II 3311

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

4

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БЪЛГАРСКИ КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

МАТЕРИАЛИ
ЗА V МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС
НА СЛАВИСТИТЕ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БАН

мнб.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БЪЛГАРСКИ КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

ЧИТАЛНЯ

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

Том IV

ДОКЛАДИ, СЪОБЩЕНИЯ
И СТАТИИ ПО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1963

РЕДАКЦИОНЕН КОМИТЕТ

Проф. В. ВЕЛЧЕВ, проф. Е. ГЕОРГИЕВ, чл.-кор. П. ЗАРЕВ

ПРОВЕРКА
1969 г.

П 3311
Ф 3036/63

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БИБЛ.
СОФИЯ

187.9г.

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

ОБЩИ ЗАКОНОМЕРНОСТИ В РАЗВИТИЕТО НА СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Племенната, езиковата и обществено-историческата близост между славянските народи безспорно води до общи закономерности в тяхното литературно развитие. Една от първите задачи на общото и сравнително славянско литературознание е да ги посочи и разкрие, защото без тях трудно би претендирало за право на съществуване.

Историците на славянските литератури — Павел Йосиф Шафарик,[1] А. Н. Пипин,[2] О. О. Карасек,[3] Ян Махал[4] или Франк Волман[5] — представяха славянската литературна общност чрез литературните факти, които обединяваха хронологически или въз основа на тяхното родство. Разкриването на общите закономерности в литературното развитие на славянските народи не само укрепва понятието ни за тая общност, но поставя изучаването на историята на славянските литератури на действително научна основа.

Общите закономерности в развитието на славянските литератури се проявяват с нееднаква интензивност в отделните исторически моменти, отбелязват по-голямо или по-малко многообразие в литературните процеси, протичат в различни посоки. Най-често сферата на тяхната проява е само известен кръг от славянските литератури или те засягат само известен кръг литературни явления. Ако оприличим славянската литературна общност на езеро, в него те се разгъват, постепенно затихват и се сблъскват като вълни с кръгообразно движение от различни центрове. Само най-мощните от тях достигат до отдалечените брегове на езерото. Многобройността и интензивността на тези вълни и тяхното разгъване върху едно определено пространство ни дава възможност да определим сключения кръг на славянската литературна общност.

[1] P. J. Šafařík, Geschichte der slavischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten, 1826.

[2] А. Н. Пыпин, История славянских литератур, I—II, 1879—1884.

[3] О. О. Карасек, История на славянските литератури, 1919 (немско издание, I—II, 1906).

[4] Jan Máchal, Slovanské literatury, I—III (и допълнение O symbolismu v polské a ruské literatuře), 1922—1935.

[5] Fr. Wollman, Slovesnost Slovanů, 1928.

Общите закономерности в развитието на славянските литератури, водещи до една ясно очертана литературна общност, се изтъкват напред в най-важните моменти от историческото развитие на славянските народи: при налагането на феодалната формация възникват и процъфтяват старите и изобщо славянските литератури като съставка в културата на новото феодално общество; новите славянски литератури възникват в епоха, която се обособява в общоевропейската история като епоха на Славянско възраждане, макар също да представя епоха на преход от феодална формация в капиталистическа, както и Западноевропейското възраждане; най-новите славянски литератури възникват, когато в епохата на изграждане на нова форма на живот — социалистическата — в тях завладява нов творчески метод — методът на социалистическия реализъм.

Общите закономерности във възникването на славянските литератури стават очевидни, ако вземем под внимание съществуващата още в епохата славянска общност, еднаквите условия, в които възникват славянските литератури, едновременното възникване на писменост и литература в различни славянски краища, което говори за историческа необходимост, една и същата обществена функция, която изпълнява новосъздадената литература.

Възникването на славянските литератури става в един момент, когато славянската общност е напълно жива. Струва ми се, за това говори достатъчно ясно фактът, че основоположникът на славянските литератури Константин-Кирил Философ в предговора, който написва към преведеното от него на „славянски език“ евангелие, т. нар. „Проглас към евангелието“, се обръща към всички славяни — към „целия славянски род“ — да слушат „писаното слово“ на свой език:

Слꙑшите нꙑнѣ отъ вьсего оума,
Слꙑшите, словѣньскъ народе вьсь,
Слꙑшите слово, отъ бога бо приде,
Слово же кръмѧ доушѧ чловѣчьскꙑѧ,
Слово же крѣпѧ срьдьца же и оумꙑ,
Слово же готоваѧ бога познати.[1]

Най-старите славянски книжовници наричат езика, на който пишат, „ѩзꙑкъ словѣньскъ“. Те го употребяват и сред българските славяни, и сред моравските славяни, и сред славяните в Коцеловото княжество, същият език се употребява у сърби, руси, словенци и др.

Славянските литератури възникват в еднакви исторически условия. Възникването им трябва да бъде обяснено и свързано с онези обществено-исторически изменения, които наблюдаваме у славяните с установяването на феодалните отношения.

Както се знае, робският труд у славяните е придобил известно разпространение, но до установяване на славянско робовладелско общество не се стига. С класовото разслоение на славянското общество възникват първите по-широки племенни, а след тях и държавни обединения, които

[1] Вж. авт., Две произведения на Константин-Кирил, София, 1938, стр. 13.

прераства в средновековни феодални държави. Писмеността и литературата се появяват поради потребността да се установят новите обществени отношения, да бъдат удовлетворени културните нужди на имуществената класа, както и да се отговори на нуждата от писмо на държавния апарат. Славянската писменост и литература — в най-широкия смисъл на думата — се появяват поради необходимостта да се улеснят стопанските и политическите връзки, да се създаде по-висока форма на живот, и съпътствуват развитието на феодалния строй.

