпление" и др. Те са доста по-различни като послание и емоция. Може би най-интересният разказ сред тях е **"Андрешко"**. Главния герой Андрешко е каруцар, който трябва да закара в своето село една важна личност. Докато пътуват по калния черен селски път между двамата започва разговор. Важният господин обаче е доста груб, когато става дума за живота на село. Андрешко не му остава длъжен и му отговаря иронично и остроумно, пазейки както собственото си честолюбие, така и това на селяните като цяло. Не след дълго каруцарят разбира, че вози съдия-изпълнител, който трябва да отнеме житото на един негов беден съселянин, заради неплатени данъци. Вече близо до селото Андрешко си представя как бедният Станой ще му се разсърди и ще го обвини за бедата си, затова решава да му помогне. Прави се, че обърква пътя и вкарва каруцата в близкото крайселско блато, след което развързва единия кон, скача върху другия и изчезва в тъмнината, уж в опит да го настигне. Съдия-изпълнителят остава разярен и плачещ в затъналата каруца.

Едноименният герой от разказа е придобил в съзнанието на българина нарицателно значение и по тази своя функция много наподобява на Бай Ганьо. Но ако героят на Алеко Константинов е еманация на грубостта, простащината и ограниченото мислене, то Андрешко изразява *дребният селски хитрец*. По аналогичен начин, както при Бай Ганьо, изследователите на Елин-

Пелиновия герой поставят въпроса дали става дума за социален или национален художествен тип. Според едните, творческият метод на Елин Пелин да поставя социалния конфликт в основата на художествената си система, безспорно означава, че Андрешко се ръководи от чисто идеологически причини, когато вкарва съдията в блатото. Други критици обаче възприемат поведението на персонажа като типичен белег, представящ по-принцип нравствения анархизъм на българина. Бихме могли да кажем, че автора по-скоро балансира между двете позиции. Образът е представен в една малко парадоксална двойственост – притежава една неочаквана симпатия в своето антисоциално поведение. До голяма степен това се дължи на авторовата идея да ни представи съдия-изпълнителя като безчувственото зло, което ще връхлети върху една човешка съдба. В този смисъл Андрешко е изобразен повече като спасителя, като силата, чрез която дребната неправда и хитрост, ще попречи да възтържествува по-голямата неправда. И тук се появява големият въпрос как да се постигне добруването на държавата едновременно с добруването на обикновения човек? Разказът няма и намерение да отговаря на този въпрос, защото това стои далече от творческата философия на Елин Пелин.

Големият талант на Елин Пелин се разкрива най-ярко, тогава когато използва **иронията** като художествено средство. Българският литературен критик Иван Мешеков счита, че творчеството на Елин Пелин е уникално именно поради тази причина. В този смисъл критикът дори говори за специфичен *Елин-Пелинов повествователен жанр*. Ироничното често провокира у българския разказвач т.н. "горчив смях", една странна комбинация между оптимистичното и песимистичното начало от естетическа гледна точка.

Безспорно този синтез има своята художествен първоизточник във **фолклорното творчество**. В своя автобиографичен очерк "Гробът на баща ми" Елин Пелин разказва как баща му постоянно го обсипвал с многобройни пословици, приказки и песни. По този начин той постепенно формирал своя художествен усет към фолклора. Не случайно късният сборник "Под манастирската лоза"(1936), както сам признава в друга една статия "Как пиша", показва траен интерес към интерпретация на народно-приказни мотиви и легенди.

Иронията при Елин Пелин се трансформира към края на творчеството му в *сатира*. Между 1933 и 1935 г. в хумористичния вестник "Щурец" Елин Пелин публикува поредица "фейлетони", както сам ги определя, които по-късно обединява в сборника "Аз, ти, той". Пресилени са критиките, които

намират в тях повърхностна фабула и липса на художественост. Безспорно визирането на конкретни социални недъзи и личности засилват сатиричното звучене, което твърде често е причина за липса на завладяващ сюжет. И накрая можем да заключим, че когато Елин Пелин пропуска иронията или я оставя на заден план, разказите му придобиват по-реалистично звучене, а тогава когато ироничното надделява, те се доближават до поетиката на романтичната проза.

Големият талант на Елин Пелин се изразява в това, че успява да опише по един естествен и едновременно с това високохудожествен начин естествения и твърде често противоречив живот на българското село както с неговите смешни, така и с неговите трагични моменти.

"ГЕРАЦИТЕ"

Дълго време се счита, че на Елин Пелин му липсват качества да развие по обемно повествование, да синтезира и проблематизира текста си, да увеличи мотивираността на персонажите за различни действия, да покаже сложността на порока, престъплението или вътрешния конфликт. За да се убедим, че това не е така е достатъчно да прочетем трите повести на автора - най-ранно отпечатаната през 1909 г. "Нечиста сила", "Гераците", замислена през 1903 г. и публикувана в журнален вариант още през следващата година, както и излязлата през 1922 г. повест "Земя".

За критиката най-голям успех в художествено отношение представлява повестта "Гераците". В "Нечиста сила" се открива частична необработеност в композиционен и сюжетен план, някои от образите са нахвърляни прибързано, а езикът е суров. Подобни критики са отправяни и за повестта "Земя", като в нея се натрапват още и идеологическите подбуди за написването ѝ - реакцията срещу един широко пропагандиран от Българската земеделска партия през 1919-1921 г. "Закон за трудовата земеделска собственост".

В "Гераците" конкретната социално-историческа обстановка също лесно може да се открие, а заложеното социално послание е повече от очевидно. Идеята за написването ѝ обаче тръгва от една банална случка. Елин Пелин разказва в една своя беседа: "Един ден, в село като бях, заболя ме зъб. Ама много силно ме заболя, нетърпимо силно ме заболя. В София имаше на много места бръснарници, където вадеха зъби "без ох". Пишеше: "Вадим зъби без ох" – и бяха написани тия обявления от зъби. И толкова много ме заболя, че станах от моето село една тъмна нощ, есенно време, и тръгнах за София при тия лекари да ми извадят зъба. И вървях, и викаx през полето, колкото мога – толкова силно ме болеше. Виках, виках, виках ... По едно време ми се обади отнякъде човек посред нощ. Пък и бързах много – то е 45 километра. Аз не държах шосето, а вървях през полето – както знам пътя много добре. Обади ми се някой човек: "Ей, ей..." Взехме да си викаме и се срещнахме с един човек, който водеше едно детенце, едно малко дете, може би 12-13 години, момченце. Беше облечено, свито в едно скъсано палтенце – не палтенце, а аба, дето го казват, селска скъсана аба. "А бе какво си се развикал?" – каза тоя човек. "Как да не викам? Помагай да викаме, защото страшна работа ..." И тръгнахме с тоя човек и това малко детенце

дружинка. Разпитваме се: къде отиваш, за какво отиваш ... И той ми разправи историята. "А бе, казва, това братово дете остана сираче ..." И ми разправи как се поделили, как се разпръснали, как умрели някои, как пропаднали, как разни болести ги нападнали ... "И това дете остана сираче. Какво да го правя, как да го гледам? Ще го водя в София да му търся някоя работа."

От тази случайна среща у Елин Пелин се заражда идеята за написването на една от най-известните повести в българската литература. Ето по какъв начин писателят охудожествява историята. Всичко в голямото семейство на Йордан Герака върви прекрасно – той е най-богатият човек в селото, има добра съпруга, баба Марга, трима синове, които насят библейските имена Божан, Петър и Павел и живеят по библейските закони, много земя и една кръчма. Елин Пелин съгражда една класическа схема на патриархално благоденствие, без дори да се пази от опасността да попадне в клопката на схематизма. Смъртта на баба Марга изведнъж разрушава общия дух в дома. Изчезването на силната стара жена отприщва всички скрити и явни комплекси, желания, конфликти и страхове. На пръв поглед незначителни спорове между жените на Божан и Петър стават причина между двамата братя да се породи вражда, която довежда до разделянето на голямата къща. Най-малкият син, Павел, от своя страна остава в съседния град, където продължава своята служба в армията. В разделения и вече агресивен дом той оставя своята жена Елка и сина си Захаринчо. По време на едно от редките си прибирания у дома Павел поисква от баща си пари, за да започне в града малка търговия. Не след дълго Йордан Герака открива, че е ограбен. Отначало подозренията падат върху Павел, но постепенно авторът дава да се разбере, че извършителят на кражбата е Божан. Отчаяният баща прави последното нещо, което би могло да сдобри окончателно изпокаралите се братя – поделя имота си на равни части и ги разпределя между тях. Но и този последен жест на отчаяние не помага. Божан започва да трупа все повече и повече земи и в скоро време става най-богатия човек в селото. Петър от своя страна се пропива и разпилява цялото си наследство, а Павел изчезва в големия град и повече не се завръща в бащиния дом. При последното си прибиране той заразява Елка от болест, която става причина за смъртта й.

В края на повестта нещастията се струпват едно след друго. Първо Елка прави опит да се самоубие, и въпреки че е спасена, болестта й я доубива. След нея умира Герака, самотен и отчаян, а Петър съпровожда малкия Захаринчо до града, за да му намери работа, защото вече няма кой да се грижи за него.

С този печален и песимистичен финал приключва историята на някога единния и силен род на Гераците. Основен символ в повестта се превръща старият, но здрав и кичест бор в двора на семейната градина, който накрая е отсечен от Петър. По същия начин от семейството остават само трески и изсъхнали клони.

Както посочва професор Никола Георгиев в статията си "Жанр и смисъл в повестта "Гераците" в тази творба могат да се открият характерните особености на повествователния изказ на Елин Пелин. Става дума за един преход от неподвижност към някаква форма на събитийност, от митично към историческо мислене. В дома на Йордан Герака животът тече по законите на традицията, в границите на една хармония, която постоянно възстановява кръга на миналото добруване. Това е така до появата на онази сила, която всъщност задвижва повествователното действие – става дума за смъртта на баба Марга. С нея, както отбелязва самият автор, изчезва "добрият и строгият дух, който държеше всичко в ред".

Редица характеристики на рода говорят за целенасочено търсени асоциации с християнския канон. Например не е случаен броят на синовете на Герака - тройката представлява божественото число, което подчертава духовния и божествен ред в космоса и в човешкия свят. В "Гераците" то подчертава хармонията в дома, порядките, които са съобразени с Бога. Съвсем не е случаен и изборът на самите имена - Божан, Петър и Павел, които също препращат към християнската религиозна традиция. В същото време в повестта се активират фолклорни асоциации към широко популярната приказка за "Трите братя и златната ябълка". В историята на Елин Пелин, както и във вълшебната приказка, егоизмът и себелюбието довеждат до загубването на ценността, която е притежавана до този момент.

Веднага след смъртта на баба Марга се променя числовата пропорция. Павел напуска дома и практически променя устойчивостта на божественото триединство, което символизира щастието на семейството. В този смисъл става ясна мисълта на Герака, който усеща разпадането на семейството в края на първата част: "Ако беше си дома Павел, тая работа нямаше да бъде така, но кой знае...",.

В интересен символ е превърнат *образът на кръчмата* - Герака е представен като нейната *"глава"*, а баба Марга като нейната *"душа"*. В този смисъл ясно е показано разбирателството в семейството, единението между съзнание и тяло, както и връзката между *рационалното* - главата и *ирационалното* - духът. Така идеята за безпътието, обхванало рода след смъртта на старата жена, е свързана и с промяната в ценностите. Духът вече

отсъства, това което доминира и практически променя битието и движи сюжета, е само рационалността. Самият Герак не може повече сам да поддържа единството, защото винаги е бил едно цяло с баба Марга. Като самотник той има вече нова функция, нова същност в една напълно различна ситуация. За него единственото възможно поведение остава да се опитва да възстанови миналото, което и той знае, че е необратимо.

Също така и смисловите опозиции свое - чуждо, село - град имат своята логика в повестта. Селото и домът на Герака въплъщават ценностите на морала, на доброто и спокойното време. Градът от своя страна е представен като похищаваш човека не само физически, но и духовно. Когато Павел попада в големия град, той започва да губи все повече и повече интерес към своя дом, докато накрая съвсем изчезва в някакъв крайдунавски град. Духовно покваряващото е представено в още по-страшни измерения. Павел донася "срамната болест" и това се превръща в ключов момент за разпада на родовите връзки. Под словосъчетанието "срамната болест" в края на века се е разбирало болест предавана по полов път, но чрез наименованието се създава и допълнителен смислов акцент – срам има там, където се върши нещо скрито, грозно, обидно. Срамът на Павел по този начин се разчита повече като духовно самоотчуждение, предателство пред светостта на мисията, закодирана в името му.

В този смисъл разрухата, сполетяла дома на Герака, идва от две страни. От една страна, от *субективните сили* на вътрешносемейните конфликти и неразбирателства, и, от друга, от външните сили на *обективните обстоятелства* – в далечния град съществува хаос от ценности неподвластни на контрол и на разбиране. На пръв поглед двете въздействия породили семейната деградация са различни, но всъщност в тяхното единство се открива *обречеността на рода*. Закономерността на разпада е заложена в естественото развитие на нещата и поддържа идеята за необратимостта на историческия процес, като в същото време се противопоставя на мита за безкрайната повторителност, за "вечното завръщане".

Големият успех на повестта е именно в описанието на тази обреченост, която показва не само разпада на едно семейство, но и драмата на цяло едно поколение, на цяла една епоха, намираща се на границата между патриархалните добродетели и навлизащите нови социални и икономически принципи. Насочването към драматичните преживявания на отделния герой, и, от друга страна, сблъсъкът с промененото усещане за ценностите в битието, е нов етап от развитието на психологическата мотивираност в българската литература.

В граничния свят на враждите, на загубените чувства и деградираща нравственост Елин Пелин представя и още едно сложно вътрешно противоречие у своите герои – от една страна желанието да запазят интимността на чувствата си, а от друга невъзможността това да се случи. Интересна е метафората в този смисъл, която се съдържа в скритото имане на Герака. Първоначално героите разсъждават и спорят тайно, тихо, невидими дори за всевиждащия поглед на автора, който така и не разкрива истината за това съществувало ли е такова тайно богатство и кой точно го откраднал. В този смисъл това имане може да се приеме за метафора на вътрешния личен свят на Герака, тайната за формулата за устойчивостта на неговия род. Когато спорът между братята става на обществено място, когато Божан и Павел се сбиват в селската кръчма, пред погледите на цялото село, магията на семейните добродетели изчезва. Общественият поглед материализира парите, но и прониква в душите на младите Гераци. Юмруците им разрушават цялата вселена на утопично-патриархални ценности – тези, които ги заместват са рационално-меркантилните на новото време. Непрестанно в цялата повест откриваме всички персонажи в ситуация на раздвоеност между двете възможни положения да се покажат пред своите съселяни, но и да запазят вътрешния си свят непокътнат. В края на краищата инстинктът на новото време - волята на света да знае и разбира надделява. Интимността, съкровените вътрешни чувства и усещания губят своето значение и смисъл. Човекът в "Гераците" все повече се саморазголва и колкото повече прави това, толкова повече деградира и пропада. Практически в края на повестта остава да съществува само злото, а почти всички персонажи на миналото са погубени. Сякаш Елин Пелин казва, че човек без собствен уникален вътрешен свят, запазен само за него и най-близките му, не би могъл да съществува. В това е и неговата критика към времето на капитала, който той не можа, а изглежда и не е искал да разбере.

СЪЧИНЕНИЯ:

Разкази. Том 1. 1904
Пепел от цигарите ми. 1905
Разкази. Том 2. 1911
Пижо и пендо. Хумористични стихове. 1917
Земя. Повест. 1928
Черни рози. 1928
Ян Бибиян. Невероятни приключения на едно хлапе. 1933
Аз, ти, той.Мили родни картинки. 1936
Под манастирската лозя. 1936
Дадовата ръкавичка. 1937
Гераците. Повест. 1943

БИБЛИОГРАФИЯ:

Русев, Пеньо. Елин Пелин – художествено виждане и творческо своеобразие. 1980.
Йосифова, Рашка. Лингвостилистичен анализ на "Напаст божия" от Елин Пелин. - Език и литература, 1982, кн. 1 (с. 97 - 104).
Панова, Искра. Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа. 1983.
Коларов, Радосвет. Предговор към "Ел. Пелин. Съчинения"., БП, С. 1987, том 1 (с. 5 - 34).
Неделчев, Михаил. "Под манастирската лоза" - вторични стилови белези. - В: Неделчев, М. Социални стилове. Критич. сюжети. С. БП, 1987 (с. 169).
Страници за Елин Пелин. Сб. Статии. 1992.
Мутафов, Енчо. Божият ред и покушенията срещу него. - сп. Литературна мисъл, 1995-1996, кн. 3.
Василев, Владимир. От 1920 до днес; Елин Пелин - В: Български критици. Владимир Василев. С., БП. 1992 (с. 79 - 91; 175 - 181).
Игов, Светлозар. "Под манастирската лоза" на Елин Пелин. - В: Игов, Св. Български шедьоври. С. УИ "Св. Кл. Охридски", 1992 (с. 245 - 252).
Стефанов, Валери. Смъртта - начин на обработване. - В: Стефанов, В. Творбата - безкраен диалог. С., 1992.
Чернокожев, Николай. Човекът, земята и змията в "Гераците". - Литературен вестник, 1993, бр. 50.
Янев, Симеон. Елин Пелин. Статии и есета. 1994.
Коларов, Радосвет. Елин Пелин. 1995.

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Антоанета Алипиева
”Кризисният Елин-Пелинов човек”.
Босев, Асен
”Моите срещи с Елин Пелин”.
Братанов, Иво
”За едно библейско влияние върху повестта “Гераците”.
Василев, Владимир
”[Елин Пелин]”.
Георгиев, Никола
”Жанр и смисъл в повестта “Гераците”.
”Андрешко” от Елин Пелин”.
Добрев, Добрин
”Гераците” на Елин Пелин - повест за разрушената хармония”.
Иванова, Милена
”Авантюра в света на Елин Пелин”.
Коларов, Радосвет
”Елин Пелин” [“Андрешко”].
Михайлова, Мими
”Символни нива в повестта “Гераците”.
Нанков, Никита
”Елин Пелин или светът като комична перипетия”.
Панова, Искра
”Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа” [Елин Пелин] (откъс).
Пелева, Инна
”Елин Пелин. Езикът на езика” (откъс).
Попиванов, Димитър
”Възприемане и възсъздаване (Прототипове в творчеството на Елин Пелин)”.
Стефанов, Петър
”Латентен народностен гений и комически натюрел у Елин Пелин”.
Стоянов, Владимир
”Митът за любовта, варварството и дома в разказа “Самодивските скали”.

Стоянова, Мая
”Нравствената йерархия като стилистичен избор в Елин-Пелиновия монолитен разказ” (“Напаст божия”, “Ветрената мелница”).
Тенев, Дарин
”Конфликтът млади - стари в лишеността от Бог” (Размисли върху “Напаст Божия” от Елин Пелин).

СИМВОЛИЗЪМ

Българският символизъм е сложно литературно явление, което и у днешните изследователи предизвиква задълбочени и проблемни дискусии. Един от най-обсъжданите въпроси е свързан с *неговото начало*. Мненията са разделили хората на литературната наука условно казано на два лагера - според едните, първото символистично произведение е "Песен на песента ми" (1906) на Пейо Яворов, а техните опоненти - "Новият ден" (1905) на Теодор Траянов. Дълго време в българското литературознание доминира представата, че Яворов е свързан по някакъв начин с поетиката на символизма. Безспорно отделни образи и интонации, особено от т.н. индивидуалистичен период, го доближават до духа на представителите на новото течение, но това не е достатъчно, за да бъде определен като символист. Лириката на Яворов определено има собствен уникален облик, който не се вписва в нито едно теоретично направление, колкото и бедна на такива да е била българската литература в началото на XX век.

От друга страна, дейността на кръга "Мисъл", към който принадлежи Яворов, има без всякакво съмнение най-голямо значение при оформянето на символизма в България. Както вече казахме групата творци около списанието на д-р К. Кръстев осъществява първата крачка на новата българска литература към нейната модернизация. Представителите на "Мисъл" внушават едно непознато до този момент самочувствие на твореца, драстично променят темите и езика на поезията, опират се на европейски образци, у които доминира ирационалното и идеалистичното звучене. По този начин първите модернисти възпитават естетически вкус в творците на едно ново поколение, за което не патосът от Освобождението и социалната проблематика са основен фактор в литературата, а вътрешният интимен свят на човека, проблемът за духовните ценности и не на последно място чувствителността спрямо чисто художествените измерения на изкуството. Втората вълна от български модернисти първоначално следват само най-общо тенденциите, вече прокарани от кръга "Мисъл". Те нямат конкретна литературно-естетическа платформа – просто знаят и усещат, че трябва да продължат започнатото от "голямата четворка". Не е случаен фактът, че почти всички от тези млади творци считат за свой учител Пенчо Славейков.

В исторически план по времето на тяхното естетическо изграждане българската литература все още се намира в стадия на борбата между реализма и модернизма. Все още идеята за модерно изкуство обединява творците най-вече със своя най-общо казано антиреалистичен дух. Поради тази причина новите направления в европейската литература, каквито са например имажинизмът, унанимизмът и акмеизмът, се възприемат с тяхната противопоставеност спрямо традиционното изкуство и неговите изразни средства. Творците нямат сетивата да възприемат нюансите, противоречията и характерните белези на тези различни художествени явления. За българския творец борбата между "старите" и "младите", между Иван Вазов и Пенчо Славейков, изразява единствената конфликтна плоскост на художествения процес.

За поетите от новото поколение разликата, която долавят между творчеството на "модерниста" Славейков и това на модерните европейски поети, които четат и превеждат из различните градове на Стария континент, е значителна. За всички е ясно, че трябва да се пише, да се изразява, да се внушава по нов начин, различен от съществуващия до този момент. Тяхната поезия е трябвало и да се самоопредели като различна. Поради тази причина, когато литературният критик Иван Радославов за първи път назовава поезията на Теодор Траянов символизъм, всички възприемат понятието без всякакви възражения. Трябва да се отбележи, че това става доста късно - през 1919 г., тогава когато българският символизъм вече е изживял своя разцвет. При всяко положение наименованието на новото литературно течение най-прецизно отговаря на поетическите характеристики на творците, които са причислявани към него.