Възникването на славянската писменост трябва да се постави в светлината на една историческа необходимост, като резултат от историческото развитие в славянските земи. Наивно е да се мисли, че тя е плод на нечие случайно хрумване — на византийските управници от IX век, император Михаил III или патриарх Фотий, които натоварили с просветителска мисия сред славяните двамата солунски братя Константин-Кирил и Методий, или на високо просветените солунски братя Кирил и Методий, които стигнали до щастливата идея да обдарят славяните с една азбука. В случая трябва решително да се противопоставим на идеалистическата наука, която разглеждаше и разглежда старобългарската и старославянската литература през средните векове като подражателна литература — чужд нанос. Според тая наука тя представяла византийската литература, на която подражавала, в миниатюр и била пренесена в България и други някои славянски страни за нуждите на християнската черква. Когато славяните биват покръстени, византийските книги започнали да се превеждат на старобългарски език и по подобие на тия книги били написани и някои старобългарски и други славянски книги с много заемки, реминисценции и подражание и с малко оригиналност.

В действителност обаче славянската книга възниква и се развива от нуждите на славянското общество. Славянството стига до една историческа степен на развитие, когато писмото и книгата стават необходими за него и то ги създава. Вярно е, че и приемането на християнството допринася немалко за развитието на писмеността и книгата сред славяните. Ето защо на тоя факт не можем да не отдаваме нужното внимание. Но от своя страна и християнството се приема и разпространява поради нуждите на славянското общество.

Съществуването на две славянски азбуки в IX век — кирилица и глаголица — говори красноречиво за една историческа степен на развитие на славянските народи, при която неминуемо трябва да възникне писмеността. Различният стил на двете азбуки ни принуждава да мислим, че те са възникнали по различен начин, на различни места и в известно протежение от време. Същевременно паметници обаждат, че тук и там се е появило славянско писмо. Така Пространното Кирилово житие съобщава, че Константин-Кирил по време на пребиваването си в Херсон намира евангелие и псалтир, написани с роско (руско) писмо. Краткото Кирилово житие съобщава, че когато кръщавал славяни по река Брегалница — още преди да се отправи за Хазарската и Моравската мисии, — Константин-Кирил написал за тези славяни книги. Бандуриевият разказ оповестява, че в 866 г., т. е. по времето, когато Кирил и Методий са развивали вече своята дейност сред славяните на Запад, византийският император Ва-

силий Македонецът, който още съуправлявал с Михаил III, изпратил по искане на русите двама просветени мъже — Кирил и Атанасий, които ги кръстили и им начертали 35 букви. В 862—863 г. Кирил и Методий създават глаголическата писменост, която разпространяват сред великоморавските славяни. Големият брой кирилски надписи, които бяха открити напоследък и някои от които произхождат още от IX век, свидетелстват за здравата кирилска традиция сред славяните в една ранна епоха. Очевидно е, че епохата е била бременна да създаде писмеността на славяните, а с това и да започне славянски литературен живот.

Фактът, че основоположниците на славянските литератури Кирил и Методий и техните ученици и продължители работят с успех в най-различни славянски области, разкрива, от една страна, езикова близост между славянските племена и, от друга страна, еднакви исторически условия, в които те са живели, общ или близък етап в историческото им развитие. Така в 50-те години на века Кирил създава сред българските славяни т. нар. Брегалнишка книжовна „школа", т. е. създава книга за кръстените по р. Брегалница славяни. В началото на 60-те години заедно с брат си Методий и своите ученици създава т. нар. Моравска книжовна школа. В средата на 60-те години солунските братя и тяхното просветно и книжовно дело се радват на най-горещ прием в княжеството на княз Коцел в Панония. В началото на 80-те години Методиеви ученици създават Преславската книжовна школа. През втората половина на 80-те години Климент Охридски създава Охридската книжовна школа. В IX—X век книжнината, създадена от Кирил и Методий и техните ученици и последователи, бива приета в Хърватско, Словения, Русия, Сърбия и другаде.

Кирило-Методиевото дело не остава достояние само на онези славяни, сред които са работили пряко великите славянски просветители, а намира различни пътища и се разпространява сред почти всички славянски народи, като става основа на отделните славянски литератури или дава грамаден тласък на тяхното развитие. Както хубаво изтъква Б. Д. Греков, Кирило-Методиевото дело прозвучава като призив, отправен към славяните, да създават и развиват своята писменост и литература.[1]

Застъпеното гледище за началото на славянската писменост и славянските литератури като историческа необходимост ни налага да възразим срещу популярното мнение, според което солунските братя Кирил и Методий се озовават във Велика Моравия като агенти на Византия, имащи за задача да разпространяват там византийското влияние ведно с християнството. Трябва да се припомни, че те отиват там по искането на моравския княз Ростислав, т. е. по искането на славяните, които се стремят да се противопоставят на чуждите домогвания към тяхната държава, като я обособят със своя, славянска черква и своя, славянска писменост и култура. Трябва също да се припомни, че във Велика Моравия Кирил и Методий не се озовават като обикновени мисионери, които имат за задача да разпространяват християнството. Това не е било нужно, защото великоморавците вече са били покръстени. Кирил и Методий изпълняват там една наистина необикновена за времето си задача: внедряват и християнството, и културата, и цялата тогавашна мисъл сред народа чрез

[1] Б. Д. Греков, Киевская Русь, Москва, 1949, стр. 386.

народния славянски език; просвещават народните слоеве, дават им свещеници, учители, писменост и книга; подпомагат ги в тяхното освобождение от политическото и културно робство под други племена и народи.

В тая тяхна дейност връзката им с Византия е съвършено слаба, тя почти не се чувствува. Те не отстояват интересите на Византия, те отстояват интересите на славянството. Отправил се за Велика Моравия, Кирил дори не вижда повече своята родина, а Методий след повече от двадесетилетни борби извън нея умира в далечната славянска земя. При това положение е ясно, че трябва да престанем да смятаме солунските братя за агенти на Византия; истината изисква от нас да ги видим дейци на славянството, апостоли на славянската култура и образование, възторжени будители на славянската народност.

Интересно е да се отбележи пълното замълчаване на епохалната дейност на Кирил и Методий от страна на византийските летописци и византийските официални документи. Това замълчаване може да се обясни само по един начин: че делото на Кирил и Методий израства като крупно историческо дело сред славянския свят. Официална Византия, удовлетворявайки молбата на моравския княз Ростислав, изпраща като учители на моравците солунските братя и не проявява по-голям интерес към дейността им. От тая дейност самата Византия не е могла да извлече особено голяма полза за себе си. Нещо повече. Делото на славянската писменост и просвета наскоро започва да играе ролята на щит, обърнат срещу нейните домогвания и стремежи сред славяните.

Глаголическото писмо, създадено от Константин-Кирил, се е разглеждало като произлязло от какви ли не чужди писма, без да се отчита най-важното положение — че то възниква като резултат от стремежа на славяните да заживеят с в о й културен и литературен живот. Това положение диктува и характера на Кириловото писмо — глаголицата. То не е ни гръцко, ни латинско, ни някакво друго, а ново, създадено за славяните писмо.

Делото на Кирил и Методий не стои уединено в културното развитие на славянството. То се включва закономерно в това развитие. Кирил използува при създаването на своето писмо многогодишния опит на славяните да си служат с писмо. Оттук връзката на глаголицата с кирилицата, която е плод на усилията на славяните да се приобщят към книжовната традиция на народите.

Литературната общност, която се създава у славяните в резултат на дейността на Кирил и Методий и техните ученици, се характеризира със старобългарски елементи, преди всичко със старобългарския език като книжовен, освен това обаче и с делото на големи книжовници, излезли из българославянската среда — Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх Български, Черноризец Храбър. Ето защо можем да говорим за цял един период на старобългарска култура в историята на славянските литератури. Разбира се, терминът „старобългарски“ употребяваме условно, но го предпочитаме пред „черковнославянски“, който слага акцента върху една страна на тая култура. Старобългарската култура става творчески принцип при обособяването на славянските народи из европейското съжителство на племена и народи. Поради центробеж-

ните сили, извикани от свой собствен исторически път и от чужди на славянството средища, каквото е преди всичко Рим с неговата римо-католическа черква, латински език в книжнината и универсална западна култура, старобългарската култура като култура на славянската общност се разпада, но нейната наследница — старославянската култура — е в голяма степен една и съща и обща за българи, руси, сърби, а също така и за румънните. Към тая литературна общност на няколко народа ще се върна и по-нататък.

Възникването на новите славянски литератури е процес, който се разгъва в XVIII—XIX век и протича в голяма степен в една и съща посока и при големи взаимодействия между отделните славянски литератури. В епохата славянските народи се стремят да излязат от тъмниците на робство и крепостничество, присъщи на феодалното Средновековие, и да си съградят нов живот, с повече свобода и социална правда. Развиващите се капиталистически отношения минират устоите на стария свят, обуславят възникването на нов идеен мир, изпълнят умове и сърца с революционен заряд, преобразуването на целия материален и духовен живот става една историческа необходимост. Новата мисъл се противопоставя на феодалния мироглед, поражда се ново отношение към битието и човека, с ентусиазъм се възприемат новите схващания за уреждането на живота. Антифеодалното движение на народните маси получава идеологически оръжия, отправеното към нова форма на живот обществено развитие налага нови идеологически форми, нови изяви на духовния живот.

Отърсвайки се от феодалното си средновековие, славянските народи сгъстяват своето развитие, за да преминат ускорено през фазите, които ни са известни от общоевропейското развитие. Руският и полският народи, развивайки по-нататък постиженията на своето ренесансово движение, успяват да се изравнят с идейния мир на най-напредналите европейски народи. За тези народи епохата се характеризира освен с революционно напрежение и с мощен подем на националното самосъзнание и с размах на националната култура. У повечето славянски народи епохата се обособява в общоевропейската история като епоха на Славянско възраждане, в която се наблюдават два етапа — на Просвещение и на Романтизъм.

Както и Западноевропейското възраждане Славянското възраждане представя епоха на преход от феодална формация в капиталистическа. То обаче си има свой характер и свои особености.

Преди всичко феодалната формация в славянските страни се задържа до едно сравнително по-късно време — дори до XIX век. В ред славянски литератури черковно-религиозният мироглед господствува до XVIII век. Тепърва в XVIII век ренесансовият мироглед се сблъсква с тоя мироглед, мироглед на господствуващото феодално общество, и Просвещението обявява идеологическа борба на Средновековието.

Възникнало в една друга епоха, не в епохата, когато възниква и се развива Западноевропейското възраждане, Славянското възраждане има съществени отлики и в историческите си перспективи, и в идейния си мир от Западноевропейското възраждане. То не може вече да гребе идеологическите си съставки от античността, да „възражда“ някаква кла-

сическа древност. Не е актуална и борбата за реформиране на черквата, макар че някъде борбата се води срещу крепящата идеологията на феодализма черква.

Същност на Славянското възраждане представя процесът на формирането на славянските нации, който е характерен при възникването на капиталистическите отношения. Цялото възраждане у славяните в същност представя изпълнение на задачите, които формиращите се нации поставят пред славянските народи.

Формирането на славянските нации получава своеобразен характер поради това, че се извършва в многонационални империи. У южните и западните славяни то е затормозено както от робското им положение, така и от факта, че някои нации вътре в империята са ги изпреварили в развитието си и се стремят да им наложат своя език, да ги включат в изпълнението на своите задачи, да ги претопят. Формиращите се славянски нации трябва да водят борба на няколко фронта: освен за социалното си разкрепостяване от оковите на феодализма още и за политическото си и духовно освобождение. Борбата на славянските народи по необходимост става социална по съдържание и национална по форма. Пред тях стои не само задачата да разгромят средновековната феодална крепост, но и да изградят свои национални държави.