И въпреки че в много отношения всеки автор от този кръг има своя уникална художествена физиономия, в един пункт те намират единна позиция. Става дума за *противопоставянето*, от една страна, на реалистичната поетика и, от друга, колкото странно да изглежда, на модернистичната насока на кръга "Мисъл". Нека уточним, че това противопоставяне е по-скоро реакция на негативното отношение, което се проявява спрямо самите тях.

Нападките срещу символизма идват от всички страни. През 1910 година Иван Вазов пише за младите поети: "Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчеловеци и не знам още какви. Поезия космополитична, студена, небългарска, нестоплена от живо човешко чувство, защото не е расла на българска почва, чужда на българския дух". И ако тези упреци изглеждат логични и естествени от гледна точка на един представител на реализма, то на пръв поглед изненадват атаките от страна на модернистите.

И модернисти и символисти четат, цитират и превеждат Шопенхауер и Ницше, и едните и другите се вдъхновяват от всичко най-ново в модерната западноевропейска литература, и едните и другите имат сходно разбиране за същността на поезията и изкуството. На какво тогава се дължи това несъгласие от страна на Пенчо Славейков с новото поколение поети? Няма да е трудно да намерим верния отговор на този въпрос. Както вече казахме, Пенчо Славейков е бил изключително силна, трудно комуникативна и себична личност и извън тесния литературен кръг, в който е доминирал като водеща творческа и организационна фигура, не е търпял чуждо мнение. От висотата на собствения си Олимп той не е имал милост спрямо тези, които мислят или творят по различен начин. Когато говори за новото поколение символисти, той пренебрежително ги нарича "едно войнство дечурлига, които види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия". По този начин символизмът се ражда като продължение на модернистичните тенденции, зададени от кръга "Мисъл", но и в опозиция на всички литературни течения в българската литература.

Без всякакво съмнение огромна роля при формирането на българските символисти изиграва фактът, че повечето от тях *прекарват малко или повече от своята младост в различни европейски държави*. Ако за поколението творци преди тях е било нормално да търсят образци главно от руската литература, то няколко десетилетия след Освобождението интересите на младите писатели напълно са се променили. Западна Европа привлича не само с по-високия си жизнен стандарт, но преди всичко със своето културно развитие. Германия, Австрия и Франция през първото десетилетие на XX век са представлявали особен притегателен център за хората на изкуството. В този смисъл няма нищо странно в това, че почти всички български символисти се насочват именно към тези страни - Теодор Траянов около двадесет години живее във Виена, Николай Лилиев учи в Швейцария, а после е стипендиант три години в Париж, Емануил Попдимитров първоначално е студент във Франция, след което завършва философия във Фрибург, Швейцария, Людмил Стоянов учи в Германия, Иван Радославов живее няколко години в Женева и в Брюксел, Димо Кьорчев - в Лайпциг. Изключение правят само Христо Ясенов и Димчо Дебелянов, които през този период не са напускали България.

Много голямо значение при оформянето на новата вълна поети играе и фактът, че всички тези писатели принадлежат към едно поколение – това на родените през 80-те години на XIX век. Съвпадали са не само средата, житейските проблеми и културното оформяне, но е съществувала и възрастова

близост между символистите, което често в изкуството има голямо значение.

През времето, което прекарват в Европа, творците усвояват чуждите езици и имат възможност отблизо да следят литературните тенденции и моди. За тях творчеството на големите имена на европейския модернизъм Шарл Бодлер, Маларме, Пол Верлен и Артюр Рембо, Райнер Мария Рилке, Демел, Георге и Хуго фон Хофманстал, на Оскар Уайд става не само първа школа в поезията, но и често пъти източник за житейска философия.

За *литературен манифест* на българския символизъм се приема есето на Димо Кьорчев "Тъгите ни", което излиза през 1907 г. в единствения брой на литературния алманах "Южни цветове". В своите близо 40 страници първият теоретик на течението очертава в най-общи линии пътищата, които ще следват младите творци. Текстът е много силно повлиян от философията на Фридрих Ницше, поради което авторът често е упрекван в еклектизъм и абстрактна мисъл. Действително Кьорчев обича да преповтаря готови идеи и тези на немския философски идеализъм като заимства и песимистичната постановка на своя вдъхновител. Например твърди, че "Само ако животът е прищявка на смъртта и вечността, трябва да стане любим". Твърде често спекулативният понятиен апарат затруднява логическото възприемане на постановките на критика. В края на своето есе Кьорчев оформя и поантата, която в същия абстрактен дух твърди, че "Изкуството, като средство за самоусъвършенстване крие три елемента: Бог, Мълчание и Родина". Постигането на това съвършенство критикът вижда в мистичното преследване на "пътя към Нирвана".

Успехът на статията, а и на целия алманах, сред българската интелигенция е бил огромен. За първи път в културното пространство се употребява език, вярно малко сложен и неясен, но дързък и провокативен, който завладява сърцата и разума на младите творци и ги освобождава от обременяващите ги задръжки и комплекси в литературно отношение. Същата година, когато излиза алманахът, започва да излиза списанието "Из нов път" на Иван Андрейчин. То има амбицията да се превърне в трибуна на "декаденството и символизма", и въпреки че не успява да се наложи, свидетелства достатъчно добре за художествените постижения и влияния на новото течение.

Съществено значение за утвърждаването на младите творци изиграва антологията, която излиза през 1910 г., под редакцията на Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов. Тя представя на читателя българската лирика след Освобождението, а точното й заглавие е "Антология на българската поезия. От Вазова насам". В нея значително място е отредено

на най-талантливите и популярни представители на символизма – Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Димчо Дебелянов, Димитър Подвързачов. Интересно е да се отбележи, че това е *първата антология* в историята на българската литература. Само няколко седмици по-рано наистина се появява "На острова на блажените", която се представя за "антология от творения на чужди поети", но както е известно представлява литературна мистификация на Пенчо Славейков. По времето, когато излиза редактираната от Дебелянов и Подвързачов антология, може да се каже, че поетиката на символизма е доминирала в българското литературно пространство, налагайки своя характерен стил, език и теми.

По времето на своето оформяне и разцвет (1905 – 1918) символизмът в България не прераства в школа с единен печатен орган и оформена платформа. До голяма степен това се дължи както на липсата на силна фигура, която да обедини и канонизира усилията на младите творци, така и на творческата самобитност на самите поети. Всеки един от тях има характерен лирически глас, който обогатява в художествено отношение символистичната поетика, но в същото време тъкмо поради своята самобитност трудно се вписва в една единна творческа платформа.

Като *ключов момент* в развитието на българския символизъм се приема създаването на кръга "Звено", който обединява около себе си всички големи имена на течението – вече цитираните автори от антологията и творци, които израстват под тяхно влияние като Константин Константинов, Георги Райчев, Йордан Йовков, Елисавета Багряна, Гео Милев. Самият факт, че всички те се превръщат в едни от най-значимите фигури на българската литература през следващия период от нейното развитие - годините между двете световни войни - достатъчно ясно говори за огромния авторитет и влиянието, което символистите са имали по това време. През 1914 г. за един твърде кратък период от пет месеца творците издават и собствено литературно списание, което носи същото име - "Звено". Чрез него те се опитват теоретически да оформят художествените си разбирания. Освен това усилие тук печатат едни от най-добрите си произведения някои от тях, като Димчо Дебелянов, който още в първия брой представя своята най-популярна поема "Легенда за разблудната царкиня". Голямо внимание главният редактор на списанието обръща на преводите на френските прокълнати поети Бодлер, Верлен, Маларме. Разбира се, този опит да се систематизира и организира литературата на символизма е обречена на неуспех най-вече заради обективните исторически обстоятелства.

Започналата война прекъсва дейността на литературната група. Повечето от писателите заминават на фронта и участват във военни сражения. Някои от тях са ранени, други заболяват тежко, трети изпадат в психологическа криза. На фронта загива може би най-талантливият сред това поколение млади творци - Димчо Дебелянов. За живеещите до този момент в измисления от самите тях свят, реалността се разкрива с напълно непознато лице. Изведнъж те разбират какво означават непоносими условия за живот, страх, мъка и ужас. Става ясно, че "кулите от слонова кост" и "изкуството за самото изкуство" не могат да обяснят и да изговорят художествено тази толкова различна действителност. Времето на абстрактните теории и стихове е безвъзвратно отмряло.

След 1918 г. почти всички поети символисти рязко или постепенно изменят на своята поетика. Разбира се, завоят при всеки е индивидуален и се дължи както на вътрешната нагласа, така и на различното разбиране за същността на творчеството. Някои от тях се опитват да продължат традицията на символизма и с това обогатяват пъстрата картина, която представлява българската поезия след Първата световна война. Но при всяко положение е ясно, че със символизма приключва класическият етап от развитието на българската литература.

Сега нека разгледаме малко по подробно творчеството на трима поети от това направление - Теодор Траянов, Николай Лилиев и Димчо Дебелянов. Защо точно тяхното? Би могло да се каже, че това са трите най-значими фигури на българския символизъм, в чието творчество се откриват неговите характерни белези. В същото време, те проявяват изключително силни индивидуални черти при интерпретацията на отделните теми и мотиви. А това безспорно е основният фактор, който определя значимостта на даден творец независимо от това към коя школа принадлежи. Що се отнася до символизма това правило става абсолютно задължително поради неговата художествена специфика. Твърде ограничения набор от изразни средства, които се намират в основата на неговата естетическа база – символите – довежда виртуозното им и оригинално представяне като най-съществен признак за художественост.

В този смисъл тримата представени автори покриват целия естетически хоризонт, който представлява българският символизъм. Дълбокият, енигматичен и често пъти неясен индивидуализъм на месиански настроения Траянов, неговата пълна противоположност – лекия, нежен и мелодичен стих на затворения в себе си Лилиев и накрая Дебелянов, обединил в своите стихове техните най-характерни поетически белези.



ТЕОДОР ТРАЯНОВ

1882, 30.01	В Пазарджик се ражда Теодор Траянов.
1899	Завършва гимназия в София, след което става студент във Физико-математическия факултет в Софийския университет.
1901	Заминава за Виена, където учи архитектура.
1905	Публикува "Новий ден" – стихотворението, което по-късно се приема за първото символистично стихотворение в българската литература.
1907	Оженва се във Виена за австрийката Елена Петерс.

1908	Започва работа в българската легация в столицата на Австро-Унгарската империя.
1909	Излиза първата му стихосбирка “Regina mortua”
1912	Заминава като доброволец във войните. От печат излиза “Химни и балади” – неговата втора стихосбирка.
1921	Издава сборника “Български балади”.
1922	Заедно с литературния критик Иван Радославов замисля и осъществява литературното списание “Хиперион”, което се превръща в трибуна на българския постсимволизъм.
1923	Уволнен от службата във Виена, Траянов се завръща в София, където се отдава само на литературна дейност.
1926	Издава сборника “Романтични песни”. Започва работа като учител.
1931	Поради финансови причини спира да излиза “Хиперион”.
1945, 15.01	Умира в София.