Задачите и процесите на Славянското възраждане определят както възникващата нова идеология на славянското общество, така и характера на новите славянски литератури. И най-беглият поглед към тях разкрива общи тенденции. На първо място ще бъдат посочени няколко техни типични възрожденски черти.

Тяхна характерна черта е обръщането към народа. Извеждането на народа на нов път, нуждата от борба и жертви създават новия деец на епохата — патриота. Патриотизмът е основна черта на възрожденската литература. Почти непознат на средновековната литература, патриотизмът става източник за стремежите, за новите радости и скърби на писателите от епохата. Обръщането към народа, продиктувано от формирането на нациите, ни се разкрива във всестранния интерес към народа, към неговото минало и настояще, към неговия език и неговата култура, към неговия бит и неговите родствени народи. Можем да кажем, че другите типични черти на възрожденската литература, които се набелязват подолу, са резултат от това обръщане към народа.

Типично възрожденска черта на литературата на епохата е историзмът. В началото на Българското възраждане Паисий Хилендарски пише „История Славяноболгарская"; Сръбското възраждане получава „История разных славянских народов, найпаче Болгар, Хорватов и Сербов" от Йоан Раич; хърватският историограф и поет Андрия Качич-Миошич, макар и монах като Паисий и Раич, разбира, че не черковните песни ще опазят, издигнат и пробудят стремеж към нов, свободен живот у народа му, и издава „Приятен разговор на словинския народ" — произведение с исторически характер, съставка на което са голям брой исторически песни; историзмът на Чешкото възраждане достига върха си с многотомната „История на чешкия народ в Чехия и Моравия" от Франтишек Палацки; и т. н. Във възкресяването на историческото си минало поробените в

многонационални империи славянски народи намират важен стимул за пробуждане и съхранение на националността си: като се изтъкват миналите свобода, слава, политическа мощ, богата национална култура, дири се да се окрилят поробените за борба и подвизи, за вяра и устреми, за отърсване от робството.

Съществена черта на Славянското възраждане е филологизмът. Чешкото възраждане изтъква крупното филологическо дело на Йосиф Добровски, Йосиф Юнгман, Павел Йосиф Шафарик и др. Сръбското възраждане получава нов размах с работите на Вук Караджич. Словенците притежават забележителния филолог Йерней Копитар. Филолози у българите са Неофит Рилски, Иван Богоров, Никола Първанов, Найден Геров; въпросите на езика занимават Петър Берон, Васил Априлов, Г. С. Раковски. Интересът към езика е определен от положението, че езикът е най-съществен белег на националността.

Фолклоризмът е друга характерна за Славянското възраждане черта. Забележителна следа в развитието на сръбската литература от епохата представя делото на Вук Караджич, в българската литература — делото на братя Миладинови, в чешката литература — делото на Франтишек Ладислав Челаковски и Карел Яромир Ербен и т. н. В народното творчество, обичаи и традиции се съзира проява на националната самобитност на народа; в тяхното съхранение се съзира съхранението на нацията, на етническата индивидуалност; народното творчество по-специално се сочи като показелец на творческия дух на народа; от него се черпят вдъхновение и гордост.

Славянското възраждане изтъква напред като важна своя идеологическа съставка славянизма — славянското съзнание, междуславянските връзки, славянската взаимопомощ. Паисий Хилендарски пише не „История Българска“, а „История Славянобългарска“. Константин Фотинов разтваря страниците на първото българско списание „Любословие“ за ред славянски въпроси. Христо Ботев отбелязва, че българите имали „що да кажат на света, що да внесат в човещината“ заедно с другите славянски народи. Райко Жинзифов повтаря неуморно думите „аз съм българин“, но същевременно разкрива пред нас дълбоко славянско чувство. Мисълта и чувството на чешките възрожденци — Йосиф Добровски, Павел Йосиф Шафарик, Ян Колар, Франтишек Ладислав Челаковски — са обърнати колкото към чешкия народ, толкова и към цялото славянство. Хърватското възраждане представя бурен стремеж за обединение с другите южни славяни. Петър Прерадович и с него всички т. нар. „илирийци“ слушат в упоение гласа на „славянската вила“. И т. н. И т. н. Славянизмът е плод на пробуждащото се национално съзнание, което търси опора в родството с другите славянски народи. Малките славянски народи противопоставят славянската си принадлежност на елинизма и на отоманското политическо господство, на германизацията, на маджаризацията и на австрийското политическо робство. Наистина и в Средновековието е съществувала близостта между славянските народи — езикова, религиозна, културна, икономическо-политическа. Но тя не е била използувана съзнателно, като съставка в идеологията на известна група, в обществено-политическите борби, като източник за художествени превъплъщения. И намира широко отражение тепърва в славянските литератури от епохата на Славянското възраждане.

Развитието на славянските литератури в епохата е отправено към ясно изразена цел: да отговорят на материалния и духовен живот на славянското общество, да съдействуват активно за разкрепостяването на човека от феодалната зависимост и за въвеждането му в новия свят на социална и национална правда, на порастнали нужди за свободна изява и културен бит. Раждането на новото съзнание съпътствува техните завоевания, обогатява ги с проблеми на живота, придава им дълбочина и размах. Свободолюбивите движения, борби и проблеми на епохата повишават температурата им до точката на кипенето. Новото им обществено звучене ги налага все повече на вниманието на широките читателски слоеве и повишава тяхното обществено значение. Докато отначало те не могат да излязат извън страниците с агитационно-пропагандни, морализаторски и образователни задачи, по-нататък все повече търсят подходящи форми, за да излеят в тях растящото по обем и значение съдържание, и усвояват родовете и жанровете, получили развитие в съвременната световна литература. С ускорено темпо разгръщат творческите усилия за художествено отразяване на действителността. Развитието и борбите изискват от тях да завоюват всички сфери на проява на идейно-емоционалните внушения, на словесно-образното обобщение, на художествеността. Те растат количествено и качествено. Ведно с развитието на основните жанрове се развиват и изобразителните им и технически средства, похватите им да разкрият всичко, което вълнува съвременника, начините им да възсъздадат живота. Особено борбите на епохата поставят задачата за правдивото отражение на действителността. Патосът на епохата търси по-високо художествено майсторство, за да намери пълното си въплъщение. Пробуденото национално самочувствие не може да се задоволи с примитивното съдържание и форма. Настъпва време славянското слово да зазвучи с пълната си сила и красота.

В епохата на Славянското възраждане, когато се формират славянските нации, се формират и славянските национални, литературни езици. И литературните езици, както и изобщо славянските литератури трябваше да преодолеят черковно-славянското, респ. латинското си средновековие или най-малко неговите многобройни останки. Само живите народни езици решаваха успешно проблемите на живота, те бяха одеждата и оръжието на новата мисъл, на призива и на агитацията за борба. Ако граматическият строеж на славянските народни говори е в състояние да послужи всякога и всякъде, където славянинът мисли, говори и пише, речниковият фонд трябваше да се разшири, защото възникваха нови понятия. Обогатената мисъл търси нови словесни съчетания, нови изразни средства. Стилът търси нови нюанси. Националното единство при това има нужда от обща, единна, обработена книжовна реч.

Създаването на такъв език, естествено, не можеше да мине без широка дискусия, без спорове и борби. Тези спорове и борби преминават през цялата епоха. Такива се водят, и то твърде остро, и при създаването на единен правопис.

И така в епохата се формира действително една нова литература у всеки отделен славянски народ. Зад всяка литература стои отделният славянски народ, но историкът на славянските литератури чувствува зад

нея повече или по-малко присъствието и на цялото славянство. За него е ясно най-малко, че тя е достигнала до новия етап в своето развитие задружно с другите славянски литератури, при действието на едни и същи закономерности в тяхното развитие.

Новото литературно развитие на славянските народи обособява последователно различните течения, които ни са известни от общоевропейското литературно развитие: класицизъм, сантиментализъм, романтизъм и реализъм.

Развитието на класицизма е ограничено. Бидейки изкуство на салоните, на дворянството, той мъчно се съгласува с демократизацията в епохата. Неговата образност е малко понятна на широките народни слоеве, преминали в ускорено темпо ренесансовите форми на живот и култура. Наистина Просвещението се развива в достатъчна степен, но изкуството на класицизма, което то обикновено култивира, поради обръщането към проблемите на народността, към живота на народа, бързо изживява своето време или дори не получава развитие.

По-голям успех има сантиментализмът, който отговаря, от една страна, на вкуса на завоювалата обществения живот дребна буржоазия и, от друга страна, на унизеното положение на поробения селянин. Читателят от занаятчийско-търговската класа, която носи на плещите си Славянското възраждане, търси в художествените произведения образа и участта на представителя на своята среда — на обикновения гражданин. Поставен в условията на робството, потискан и жестоко експлоатиран, той дълбоко съчувствува на страдащия герой, жертва на господствуващите класи и изобщо на злите сили в човешкото общество. Невинно страдащият герой изстисква сълзи на очите му, победата на добродетелта над порока удовлетворява нравственото му съзнание. Тепърва романтизмът ще пробужда борческото му чувство, за да копнее по герой, който се изстъпва смело срещу неправдата и робството.

Романтизмът у славянските народи, живеещи в робство, е, общо взето, прогресивен и революционен. Той представя най-напред обръщане към народа. Нека припомним за пример баладата „Романтичност“ от Адам Мицкевич. Поетът води с нея полемика с класицистите, които високомерно отричат вярата и човешките чувства на народа. Новото съдържание на поезията на Бранко Радичевич представят на първо място образите и картините от народния бит и преживяванията на обикновения сръбски човек, които дотогава не са били смятани за достойни за поетическо възсъздаване. Подобни образи населяват и поетическия свят на българския романтик Райко Жинзифов, макар той да няма поетическата сила на Бранко Радичевич. Изобщо пробуденото през епохата дълбоко чувство към участта на народа сгрява с буен огън творбите на славянските романтици и присъща черта на Славянския романтизъм става патриотизмът.

В условията на робството Славянският романтизъм е израз на национално-освободителните и социално-освободителните стремежи, вдъхновение в национално-освободителната борба. Тъй като тази борба се води и в Русия, и в Полша, и в Чехия, и в Словакия, и у лужичките сърби, и у словенци, у хървати, у сърби и българи, големите поети и писатели

на Славянския романтизъм превръщат „лирата“ си в „бойна тръба“, с художествените си произведения водят по кървавия път към свободата. Протестът на народните маси звучи в поезията на Конрад Рилеев и А. С. Пушкин, свободолюбието на украинския народ намира най-живо въплъщение в песните на „кобзаря“ Тарас Шевченко, бурята на полското Ноемврийско въстание бушува и дими в страниците, написани от Адам Мицкевич и Юлиуш Словацки, поезията на Франце Прешерн, Карел Хинек Маха и Янко Крал люлее устоите на австрийския феодален абсолютизъм, национално-освободителната борба е драматическото напрежение в поемите — върховни дела на Петър Петрович Негош и Иван Мажуранич, революционната романтика на „Не плачи, майко, не тъжи“ или „Хаджи Димитър“ от Христо Ботев и в ново време вдъхновяваше партизаните за борба и саможертва в борбата.