Името на поета има водещо място в историята на българския символизъм. Теодор Траянов се приема за **родоначалник** на литературното течение, като единствен от своето поколение запазва до последните си книги специфичната символистична и неоромантична поетическа интонация.

Роден в град Пазарджик през 1882 г., Траянов е един от най-възрастните от т.н. второ поколение модернисти, но не само поради тази причина почти всички негови съмишленици му признават лидерското място.

За неговото оформяне като поет голяма роля изиграва фактът, че близо двадесет години - между 1901 и 1921 г. - той живее в една от най-привлекателните за всеки един човек на изкуството европейски столици - Виена. През първите години той е студент по архитектура, но литературата и музиката са неговата слабост. След като приключва университетското си обучение, остава да работи в българската легация, където заема различни административни длъжности. Във Виена Траянов придобива образование и възпитание, доста по-различни от тези в България. По цели дни и нощи обикаля прочутите виенски кафенета, в които се събира всеизвестната виенска бохема и хората на изкуствата. Там общува и създава контакти с големите немски поети - Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке, Херман Бар, често е и в компанията на класика на австрийската литература Артур Шницлер. Във Виена Траянов създава семейство с една австрийска аристократка, но дори трите деца, които им се раждат, не успяват да спасят техния брак.

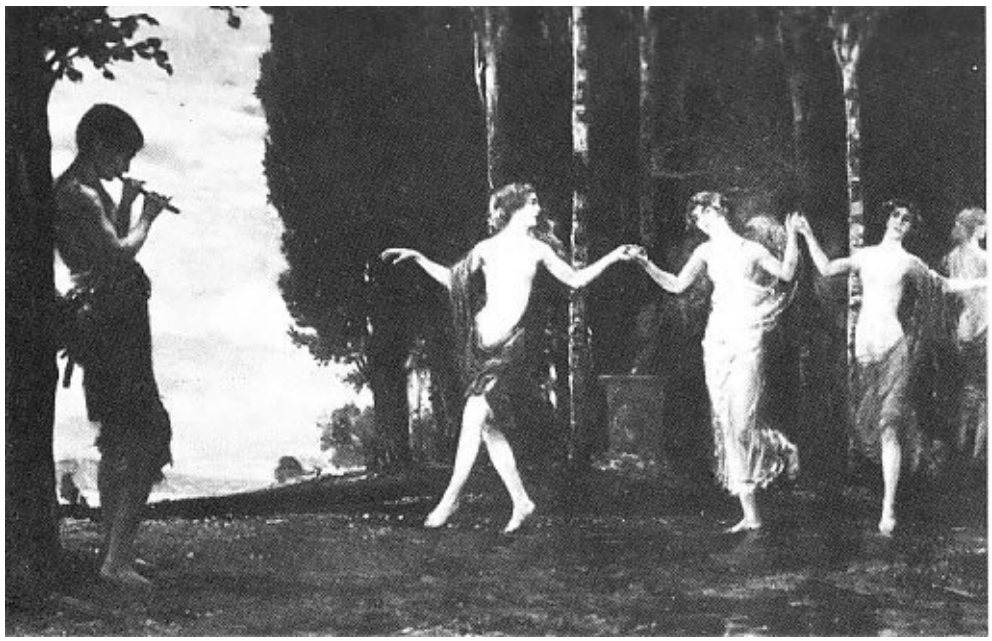
От Виена Траянов изпраща свои стихове, които излизат в софийските литературни издания, а по време на редките си завръщания в България издава първите си две книги **“Regina Mortua”** (1909) и “Химни и балади” (1912). Първата от тях има изключителен успех сред младите поети по онова време. Стихотворението “Новий ден”, с което тя започва, е печатано за първи път през 1905 г., но тогава очевидно Траянов не му придава голямо значение, защото го оставя последно в цикъла, към който принадлежи. Но впечатлен от отзвука в пресата и одобрителните коментари и рецензии, в книгата вече съвсем целенасочено го слага на водещо място. Това кратко стихотворение се приема за творбата, оповестила **раждането на символизма** в България.

Под глух тътнеж просторът цял трепери,
звезди отскачат в пътя замъглен
и през разтворени железни двери
сред златен прах пристига новий ден.

Подава свойта празна чаша, гледа
дали нектар зората ще налей,
а тя целува го, изчезва бледа,
далек се само нейний плащ белей.

В символа на “новия ден” критиката разчита появата на новата чувствителност, на новия начин на писане, на новите теми и, можем да кажем

- на новото течение. Мотивите, които се открояват в стихосбирката на Траянов, са *скръбта, самотата и търсенето на хармония*. В по-голямата си част тя се състои от кратки дванадесетстишни импресии, които чрез пейзажна картина създават меланхолично и песимистично внушение. В този аспект духът на стихосбирката е близък до този на декаденса (decadence), който в края на XIX век концентрира в себе си модернистичните търсения на европейските поети.



“Самодивско хоро”, худ. Никола Михайлов

Траянов експлоатира сполучливо и техниката на изграждане на т.н. **“вътрешен пейзаж”**. Чрез образите на природата той представя “пейзажа” на собствените си чувства, като ги превръща в повечето случаи в мрачни и потискащи символи. Стихотворението “Скръбна нощ” красноречиво възпроизвежда този вътрешен релеф на душата на поета:

Безмълвно се носи в тъмата следбурна
обкичена с лилии водни нощта,
към бога подига тя лунната урна,
обвита с жалейка от черни листа.

На дъното бисер унесено бляска,
сълзите на всички злочести сърца,
сълзите, що капят зад весела маска,
скръбта нелечима на болни деца.

Над тъжната нощ се безмълвно люлеят
безкрайни венци от висящи звезди,
през божия поглед страдания греят
над пълните с горести земни гърди.

Светът на Траянов е изпълнен с болка и страдание, с невъзможни копнежи и кошмарни видения. За него изглежда не съществува надежда, че светът може да се промени към по-добро. Смъртта е силата, която владее миналото, настоящето и бъдещето. Траянов е поетът у когото **мотивът за смъртта** е може би най-често срещан в сравнение с всички останали български символисти. Смъртта не само е централна тема на няколко от стихотворенията му в първата стихосбирка, но с честата си поява се превръща в лайтмотив. Тя е в природата - "зловещ припев из мрака проечава: / смъртта! Смъртта! – ще царствува от днес!" ("Последна есенна вечер"), но също така властва и над любовта. В стихотворението "Погребение" са смесени двата акта на зачеването и на умирането, за да се внуши относителността и обречеността на човешкия живот.

В своята лирика Траянов прибягва до понятия, които рядко се употребяват във всекидневната реч, и в същото време имат загадъчен, асоциативен или неясен смисъл. Става дума за думи от така наречената *висока лексика,* към която поетите символисти често пъти прибягват. От прилагателните любими на Траянов са "скръбен", "гибелен", "нелеп", "тъжен", "безнадежден", "кошмарен", "неутолим", а от съществителните - "сън", "звезда", "сълзи", "сянка", "вълни", "призрак", "видения", "сенки" и др., които красноречиво показват общата тоналност на търсените внушения. Когато ги съчетава в метафори авторът съзнателно търси ефектите на загадъчност и абстрактност, които трябва да носят и предизвикват. Този стремеж към оригиналност не винаги се оказва сполучлив и оправдан и още през 20-те години на XX век намира своите отрицатели. Появяват се критически изказвания, че метафори от типа на "черна гибел", "черна клетва", "зловеща орисия", изразяват по-скоро творческо безсилие и маниерност, отколкото проникновение и дълбочина на мисълта. Като цяло поезията на Траянов запазва една характерна студенина, дължаща се най-вече на своята специфична лексика.

Със стиховете от "Regina Mortua" поетът успешно привнася в българската лирика чувствата, езикът и формата на модерния по това време немскоезичен индивидуализъм, за който водещ принцип е било да превръща скръбта в основно поетическо настроение. И ако до този момент песимизмът е бил познат за българския читател преди всичко благодарение на преводите на френските символисти Бодлер, Верлен, Рембо и Маларме, то чрез лириката на Траянов в литературата навлиза духът от поезията на Рихард Демел, Стефан Георге и Хуго фон Хофманстал, големите имена от европейската лирика в началото на XX век.

В следващата стихосбирка **"Химни и балади"**, където Теодор Траянов събира почти всички свои лирически произведения, е запазен копнежът по отвъдни, недостижими и вечни светове и идеи. Тези мотиви можем да открием най-добре в стихотворението "Неземен отблясък":

Далеко сме с тебе!
В очите ни плува
Отблясък неземен,
Небесна мечта!
Сред девствена хубост
Душата бленува,
За сляпо блаженство
Нашепва смъртта!

Ний двама се носим
Към своето чудо.
Вълните ни милват
На сетния сън!
О, спете, блажени
Деца, без пробуда –
Унесено шепне
Небесният звън!

В тази стихосбирка се намира и творбата, която има най-силен авторефлексен характер **"Пилигрим в черно"**. В това стихотворение Траянов твърди, че е искал да покаже "самоопределението на творческия дух", т.е. да отговори на вечните въпроси какво представлява изкуството, каква е мисията на поета и къде е неговото мястото в света. От този момент критиката започва да назовава поета именно *пилигрим в черно.* Ако трябва

да разчетем символа то вероятно най-точния му превод ще бъде "поклонникът на мрачните чувства".

В това стихотворение може би най-силно се долавя влиянието, което оказва философията на Фридрих Ницше върху българския поет. По подобие на Заратустра Траяновият Пилигрим е самотно извисен над обикновените хора, отдаден на творчество и на прозиране в далечната за всички обикновени хора истина:

Аз ида от мирове чужди,
Залюбен от вилите жрец,
Самотник, що бога събужда,
Гадател и звезден ловец.

———————————————-

Безсмъртен в безсмъртната мисъл,
Звездите превръщам в мечта,
Аз горди слова съм написал
По черния лист на смъртта!

———————————————

Духът ми днес всичко прозира,
Той молеше, сетне прокле,
Той иде, но с черната лира
И с царствено силни криле!

Трябва да се отбележи символът на "черната лира", който достатъчно ясно показва, че действително е поет на песимистичното чувство, на трагичния дух. В този смисъл е нужно да добавим, че няма друг символист в българската литература, у когото **символът на черния цвят** да е толкова често употребяван. В някаква степен черният цвят се превръща в *индивидуален символ*, който колкото разкрива мрачните интонации на поезията му, толкова и съгражда специфичен вътрешен код за разчитане на асоциативните препратки. Такива асоциации често препращат към *образа на гроба*, който се среща в неговата лирика няколко пъти по-често, отколкото у всички останали български символисти взети заедно.