Тъй много назрелите проблеми на епохата, очакващи решение, можеха да бъдат поставени в цялата им пълнота само в реалистични произведения. И макар че литературните историци означават очертаната епоха като епоха на романтизъм, в най-зрелите творби на поменатите писатели реализмът взема връх над романтизма и възникват пълнокръвни реалистични произведения. А. С. Пушкин израства като най-крупен представител на реализма в световната литература, за да стане истински национален поет, който широко обхваща стремежите и живота на своя народ. Украйна заговорва с цялата си мъка и свободолюбие от поезията на Тарас Шевченко. Адам Мицкевич създава с безсмъртната си поема „Пан Тадеуш“ една истинска енциклопедия на полския живот, полските образи и картини. Петър Петрович Негош възсъздава в поемата си „Горски венец“ Черна гора, черногорския човек, неговия живот и борби в релефни форми. Христо Ботев въплъти най-пълно в поезията си революционния устрем на българския народ, достигнал върхната си точка в Априлското въстание.

Изобщо развитието през XIX век, епоха на ново класово разслоение, на нарастване на общественото съзнание, на стремително демократично развитие, на бурни политически борби, на смяна на формациите, налага на литературата на славянските народи да отделя все по-широко място на жизнения материал, да поставя проблеми на действителността, да решава нови обществено-исторически задачи. Постепенното разширение на реалистичния и критичен подход към действителността води неудържимо до господството на реалистичния метод на творчество. Критическият реализъм в славянските литератури се развива с цялото развитие на славянското общество, в което трескавите търсения на по-високи форми на живот се съгласуват с необикновено будното етично чувство, жизнеността и енергията се устремяват като творческа стихия, разкъсала или разкъсваща бентовете на феодалния застой. След Пушкин и Лермонтов — Гогол, Толстой, Достоевски и Чехов, след Мицкевич и Словацки — Сенкевич, Прус, Реймонт и Жеромски, след Колар и Маха — Божена Немцова, Ян Неруда и Алоис Ирасек, след Сладкович и Крал — Павел Орсаг Хвездослав, след Зейлер — Чишински, след Мажуранич — Шеноа, след П. Р. Славейков и Ботев — Вазов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов и Елин Пелин; едно закономерно развитие уплътнява и разширява изкуството на словото, привлича в обсега му материал от все по-дълбоките

кръгове на живота, изпълня го все повече с обществени проблеми, поставя го като все по-съвършено изваяние в най-големия бързей на времето.

Реализмът достига небивал разцвет в руската класическа литература, тя става школа за славянските писатели от втората половина на века. Пушкин, Лермонтов, Гогол, Тургенев, Толстой, Достоевски, Некрасов, Чернишевски, Салтиков-Шчедрин, Островски, Чехов с релефността и пълнотата на изображението на действителността издигат руската литература до най-големите висоти на художественото творчество и същевременно чертаят път и за развитието на другите славянски литератури.

Реализмът на славянските литератури обхваща широко живота, проследява развитието на обществото, изобразява вътрешното развитие на човека, търси решението на социални и национални проблеми, решава проблемите на човешките отношения и индивидуалната особеност. Животът на славянските народи е придобил широта и многообразие и писатели като Лев Толстой, Хенрих Сенкевич, Алоис Ирасек, Август Шеноа, Иван Вазов чувствуват нуждата от широките платна на епопеята, за да вместят в тях вълнуващите ги образи и жизнени явления. Съдбата на народността, респ. нацията през вековете се рисува редом с противоречията на класовото общество в настоящето и само великото майсторство може да пресъздаде правдата, която един народ трябва да опознае и разбере, за да построи живот „по образа на своето сърце".

Прекрачили прага на XIX век, славянските литератури се издигат до световност, т. е., от една страна, до най-високите върхове, до които се е издигала световната литература, и, от друга страна, до обхващането на проблемите, които вълнуват човечеството като цяло. А. С. Пушкин и Лев Толстой, Тарас Шевченко и Иван Франко, Адам Мицкевич и Стефан Жеромски, Божена Немцова и Павел Орсаг Хвездослав, Франце Прешерн и Иван Мажуранич, Петър Петрович Негош и Христо Ботев са в състояние да развълнуват и възхитят всеки читател, който чувствува и цени силата на художествените въплъщения чрез словото. Славянските писатели дават своя принос за по-нататъшното развитие на световната литература.

Славянските народи излизат заедно, при действието на общи закономерности, и върху пътя на най-новото литературно развитие.

Най-новите славянски литератури отличава качествено методът на социалистическия реализъм. В усвояването и развитието на тоя метод те изпреварват другите литератури и бележат нова степен в развитието на световната литература. Ярко се отделя в тая литература със своето новаторство, със своите нови теми, идеи и образи изкуството на Максим Горки и Владимир Маяковски, на А. С. Серафимович, Д. А. Фурманов, Ал. Фадеев, А. Н. Толстой и Михаил Шолохов, на Максим Рилски, Александър Корнейчук и Павло Тичина, на Янка Купала и Якуб Колас, на Христо Смирненски, Гео Милев, Георги Караславов и Никола Вапцаров, на Венко Марковски и Коста Рацин, на Радован Зогович, Прежихов Воранц и Иван Горан Ковачич, на С. К. Нойман, Иржи Волкер, Иван Олбрахт, Мария Майерова и Юлиус Фучик, на Петър Илемницки и Франьо Крал, на Владислав Броневски, Ванда Василевска и Леон Кручковски, на Юрий Брезан и Мерчин Новак. Колко много нови гласове в една епоха, в която търсенията на буржоазните писатели в капиталистическите страни

са само безрезултатни напъни, бледите сенки от подсъзнателното се редуват с уродливи представи и образи на неопознатата и неовладяна действителност, когато създаваната от поменатите писатели литература се е отдалечила и се отдалечава съзнателно от обществените проблеми!