След Първата световна война всеобщата криза на символизма се отразява и на Теодор Траянов. През 1921 г. той издава "Български балади", които са писани по време и малко след края на военните действия. Чувствително променена е вече както в стилистично отношение самата

стихосбирка, така и в тематично. За да видим най-ясно разликата при художествената интерпретация на образите нека погледнем две на пръв поглед идентични стихотворения "В родния лес" от "Химни и балади" и "Роднят лес" от "Български балади". В първото стихотворение пространството като че ли се намира извън законите на времето, замрели в своята неподвижност и сънна дрямка. Неоромантичните търсения на автора го довеждат дотам, че като единствен лирически герой той представя една "изгубена русалка в сетна красота". В следвоенната стихосбирка различната нагласа е повече от видима. Почти едноименното стихотворение "Роднят лес" също представя една символистична картина, но в нея силно прозират асоциации за историческите събития. По такъв начин образната система придобива напълно различна функция – символът става възможен за разбиране само погледнат през призмата на реалността:

Когато бурна нощ заплаче
в теб радост, щастие кипят!
Макар че нейните палачи –
безброй невидими косачи –
над твойте върхове свистят!

Сам Траянов признава, че в стихосбирката "Български балади" е показал "историческата съдба на народа". И тъй като тази съдба точно в този исторически момент не изглежда особено щастлива, трагическата интонация тук е подчертано доминираща. И ако в предишните си стихосбирки поетът разкрива драмата на индивида, на самотния аз, доброволно бягащ от обществото, то тук вече представя драмата на колектива, на обединеното съзнание. Според водещата концепция на книгата, индивидът, който се намира пред един исторически апокалипсис, има да разрешава различни философски и екзистенциални проблеми в сравнение с тези на така наречения Фаустовски човек. Така Траянов прокарва фундаменталната граница между реалния индивид и този, който живее в света на идеите. В желанието си да прокара ясна граница между ценностите на двата свята – на прагматизма и идеализма - поетът представя образа на Господ Бог вече не като анонимна свръхсила, а му придава конкретни очертания и функции. Във водещото стихотворение "Пророк" той назовава българския народ "боголик народ", а малко след това дори го персонифицира:

И българският бог отново
ще слезе в тъмния Балкан,
и там, от огнен праг, сурово
ще сочи пътя ни избран:
от Шар и Дунав до Егея
единен дух да зацари!
Една душа да заживее,
едно сърце да възгори!

В своите балади Траянов е представил този "български бог" не като пасивен съзерцател на нещастията, сполетели нацията, а като вожд, сочещ пътя за нейното бъдещо възраждане.

Поетът представя *индивидуалната и колективната драма* като еднакво безнадеждни. В две от най-известните и хубави негови балади "Смърт в равнините" и "Тайната на Струма" това добре се вижда. Първата Траянов е изградил по подобие на баладата на Христо Ботев "Хаджи Димитър". Тук той успешно доразвива мотивите на поета революционер. Лирическият персонаж отправя последната си молитва пред своята родина, с която се прощава смъртно ранен. Рефренът "Ах, кой ще ме зарови!" обаче препраща към един свят, напуснат от Бога, към самотата и трагичната съдба на изоставения човек:

Лежа самотен, неподвижен,
А раната струи безспир,
Ни глас далечен, нито ближен,
И само облаци-покрови
Висят над горестната шир: -
Ах, кой ще ме зарови!"

В баладата "Тайната на Струма" Траянов представя трагичната съдба на нацията като цяло. Авторът превръща образа на реката в символ на историческата драма на България. Баладата е характерна с език и стил, при които абстрактните описания изчезват, за да отстъпят място на символите, дошли от самата действителност:

Бърза Струма, странно пее,
Свеждат клон след клон гори,
шъпнат, молят се на нея,

белий блясък на Егея
с черни листи да покрий.

В своя следвоенен период Теодор Траянов участва активно в литературния живот на България. След излизането на стихосбирката "Български балади", заедно с критика Иван Радославов, започва да издава списание "Хиперион" (1922 – 1931), с което се опитва да възроди традицията на символистичната поетика. И въпреки, че това на практика не става, списанието има своето важно място в развитието на българската литература между двете световни войни. Самият Траянов, стимулиран от Радославов, отново възвръща духа на неоромантичното звучене на своите стихове и през 1926 г. издава стихосбирката "Романтични песни", която в стилово отношение доста напомнят на "Химни и балади".

СЪЧИНЕНИЯ:

"Regina mortua". Стихотворения. 1909
Химни и балади. Избр. Стихотворения. 1902-1909. 1912
Български балади. 1921
Песен на песните. 1923
Романтични песни. 1926
Освободеният човек. 1905-11. 1929
Пантеон. 1934

БИБЛИОГРАФИЯ:

Балабанова, Вера. Теодор Траянов. 1980.
Илиев, Стоян. Теодор Траянов – грядущ и непознат. 1983.
Младенов, Иван. Теодор Траянов в развитието на българския символизъм. 1983.
Ликова, Розалия. Портрети на български символисти. 1987.
Теодор Траянов. Нови изследвания. 1987.
Добрев, Добрин. Символите в творчеството на българските символисти. 2000.



НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

1885, 26.05	В Стара Загора се ражда Николай Попиванов (Лилиев).
1903	Завършва търговска гимназия в Свищов. В края на годината се среща с Д. Подвързачов, който му помага да доразвие литературния си талант.
1905	Заминава за Лозана, Швейцария, където следва литература. Прави първите си сериозни поетически опити.
1907	Запознава се с Д. Дебелянов, Вл. Василев и Б. Пенев.
1908	Става учител в софийска гимназия. За първи път печата стихотворение под псевдонима Николай Лилиев.
1909	Заминава за Париж, където следва търговски науки. Оттам изпраща на

	Подвързачов и Дебелянов своите стихове, някои от които са писани върху обикновени пощенски картички.
1910	В първата антология на българската поезия е представен с четиринадесет стихотворения.
1913	По време на войните е мобилизиран в Стара Загора, след което е редник и военен кореспондент.
1914	Участва активно в списването на сп. "Звено".
1918	Издава първата си стихосбирка "Птици в нощта".
1921	Заминава за Виена, където в продължение на три години подготвя библиография на българския стопански живот.
1922	Публикува втората стихосбирка "Лунни петна", която получава наградата на Министерството на просвещението.
1934	Излиза цикъла "При морето", след който Лилиев повече не печата стихове. Назначен е за драматург на Народния театър в София, функция, която изпълнява до края на живота си.
1960, 06.11.	Лилиев умира в София.

Би могло да се каже, че творчеството на Николай Лилиев е напълно противоположно на Теодор-Траяновото. На пръв поглед това изглежда парадоксално като се има предвид, че и двамата са представители на едно и също литературно течение. Един внимателен прочит на техните творби обаче ще ни убеди, че не става дума за някакъв концептуален, още по-малко за личен конфликт, а за *различно интерпретиране на символистичните концепции*. Ако Траянов става изразител на т.н. декаденски тип поетика, то у Лилиев основно надделява Верленовия принцип: "La musique avant tout chose". В този аспект можем да открием онези разлики в техните стихове, които са на всички възможни нива и отношения.

Траянов сам се назовава "Пилигрим в черно" и черният цвят е доминиращ в лириката му – Лилиев е наречен поет с "ангелска чистота" (Иван Мешеков) и основно използва в своята поезия на *бялото и светлината*.

Траянов предпочита задълбаването в дълбоките ирационални пластове на битието – Лилиев е любител на *свежата и блажена меланхоличност*.

Траянов усложнява образите си и идеите си, а оттук и лирическия си език – Лилиев максимално *олекотява фразата*, а любимият му похват е повторението.

И на последно място, но не и по значение - Траянов е плодовит автор, който цял живот се възприема като водач на символистите и истински духовен месия - докато Лилиев е затворен, ненатрапчив и тих човек и има издадени само две стихосбирки - "Птици в нощта" (1918) и "Лунни петна" (1922).

Творчеството на Лилиев изглежда просто и лесно за обяснение. Критиката в България обича да говори за неговия "благороден дух", "кристална чистота" или "кротка смиреност", в повечето случаи, използвайки перифрази от лирическите му произведения. Поезията на Лилиев изправя изследователя пред трудна задача, най-вече защото тя си поставя преди всичко *ирационалната задача да внушава*.

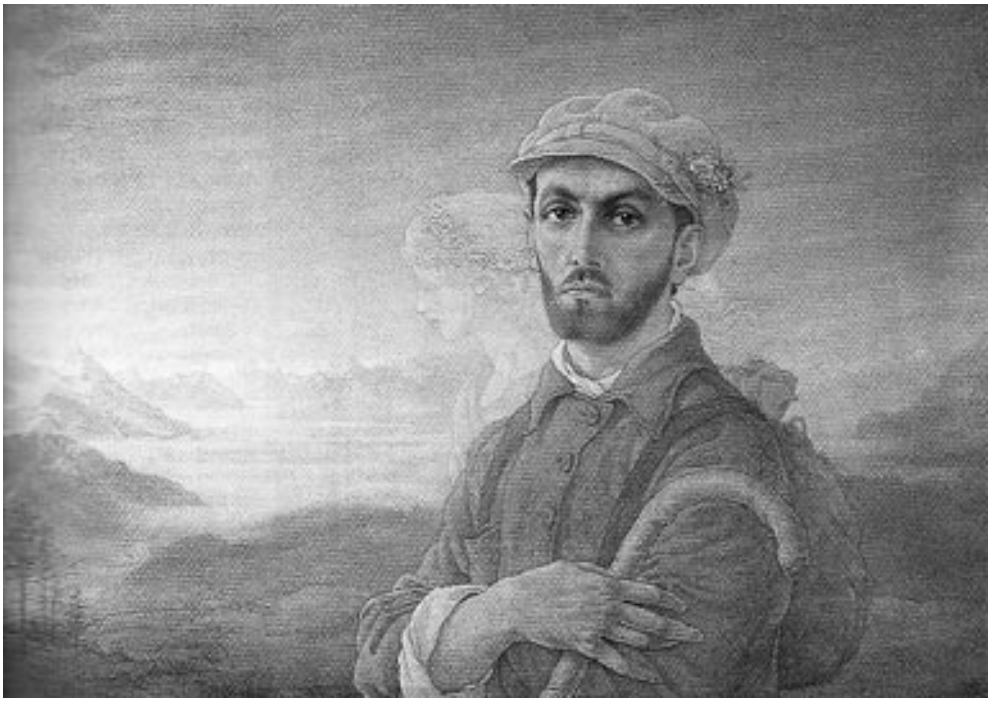
Лилиев постига внушението чрез различни средства и всички те имат в своята основа **музикалния принцип**. На първо място музикалността е свързана със създаването на лайтмотив, който дори и в кратки стихотворения, се появява с повишена честота. В немалко случаи става дума не само за вариация на дадена тема, а просто за повтаряне на определена тема. Така

повторението в стиховете започва да функционира като *рефрен*. Най-ясно можем да видим това в творбата, с която започва първата стихосбирка на Лилиев "Птици в нощта":

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла –
пеперуди, пеперуди,
тънки сребърни крила.

Ти безбрежна шир събуди,
звънна в моите стъкла –
пеперуди, пеперуди,
тънки сребърни крила.

Затрептяха изумруди,
цяла мрежа светила -
пеперуди, пеперуди,
тънки сребърни крила.



"Странникът и неговата сестра", худ. Борис Георгиев

И в трите куплета на това така характерно за поетиката на Лилиев стихотворение можем да открием един разширен на два стиха рефрен, който има за цел да създаде ритмично въздействаща организация на текста. Тя се допълва от едно вътрешно повторение във всеки стих - "пеперуди, пеперуди". Сходно като изграждане е и друго стихотворение, което също така принадлежи към онези творби, които представят специфичния поетичен почерк на Лилиев:

Тихият пролетен дъжд
звънна над моята стряха,
с тихия пролетен дъжд
колко надежди изгряха!

Тихият пролетен дъжд
слуша земята и тръпне,
тихият пролетен дъжд
пролетни приказки шъпне.

В тихия пролетен дъжд
сълзи, възторг и уплаха,
с тихия пролетен дъжд
колко искрици изтляха!

По подобие на предходното повторение ("тънки сребърни крила"), текстът и тук разчита на рефрена, който се състои и този път от едно съществително, съпроводено с два епитета - "тихият пролетен дъжд". Още повече, чисто технически погледнато, можем да забележим, че точно половината от текста се състои именно от този рефрен, по същия начин както бе в предходното стихотворение.

Ако условно приемем лириката за единство на форма и съдържание, то при Лилиев без съмнение можем да заявим, че художествен приоритет има *формата за сметка на съдържанието*. Думите при него се превръщат в емоционален изблик, в импулс, който сякаш изпреварва разумното мислене и нуждата от послание. Словото има задача повече да слее и помири външния и вътрешния свят, а не да му даде някакво обяснение. Лирическият говорител на Лилиев като че ли не иска да бъде разбран рационално, той иска да бъде разбран емоционално.

Функцията на рефрена в лириката на Лилиев има онази роля, която има мантрата в религиозния живот на будиста или молитвата в живота на

християнина. Тя възстановява единството на вярващия с неговия Бог, помага му да влезе в хармония със собствените надежди и очаквания за спасение. Рефренът на Лилиев прокарва дълбокото усещане за *постигната хармония*, за осъществено единение с природата.

И ако продължим с този тип сравнения ще си позволим да кажем, че тази композиция на творбите на Лилиев много наподобява монтажния механизъм на филмите на големия руски режисьор Андрей Тарковски, в творчеството на който ритмично се появяват кадри със подчертан символичен ефект. По аналогичен начин тези кадри почти винаги представляват детайли от природни картини, а не цели пейзажи - на пръв поглед безсмислени, елементарни и ненужно натрапчиви. В композицията на цялото произведение обаче се разбира, че именно те носят *символния код на посланието*, което автора иска да предаде. Разбира се, в стилистиката на Тарковски този механизъм е по-сложен, до голяма степен това се дължи и на синкретичния характер на самото филмово изкуство.

Този начин на оформяне на лирическа творба напълно се различава от начина използван от Теодор Траянов. При него основната цел е да изгради символна картина на душата, да визуализира своя "вътрешен пейзаж". При Лилиев природата е доловена в един замръзнал миг, в който се открива безграничната панорама на човешките чувства. Детайлът от природната картина има задачата да фокусира вниманието на читателя повече върху ритмично появяващите се асоциации, алюзии и усещания, отколкото върху самия себе си. *Природната картина* и *вътрешните чувства на лирическия аз* взаимно се оглеждат и изграждат един общ символ, но запазват и значението на художествена самостоятелност. Така лирическите импресии на Лилиев се възпроизвеждат в съзнанието на читателя като една своеобразна емоция, родена от мигновения допир с реалността.

В така оформената хармонична картина този "диалогичен" принцип между обективната и субективната картина има изключително важно смислово значение. Чрез повторенията поетът като че ли представлява "репликата" на вътрешния свят на лирическия аз към външния, за да покаже, че езикът на природата и този на душата понякога постигат единство. Вероятно следната миниатюра от първата стихосбирка без своя рефрен просто не би била възможна:

Кръгозори надвесени
и сплътени тъми.
Ръми,
есен е.

В глухи жалби унесени,
ние бродим сами.
Ръми,
есен е.

За Лилиев съществува един миг, безкрайно кратък и крехък, при който сливането между обективното и субективното битие може да се постигне.

Тогава когато чисто технически рефренът изчерпва силата си на внушение, Лилиев посяга към **други форми и поетически фигури**, които да възпроизведат аналогичен ефект. В българската лирика, под влияние на фолклора и народната песен, често се използва т.н. *спирално повторение* или анастрофата (от гръцки anastorophз – буквално означаващо разместване). Както добре е известно тази поетическа фигура представлява повторение на дума от предходно изречение или на стих в началото на следващия. Използвайки анастрофата Лилиев постига обогатяване на музикалните внушения на рефрена като съчетава вътрешни рими и съзвучия в отделния стих. По този начин е изградено и друго негово изключително популярно стихотворение:

Съмна в сънните градини,
всяка капчица роса
отразява ведросини,
ведросини небеса.

Сребърни лъчи долавят
на живота песента
и смирено благославят,
благославят вечността.

Събуди се, дух замрежен
среди рой самолъжи,
за блена си - чист и нежен,
чист и нежен разкажи.

И ако цитираните дотук творби на Николай Лилиев са може би най-доброто писано от него, нещо като неговата "визитна картичка", трябва да кажем, че той е автор и на стихове, в които *музикалността отсъства* в този й вид. Тях бихме могли да наречем **концептуални**, защото в по-голямата си

част коментират, репликират или обсъждат собствената му поетична концепция или най-общо казано принципите на символизма. Тук вече поетът показва едно странно отношение към тези принципи. В повечето случаи творците на модернистичните течения изграждат своите програмни стихотворения, за да очертаят насоката, в която ще творят. В новата българска литература така процедират почти всички творци като се почне от Иван Вазов и се стигне до Пенчо Славейков и Теодор Траянов. При Лилиев се сблъскваме с едно на пръв поглед противоречие – той *непрестанно подлага на съмнение собствената си поетика*. От една страна, експлоатира езика и стила на символизма, но, от друга, като че ли отстрани разсъждава относно тяхната валидност и естетическа ценност. Характерно в този аспект е следното стихотворение:

Вървя смирен, вървя самин,
в душата лъха утрин свежа,
и там просторът странносин
разстила своята светла мрежа.

Избиват огнени следи
в страна мечтана, непозната,
и хороводи от звезди
бележат път в далечината.

Вървя, а таен глас трепти:
- Какви цветя, какви съзвучия,
какви несбъднати мечти
в незнайна песен ще заключиш?

Ситуацията донякъде напомня на Яворовата "Маска" със стремежа си да представи вътрешната несигурност и разколебаност. Но ако лирическият аз на Пейо Яворов е изкушаван от бликащата жизненост на жената, то Лилиев поставя проблема на една по-абстрактна естетическа плоскост. Реторичният въпрос на този "таен глас" дава напълно различен отговор на въпроса постижима ли е хармонията – достатъчно ясно се подразбира, че според лирическия говорител изкуството е неспособно да достигне истината за действителността. Веднага прави впечатление разминаването с пантеистичното вдъхновение от символистичните творби на поета. Още в самото начало на своето развитие Лилиев проявява вътрешно противоречие,

което прилича по скоро на една неувереност, че избраният от него творчески път е верният. В стихотворението равносметка "Светкавици на мойта ранна нощ…" той още по-ясно изразява това раздвоение, което го преследва безжалостно:

Аз дебнех сенките на ведър сън
сред зноен ден, сред трепнала омара,
душата ми не лъхна сватбен звън,
но не угасна скръбната ми вяра,

Лирическият аз признава, че не е постигнал търсеното просветление – "душата ми не лъхна сватбен звън", но в същото време разкрива, че продължава да се надява в постигането й – "но не угасна скръбната ми вяра". И ако тук раздвоението все още наподобява едно постромантично раздвоение, при което надделява надеждата за намиране на изход, то в друго едно стихотворение от "Лунни петна" - "Светът неспирно своя лик мени …", вече подчертано властва съмнението, че хармонизирането между дух и поетическите изразни средства на символизма е възможно да бъдат постигнати:

Жреци, на храм неизграден жреци,
на гордостта под горестното бреме,
кому са нужни модрите венци,
от земните си скърби що плетеме?

В друго стихотворение "Извяхват спомени и песни …" Лилиев окончателно се прощава с илюзиите си като дава конкретен отговор на този по-скоро риторичен въпрос:

И сред просторите унесени
в сънят на есенни мъгли,
напусто пламенни стрели
излъчват скръбните ни песни.

Очевидно е, че Николай Лилиев изживява тежка творческа криза, която е свързана най-вече с избраната на младини поетика на символизма. Той открива, че тази поетика има един ограничен ресурс от теми и фрази, с които може да изрази вътрешния свят на човека. Но емоционалният регистър на

поета е формиран именно в средата и по модела на символистичното течение. За него е било невъзможно да промени собствената си чувствителност и поетическа натура, които вече са били изградени. Поради тази причина единственото решение, което за Лилиев остава възможно, е оттеглянето от литературата. След своята втора стихосбирка "Лунни петна" неговото участие в българския литературен живот може да се нарече символично.

Творчеството на Лилиев изразява едно странно вътрешно противоречие. От една страна той е може би единственият поет символист, който в творчеството си до такава степен обсъжда мястото и смисъла на символистичната поезия, а, от друга, със сигурност няма друг, който толкова да се доближава до така бленуваната от всички поети естетическа "нирвана". И може би точно поради тази причина той успява да разбере своята творческа криза. Веднъж докоснат, върхът в изкуството престава да бъде притегателна сила. След Лилиев символизмът отстъпва своето лидерско място на други поетически форми и нагласи сред модернистичните течения, които градят релефа на новия литературен пейзаж в българската литература след Първата световна война.

СЪЧИНЕНИЯ:

Птици в нощта. 1918
Лунни петна. 1922
Стихотворения. 1931

БИБЛИОГРАФИЯ:

Илиев, Стоян. Пътищата на българския символизъм. 1981
Константинова, Елка. Николай Лилиев. 1995



ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

1887, 28.03	В Копривщица се ражда Динчо Дебелянов. Името поетът променя сам на Димчо, когато започва да публикува стихотворенията си.
1896	Умира неочаквано неговият баща, което принуждава майка му да се премести при свои близки в Пловдив като взима със себе си Динчо.
1904	Учи в София.
1906	Завършва гимназия и публикува първите си поетични опити. Започва работа в Метеорологичната станция.
1907	Запознава се с Николай Лилиев и почти веднага стават близки приятели.

1909	Става студен по право в Софийския университет и за да се издържа работи на няколко места – като репортер, коректор и стенограф.
1910	Заедно с Димитър Подвързачов е редактор на първата поетична антология в българската литература, в която участва с няколко свои стихотворения.
1912	Отбива военната си служба в Самоков.
1914	Отпечатва "Легенда за разблудната царкиня" в първата книжка на списание "Звено", на което е редактор.
1915	Излиза стихотворението "Миг", което се оказва последната публикация на поета в неговия живот.
1916	В началото на годината заминава на войната като доброволец. На 2 октомври Димчо Дебелянов загива на Южния фронт, край селището Демирхисар.