Никак не е чудно, че когато един свят доживява своя век и остава без перспективи, той се стреми да превърне изкуството в средство за затъмняване съзнанието на масите — за да не осъзнаят те своята историческа роля на гробокопачи на стария свят и на създатели на нов свят. И също така не е чудно, че представителите на новия свят, призвани да дадат нов тласък на живота, създават едно изкуство, което разкрива перспективите на развитието и съдействува за неговото завоюване.

В противоположност на декадентите, с техния миньорен тон, песимизъм, индивидуализъм и бягство от проблемите на живота, писателите на най-новите славянски литератури изискват поезия, която звучи „с пълен глас", литература, която се вмесва в живота. За декадентския формализъм М. Горки писа: „Формализмът като „маниер", като „литературен похват" най-често служи за прикритие на душевна пустота или нищета. На човека се иска да говори с хората, но няма какво да каже и уморително, многословно, макар понякога и с красиво, ловко подбрани думи, говори за всичко, което вижда, но което не може, не иска или се бои да разбере... Някои автори използуват формализма като средство да облекат мислите си така, че не изведнъж да стане ясно тяхното уродливо-враждебно отношение към действителността, тяхното намерение да изопачат смисъла на фактите и явленията."

Социалистическият реализъм като творчески метод и литературно направление не е измислица на Карл Маркс, Фридрих Енгелс или Владимир Илич Ленин, не е декретирана от комунистическите партии доктрина, творчество по дадени правила, по наложени отвън предписания, нито е художествена практика-приумица на Максим Горки, Владимир Маяковски или на кой и да е друг славянски писател, който се стреми към оригиналност, той е закономерна поява, изниква и се развива от нуждите на живота на съвременното общество, свързан е с живота на народите изобщо, на славянските народи, и решава проблеми на развитието.

Общите борби на славянските народи за социализъм и задружният им път към социализма определят появата и развитието на новия творчески метод, който дава характера на най-новите славянски литератури.

Най-новите славянски литератури започват да се формират в периода, когато владеещата в Европа буржоазно-капиталистическа система преминава в своя последен стадий — империализма. По ред причини славянската национална буржоазия разполага с много по-малък дял в ограбването на континентите и агресивната политика от буржоазията на ред други европейски империалистически държави. Нещо повече, националната буржоазия на славянските страни не съумява да се наложи на собствената си територия и тя е обект на експлоатирането, ограбването и агресивната политика на чуждестранния империализъм. Южните и западните славяни са плячка главно на растящия германски и австро-немски империализъм, царска Русия е зависима от агресивната политика на империа-

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА ЧИТАЛНЯ

листическа Англия и Франция. При това положение сред славянските народи борбата срещу господствуващата буржоазно-капиталистическа класа и срещу империализма и империалистическата агресия е особено силна. Световната социалистическа революция дори започва в Русия, страната на най-силното угнетяване на трудовите маси, на най-острите класови противоречия, на най-противоречивите империалистически интереси и домогвания.

Растящата революционна ситуация и „фактите от социалистически характер", за които заговори Максим Горки, налагат възникването на ново изкуство. Пред погледите въставаше една по-висока форма на живот и нейното завоюване и изграждане безусловно се нуждаеше от изкуство, представящо по-висш тип. Такова изкуство не можеше да бъде декадентското изкуство, издигнато в епохата на империализма като реакция срещу критическия реализъм, със своите „лунни светове", със своето отрицание на живота. Такова изкуство обаче много добре би могло да бъде онова реалистично изкуство, което разкрива пътя на човечеството и подпомага борбата за по-висока форма на живот.

Всеизвестна е мисълта на Карл Маркс, че за човека не е достатъчно само да опознае света, но че задачата е да го промени. Литературата е мощно средство за преобразуване на света, защото е в състояние да начертае перспективи на развитието, да променя човешкото съзнание, да възпитава човека. И ето — в момента, когато всеки един от славянските народи се устремява да прелисти нова страница в своето историческо развитие, той развива и метода на социалистическия реализъм, който не само разкрива правдиво живота — с неговата устременост напред, бидейки в най-тясна връзка с мироглед, който прояснява погледа за законите на общественото развитие, но въоръжава писателите със средства да повишат въздействената сила на своето изкуство, да увеличат неговото значение, да разгърнат неговата мощ.

Родоначалникът на новото изкуство се появява най-напред в руската литература — Максим Горки. Това изкуство се утвърждава тук след Великата октомврийска социалистическа революция. Един след друг се появяват негови представители и в другите славянски литератури. Борбата за социализъм, срещу капиталистическата експлоатация, срещу фашисткото робство, което завладява в повечето славянски страни след Октомврийската революция, изискваше смели и новаторски гласове в литературата, налагаше бързото развитие на социалистическия реализъм в нея. В тая борба славянските народи търсеха примера на Съветския съюз и възприемаха с ентусиазъм онова ново, което се твореше там. Когато след разгрома на хитлеристката агресия бяха поразени фашизмът и капитализмът в славянските страни и всички славянски народи тръгнаха по пътя на социализма, новият художествен метод получи пълна свобода на развитие.

При онези общи условия, при които се решават проблемите на новия живот в славянските земи, в най-новите славянски литератури се налагат като общи, резултат от общи закономерности, техните основни черти. Във всички славянски страни, в които се води борба за социализъм и се изгражда по-висока обществена форма, неминуемо възниква литература с революционен патос, владее правдивост при отразяването на дей-

ствителността, появяват се принципите на партийността и народността, оптимизмът и утвърждаващото начало, героиката и образът на положителния герой като завоевател и строител на възхождащия свят на социализма, съчетанието на идейна насоченост с високо художествено майсторство, с една дума, завладяват теорията и практиката на социалистическия реализъм.