Ако Траянов е началото на българския символизъм, а Лилиев неговият край, то къде е мястото на Димчо Дебелянов - вероятно най-известният и обичан поет от кръга "Звено". Обикновено всяка история следва хронологията на събитията и поради тази причина в българската литературна история творчеството на Дебелянов се поставя и разглежда преди това на Лилиев. В случая не става дума за възрастова разлика, защото Дебелянов е само с две години по-млад, а най-вече заради факта, че когато умира на фронта през 1916 г., Лилиев все още няма издадена стихосбирка и неговото присъствие в литературата още не е осезаемо. Голямо значение оказва и това,

че Лилиев живее почти половин столетие по-дълго от Дебелянов (почива през 1960 г.) и някак си психологически повече се доближава до нашата съвременност.

Ние ще разгледаме творчеството на Димчо Дебелянов през призмата на художествената приемственост и значимост за развитието на литературния процес в България. Това не означава, че лириката на останалите символисти е второстепенна или незначителна за този процес. Както вече казахме творчеството на Теодор Траянов и Николай Лилиев представлява двете крайни степени във формално и тематично отношение, до които достига българският символизъм. Въпреки това двамата поети, за които вече говорихме, така и не достигат до фазата на неговото преодоляване. Те, разбира се, не са си и поставяли такава задача.

Лириката на Дебелянов е уникална с това, че успява да синтезира поетическия език на българския символизъм и в същото време да се доближи най-близко до чувствителността и емоционалния код на душата на българина. От друга страна, в стиховете намерени след смъртта на поета на бойното поле, добре се вижда как Дебелянов вече очертава границите на една нова поетика, до този момент непозната в българската литература. В случая не става дума, така както често се пише, за елементарен преход от символизъм към реализъм, а за нещо много по-важно и интересно от чисто литературна гледна точка. Чрез своите последни стихове, всичко на всичко шест на брой, той очертава един от пътищата, по които ще продължи развитието на лириката следсимволическия период. Девет години след неговата смърт в една статия големият български поет Атанас Далчев пише: "Димчо Дебелянов остави от войната само шест стихотворения, но те са без съмнение най-хубавото от лириката му", а на друго място признава, че младите поети вдъхновение за нови търсения в лириката след края на войната са черпили именно от тези стихотворения. Но всичко по реда си.

Да се разбере творчеството на Дебелянов е невъзможно без да се познава **неговия живот**. В този смисъл той най-много прилича на Пейо Яворов. Поетът е роден през 1887 г. в малкото градче Копривщица в сърцето на Средна гора, една от най-романтичните и легендарни планини в България. Ще припомним, че десетина години преди раждането на поета, оттук започва Априлското въстание. Но следосвобожденските години, когато Димчо прекарва детството си в Копривщица, имат напълно различна физиономия. Животът е суров и тежък, но въпреки това патриархалната атмосферата както на неговия дом, така и на малкия планински град, създават у него едно дълбоко усещане за уют, интимност и идилия. По-късно тези усещания ще открием

интерпретирани като мотиви в неговото творчество. От голямо значение в житейската и творческата му съдба е ранната смърт на баща му, която принуждава майка му да напусне обичания дом и да се пресели заедно с неговите братя и сестри в бившата столица на Източна Румелия - Пловдив. Но и тук тежкият живот за семейството на Дебелянов продължава – не един или два пъти се налага на масата за вечеря да имат само с по няколко маслини и комат хляб, просто защото друго е било невъзможно да си позволят.

На седемнадесет годишна възраст Дебелянов заминава за София и постепенно започва да влиза в литературните среди и творческия живот на столицата. В началото на второто десетилетие на XX век, той е вече популярно име сред младите творци като става един от създателите на кръга "Звено". Независимо от това и в този период от живота му продължават битовите несгоди. Трудно си намира работа, а когато успява тя е все чиновническа. Това изобщо не допада на младия поет, който търси постоянно време, за да чете своите любими писатели – френските и руските символисти. От българските писатели най-силно влияние върху него оказва лириката на Пенчо Славейков, на която дори подражава в първите си лирически опити.



"Копривщица", худ.Борис Колев

Както вече знаем през 1915 г. България влиза в Първата световна война. Почти всички мъже са мобилизирани, с изключение на възрастните, болните и някои от чиновниците в държавните институции. Димчо Дебелянов е сред последните, но вместо да се радва на съдбата си, която вероятно за първи път не му обръща гръб, той се записва като доброволец и няколко месеца по-късно е изпратен на Южния фронт. Причина за това негово фатално решение е чувството за вина, което изпитва пред своите другари и съмишленици, които са задължително мобилизирани. По време на едно сражение през октомври 1916 г. в близост до Демирхисар, град намиращ се днес в Северна Гърция, Дебелянов е прострелян смъртоносно. В личните му вещи откриват шест стихотворения и няколко книги, които е четял на фронта – сред тях една библия и "Тъй рече Заратустра" на Фридрих Ницше.

Дебелянов **приживе няма издадена книга**, едва през 1920 г. благодарение на неговите приятели от кръга "Звено" се появява негова стихосбирка с подбрани стихотворения. Ако до този момент той е бил познат, но не особено популярен поет дори в България, постепенно името му започва да се налага, творчеството му да се анализира, за да намери накрая своето място до големите имена в историята на българската литература. И в днешно време се чуват мнения, че Дебелянов е най-големият български поет след Христо Ботев, но дори и да са плод на емоционална оценка, не може да се отрече, че без неговата поезия българската лирика би имала вероятно по различно лице.

В най-общи черти ще кажем, че поезията на Дебелянов може да се раздели в **три групи**. Разбира се, това деление е твърде общо и приблизително, но то е и необходимо за един кратък портрет.

На *първо място* ще разгледаме чисто **символистичната лирика** на поета. Без всякакво съмнение Дебелянов създава едни от шедьоврите на българския символизъм. Би могло да се каже, че в по-голямата си част неговите стихове *притежават характерните мотиви, теми и интонации* на символистичната поетика – самотата и скръбта на лирическия герой се представят често като "вътрешен пейзаж":

На лунния трепет вълните
заливат скръбта на безлюдния път.
След ден на позор и на сълзи прикрити
как тихо, как сладостно жалбите спят.
(от стихотворението "Нощем")

или

Лъх ведър нивята заспали
облъхва след огнений зной -
то сякаш рой ангели бяли
разливат покой.
Звезда към звездата полита
от свода пустинно-дълбок -
далеко ридае и глъхне
планински поток.

(от стихотворението "Лунен блясък)

В тези творби правят впечатление добре познатите символи на луната, пътя и звездите, които са сред любимите средства за показване на странната меланхоличност на душата. По този начин Дебелянов великолепно се вписва в езика и настроенията на поетите символисти. Често неговият лирически герой сравнява своя живота със затвор, който го задушава със своята ограниченост и тривиалност. В стихотворението "В тъмница" се долавят и месиански мотиви - поетът претендира, че носи тъгите и страданията на "милиони сърца", като в последния куплет изразява безпомощността от това бреме:

Като воин в тъмница
да не можеш - пленен,
да развържеш десница
в гняв безумно-свещен.

Ако у Траянов гробът е превърнат в *индивидуален символ*, такъв в творчеството на Дебелянов представлява *затворът-тъмница*. Често пъти дори го виждаме като цялостно разработен мотив. Негов вариант можем да открием в едно от най-добрите и интересни произведения на българския символизъм - **"Легенда за разблудната царкиня"**. Тази поема се състои от 10 части, като всяка една представлява различно по вид и форма лирическо произведение. В нея е разработен приказния мотив за царкинята, която очаква на брега на своя остров сънувания от нея цар-спасител, който трябва да се появи от морския безкрай. Появил й се в чуден сън той й е дал обещание да се завърне, но вече не в мечтите й, а в реалността, само при почожение, че царицата му остане вярна. След три дни любовни терзания и мъки тя не успява да устои на Греха. Тогава започват страданията на гузната съвест и

кошмарите от позорните спомени. Царицата стои на брега на острова на своето царство и очаква да види платната на сънувания цар, но знае, че е нарушила условието и магията никога няма да се състои. След още три дни Грехът отново започва да я примамва в своите "бездни".

"Легенда за разблудната царкиня" представлява вероятно *най-сложната, дълбока и енигматична философска творба в българската лирика*. На първо място трябва да кажем, че мотото на Albert Samain "Mon вme est une Infant ..." разкодира смисъла на поемата. Царкинята на Дебелянов е *символ на човешката душа*. В нея бушуват две противоположни сили – от една страна, копнеж по чистота и съвършенство, изразен чрез образа на сънувания цар, а, от друга, изкушението на плътта и греха. В този смисъл символът на затвора-тъмница е разработен на две нива в поемата. Островът на царкинята изразява абсолютната самота обзела човека, захвърлен в света, а вечната ритмичност, с която приижат желанията за *съвършенство* и *грях*, невъзможността за себепознание. Поради тази причина съвсем естествено Дебелянов представя пейзажа статичен, замрял в момента на загубената надежда. Смъртта и безжизнеността са сякаш единствените владетели на този вътрешен портрет:

В градините, мечта несмела замечтани,
трепти на страх и скръб отровната роса
и в мъртвата вода на мъртвите фонтани
оглеждат своя сън безсънни дървеса.

Напълно противоположно въздействие оказва другото голямо произведение на Дебелянов от групата на символистичните - "Гора". Ако в "Легенда за разблудната царкиня" Дебелянов представя вътрешната противоречивост, борбата между вечните сили в собствената му душа, то в това стихотворение го откриваме в момент на *постигнат покой*. Едва ли в друго произведение в българската лирика състоянието на хармония, на осъществена Нирвана, но и на философското й осмисляне е реализирано по-успешно. Ако при Лилиев мелодията и ритъмът имат за цел сами да произведат ефекта на покоя, то при Дебелянов мелодията и ритъмът са само част от общото внушение, доизграждат фона на посланието, превръщат се в неотменима част на самия смисъл. Поради тази причина Дебелянов максимално разширява своя стих, защото иска максимално да разкаже от вълшебството за постигнатата хармония:

Накрай полето, дето плавно излъчва слънцето стрели
и в марни валози потокът с вълни приспивни ръмоли,
меда на отдиха стаила дълбоко в девствени недра -
виши клони непреклонни успокоената Гора.

Това стихотворение може да се разглежда като кулминационна точка в стремежа на поета към достигане на идеала. Безспорно мотивът за красотата Дебелянов е заимствал от Пенчо Славейков, но също така голямо влияние при оформянето на идеите имат и любимите на поета френски символисти. Копнежът за постигането на идеалното битие е централна тема в не едно и две негови стихотворения и не е случайно, че един от основните цикли носи наименованието "Копнежи". Ето как си представя този съвършен свят:

И блян ме сладостен люлее
за оня лучезарен край,
де вечно щастие владее,
де вечна красота сияй

Бихме могли да кажем, че "Гора" представлява реализацията на този "сладостен блян".

Във *втората група* попадат онези стихотворения на Дебелянов, чрез които той е спечелил своето място в историята на българската литература. Става дума за известните елегии "Да се завърнеш в бащината къща …", "Помниш ли, помниш ли тихия двор …", "Аз искам да те помня все така …", "Черна песен", "Пловдив" и др. Нека кажем какво отличава тези творби от вече обособените в първата група. На пръв поглед в стилистично отношение разликата не е чак толкова голяма – и при едните и при другите поетът възпроизвежда усещания за бездомност, самотност и тъга. Езикът също така експлоатира символи повече или по-малко познати от западноевропейската литература. Но това са само общи характеристики. В действителност Дебелянов чрез тези свои стихотворения осъществява една важна и специфична трансформация на образната система. Ако до този момент символите, препращат към една абстрактна образна система – душата, красотата, хармонията – в елегиите тази система се адаптира или по-точно казано - интегрира със специфичния дух на българския човек. Никой до този момент в българската лирика не успява до такава степен да проникне в интимния и в същото време идеален свят на българина. Дебелянов намира онези пресечни точки, между *европейското отчаяние*, твърде абстрактно и

неразбираемо за човека от Балканите, *и тъгата на патриархалния човек*.

Когато казахме, че творчеството на Дебелянов не би могло да се разбере без да се познава неговия живот, имахме предвид факта, на който се спират почти всички изследователи – специфичната патриархална обстановка в родния му дом в Копривщица. В своите елегии поетът подменя копнежът по абстрактния "лучезарен край" с конкретния спомен на своя рано напуснат дом. Поради тази причина критиката често представя *мотива на спомена* като основен в неговото творчество. Важно е да се подчертае, че идеализираното минало в елегиите на Дебелянов замества търсенето на идеалния душевен пристан. Например в една от най-известните елегии "Помниш ли, помниш ли тихия двор ..." споменът за идиличното място се превръща в края на краищата в сън, а поетът заявява, че извън тези спомени е "заключеник в мрачен затвор". Едно сравнение с "Легенда за разблудната царкиня" ще ни покаже, че става дума за едно разработване на познат мотив – образът на царя обещал "неизведени блага" се е трансформирал в образа на "тихия двор", а островът на царкинята - в "мрачен затвор". Вероятно това, че двете произведения са написани в една година, 1914-та, също има своето значение:

Помниш ли, помниш ли в тихия двор
шъпот и смях в белоцветните вишни? -
Ах, не пробуждайте светлия хор,
хорът на ангели в дните предишни -
аз съм заключеник в мрачен затвор,
жалби далечни и спомени лишни,
сън е бил, сън е бил тихия двор,
сън са били белоцветните вишни!

Аналогично са разработени темите и в останалите елегии – с една подчертана носталгия и меланхолия на тона, вътрешна музикалност на стиха и характерни символи, които обаче не препращат към определен код на разчитане, а имат ясни и лесно разчитаеми значения за всеки български читател. Особено добре тези белези можем да открием във вероятно най-популярната и обичана елегия "Да се завърнеш в бащината къща ..." Тук се наблюдава този необясним преход, свойствен за големите произведения на изкуството, когато конкретните образи се трансформират в универсални символи. Въпреки, че Дебелянов възпроизвежда една мечтана и невъзможна среща със собственото си минало и спомени, в съзнанието на всеки български

читател се пробуждат носталгични усещания и спомени за родния дом. Вероятно това се дължи от една страна на специфичната душевна настройка на българина, за когото домът и семейството все още са сред високите ценности. От друга страна, безспорно в елегията образите са представени в един характерен интимен вид – полагането на главата на лирическия герой на рамото на неговата майка и молитвата пред иконата в детската стая:

Да те присрещне старата на прага
и сложил чело на безсилно рамо,
да чезнеш в нейната усмивка блага
и дълго да повтаряш: мамо, мамо...
Смирено влязъл в стаята позната,
последна твоя пристан и заслона,
да шъпнеш тихи думи в тишината,
впил морен поглед в старата икона:
аз дойдох да дочакам мирен заник,
че мойто слънце своя път измина...

Нека най-после завършим с няколко думи и за *третата група* произведения на Дебелянов. Както вече споменахме става дума за шест стихотворения, намерени след смъртта на поета сред неговите лични вещи – това са "Прииждат връщат се", "Нощ към Солун", "Старият бивак", "Тиха победа", "Един убит" и "Сиротна песен".

В българската литературна критика често се възпроизвежда едно не съвсем точно мнение, че чрез тези свои последни стихотворения Дебелянов се насочва едва ли не към *реалистичната поетика*. До голяма степен тези тълкувания се дължат на идеята, че реализмът има най-висока художествена ценност, плод на изкривеното методологическо литературознание през годините на социализма в България (1944 – 1989). Всъщност един внимателен поглед към тези творби ще ни покаже, че в тях едва ли има повече реалистични черти, отколкото в елегиите, за които вече говорихме. Има нещо друго, което подвежда и залъгва, че става дума за реализъм. Усетил го е и го е формулирал още преди близо 80 години поетът Атанас Далчев в статията, която вече цитирахме. Ето какво той пише малко по-нататък в нея: "От всички наши поети – умрели и живи – Д. Дебелянов тук е най-близко до свещената простота на изкуството. В неговите последни стихотворения няма накитите на пораншните: в тях няма образи, няма сравнения, няма поетизация и поетически думи, затова пък има поезия. /.../ Подборът на думите не заобикаля

мисълта заради украса и декоративни ефекти, а я предава най-пълно и най-точно; изречението пък отразява вярно ритъма на чувството. Синтаксисът на Димчо Дебелянов се е обогатил, спечелил е нови обрати, и българската реч е станала покорно оръдие в ръцете му. Стихът е добил по-голяма яснота и по-разнообразно движение."



"Почивка на Беласица", худ. Владимир Димитров-Майстора

Съзнателно си позволихме толкова обширен цитат, защото според нас той е най-точният и верен и изчерпателен анализ на тези последни творби на поета, който е правен някога.

Без всякакво съмнение фактът, че тези стихове са писани между военните походи и жестоките сражения, е дал отражение на темите, езиковите средства и формата. Но най-странното е, че не е съществено изменена самата интонация – тя е запазила своя меланхолно-романтичен характер. Ето например как започва "Нощ към Солун":

Пак тъй жадувана нощта се върна
и с майчин шепот и милувки свежи
съзва на отдих морните войници
и жалбите им с кротък здрач замрежи.

Случва се на места да срещнем образност, която да напомня символистичната завоалираност и тайнственост, както е например в куплета от "Тиха победа":

Че светли тайни дух прозря
и аз обикнах тоя път,
по който земните недра
тъй властно мамят и зовят.

Но това са отделни стихове, в които дори бихме казали се потвърждават наблюденията на Атанас Далчев. Езикът в тези стихотворения е максимално изчистен и опростен, до такава степен, че Дебелянов се отказва дори от така обичаните от него вътрешни рими и повторения. Не се отказва обаче от едно нещо – правото на спомен. В "Старият бивак" по великолепен начин можем да видим как сюжетът не осъществява странни зигзази, за да се развие, а праволинейно изпълнява своето предназначение. В същото време именно тук можем да открием виртуозното боравене от страна на Дебелянов със синтаксиса - множеството поетически фигури се намират в органично единство с ритъма и смисъла на стихотворението:

Ето ни сега на други бряг...
Друг - брегът, съдбата - все еднаква...
Близката долина лъха мрак
и дъждът, скърбящ и тих, потраква
по палатките... Аз пак съм сам
и мечта тъжовна ме увлича
в стария бивак, пустинно ням,
който в тази тежка нощ прилича
на едно сърце... Къде са те -
смелите ръце, гърди железни?...
Бурен в знойните лъки расте
и в безименна забрава чезне
споменът за оня слънчев кът,
дето жадните за радост тиха
в дни на много кръв и много смърт
мирен сън и мирни скърби тиха...

Атанас Далчев дава ключа на загадката и за прословутата т.н. реалистичност на Дебелянов. Според него не става дума за нещо друго, освен за доближаване до "свещената простота на изкуството", която наистина е постижима само за онези таланти, които често наричаме гении. Дали и Дебелянов е бил такъв, съдбата не е пожелала да ни разкрие, но поне ни е оставила щастието да четем и да се наслаждаме на творчеството на един просветлен за откровението и истината на изкуството поет. Но може би не игра на съдбата, а нейната логика е направила последното стихотворение на Дебелянов да е "Сиротна песен". Това, с което той се прощава с живота, но и с изкуството, вероятно разгадал техните тайни, усещайки толкова близо до себе си дъха на смъртта:

Ако загина на война,
жал никого не ще попари -
изгубих майка, а жена
не найдох, нямам и другари.
Ала сърце ми не скърби -
приневолен живя сирака
и за утеха, може би,
смъртта в победа ще дочака.
Познавам своя път нерад,
богатствата ми са у мене,
че аз съм с горести богат
и с радости несподелени.
Ще си отида от света -
тъй както съм дошъл бездомен,
спокоен като песента,
навяваща ненужен спомен.

След изкуството на символизма българската литература навлезе в своя вероятно най-зрял и плодоносен етап от своето развитие. Нека да предположим, че това се е случило и благодарение на лириката на Димчо Дебелянов. Един от най-нежните, най-честните и най-талантливите български лирици.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Марков, Георги. Димчо Дебелянов. Творчески портрет. 1984.
Илиев, Стоян. Димчо Дебелянов. Между греха и разкаянието. С. Наука и изкуство, 1985.
Неделчев, Михаил. Димчови страници. - В: Неделчев, М. Социални стилове. Критически сюжети. С. БП, 1987 (с. 121 - 132).
Българската критика за Димчо Дебелянов. 1988.
Тиханов, Галин. Две прощавания ("На прощаване" и "Сиротна песен"). - Лит. мисъл, 1988, кн. 1 (с. 26 - 31).
Кирова, Милена. Мотивът за родното в лириката на Д. Дебелянов. - Пулс, 1989, бр. 24 (с. 10).
Монова, Илиана. Проблеми на поетиката на Димчо Дебелянов. 1990.

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ИНТЕРНЕТ: http://www.liternet.bg/

Алипиева, Антоанета
"Справяне със смъртта".
Берковска, Людмила
"Дебеляновият модернистичен проект за човека и света".
Василев, Владимир
"[Димчо Дебелянов]".
Генова, Вергиния
"Поемите "Нощ" от Пейо Яворов и "Легенда за разблудната царкиня" от Димчо Дебелянов в контекста на литературното образование".
Гълъбов, Константин
"Творчеството на Димчо Дебелянов".
Дамянов, Дамян
"Димчо Дебелянов".
Ефтимов, Йордан
"Диалектика на спомена".
Кирова, Милена
"Българската поема от Освобождението до Първата световна война".
Ковачев, Огнян
"Елегии за незавръщането. Модуси на трансцендентното в поезията на Димчо Дебелянов".

Кунчев, Божидар
”Полет над бездната” .
Милев, Гео
”Кратка история на българската поезия” [П. К. Яворов].
”In memoriam Димчо Дебелянов”.
Нанкова, Росица
”Димчо Дебелянов. Припомнянето на завръщането”.
Протохристова, Клео
”За спомена и припомнянето в поезията на Дебелянов”.
Пундев, Васил
”Димчо Дебелянов”
Сабоурин, Владимир
”Тихата победа”.
Стоянов, Владимир
”Човекът - самота, слабост и копнеж в стихотворението “Nevermore” от Димчо Дебелянов” .
Тодоров, Петко
”Да се завърнеш в бащината къща... (православно-християнска трактовка на известното Дебеляново стихотворение “Скрити вопли”)”.
Чернокожев, Николай
”Един убит” .