Въпреки еднаквия път на развитие съвременните славянски литератури съхраняват националното си своеобразие. Тъй като социалистическият реализъм представя по-висша степен художествено творчество, тъй като той използува и обобщава постиженията на всички течения от миналото и настоящето, не обедняване в една посока, а обогатяване във всички посоки е негова характерна черта. Въпреки различния начин на писане у писателите социалистически реалисти на една или друга страна обаче има достатъчно общо, за да говорим за един творчески метод у тях, за да виждаме единство в идейното съдържание и художествената форма в техните творчески открития.

Общите закономерности в развитието на съвременните славянски литератури се отразяват и в появяващите се тук и там едни и същи слабости. На общ фронт съвременните славянски литератури водят борба със схематизма и героя в „униформа", с лакировката на действителността и безконфликтността. В това отношение извънредно много им помогнаха XX и XXII конгрес на КПСС, които развенчаха култа към личността и с приетата програма на Партията начертаха пътя на развитието към комунизъм.

Както отбелязахме, сферата на проява на общите закономерности в развитието на славянските литератури трябва да търсим най-често в известен кръг от тях. И това не е чудно. Не всички славянски народи са еднакво близки помежду си. Например близостта между българи и сърби, сърби и хървати, хървати и словенци, чехи и словаци, чехи, словаци и поляци, руси, белоруси и украинци е много по-голяма, отколкото е близостта между българи и поляци или словенци и белоруси. Близостта между славянските народи общо взето се определя, от една страна, от териториалната близост на съответните народи и, от друга страна, от тяхната близост в обществено-историческия им живот. Ако българите са много по-близки с русите, отколкото с поляците, това не може да изненадва: българи и руси са живели в досега с една и съща култура, под въздействието на една и съща религия, в най-услужливо заемане на културни блага, неведнъж в братска подялба на такива блага, завоювани отдругаде. Така до падането на България под турско иго България изпраща на славянския Североизток писменост, литературни дела, култура. През XIX век обаче русите ни се отплащат многократно за всяка „черта" и всяка „резка" — да употребим израза на Черноризец Храбър — изпратени някога от нашите прадеди на братския руски народ.

Тук нямаме възможност да очертаем всички кръгове на проява на общите закономерности в развитието на славянските литератури. Ще се задоволим с това да посочим сферите, в които те най-вече се разгръват.

Общи закономерности действуват в развитието на тези славянски литератури, които принадлежат на славянските народи, образуващи

една културно-историческа цялост. Така кръгът на старобългарската литературна общност, за който говорихме, се ограничава след известно време в литературната общност на българи, руси и сърби. В историята на славянските литератури тоя кръг ясно се отделя. Наистина, руси и сърби постепенно си създават своя култура и своя литература, но общите закономерности в развитието на трите народа налагат сходно културно и литературно развитие и живи взаимовръзки в областта на културата и литературата. При това положение, и преди всичко поради подчинеността му на общи закономерности литературното развитие на българи, руси и сърби ни въвежда в едни и същи проблеми.

Старобългарската (наричана и старославянска) литературна общност на българи, руси и сърби се развива закономерно, от една страна, поради напредналостта на България в просветно, културно и литературно отношение и нейната близост с Византия, от която е могла да усвоява културното наследство на човечеството, и, от друга страна, поради етническата, езиковата, икономическата и обществено-историческата близост на трите народа през цялото Средновековие.

Разцветът на славянската писменост и литература в България през IX—X век е едно закономерно явление. В България се изгражда една по-висока форма на живот — феодалната, България е страна на остри противоречия — социални, народностни и религиозни, високата феодална култура е нужна, за да може младата славянобългарска феодална класа да ликвидира тези противоречия и да изгради здрава славянска феодална държава, която да устои на византийската държавна и културна агресия. И България се развива като класическа страна на славянската култура и литература. Утвърдена в българските земи, свързана с имената на солунските братя Кирил и Методий — имена на дълбоки мислители и революционни дейци, славянската писменост преминава от България у русите, у които преди това има само наченки на славянска писменост, и у сърбите, за да стане основа на руската и сръбската култура и литература.

Масовото пренасяне на книжовни произведения от България в Русия и Сърбия става във връзка с феодализацията и християнизирането на тези страни. Както добре изтъкват авторите на История русской литературы, издадена от Академията на науките на СССР, за усвояването на християнската религия от русите гръцкият език на нейните книги е представял големи трудности; нужни са били преводи, при това на книги със сложно съдържание и специална терминология. И русите прибягват до посредничеството на отдавна християнизираните български славяни,[1] които вече са приели Кирило-Методиевото наследство, като са го обогатили и доразвили.

Голямата етническа, езикова, икономическа и обществено-историческа близост между българи, руси и сърби дава възможност не само за рецепцията изобщо, но за бързото преминаване на писмеността и книгите, създадени в България, в Русия и Сърбия. Преводни, компилативни и оригинални произведения и книги се разнасят по широкия славянски свят и навсякъде са били ясни и достъпни, близки и родни, свои. Книгите, създадени от Кирил и Методий, произведенията на Климент Охридски, Йоан

[1] История русской литературы, изд. АН СССР, I, Литература XI — начала XIII века Москва—Ленинград, 1941, стр. 54.

Екзарх, Константин Преславски, Черноризец Храбър, Презвитер Козма, Евтимий Търновски, Григорий Цамблак, Константин Костенечки, българските повести и разкази, апокрифи и хроники представят върхове в литературните стремежи на средновековните славянски автори и са се чели не само в България, но и в далечни славянски краища и са опложда̀ли мисълта както на българските, така и на руските и сръбските писатели.

Литературната общност на българи, руси и сърби през Средновековието се изгражда на първо място върху употребявания книжовен език, един и същ в своята основа. Т. нар. редакции не са ни най-малка пречка за усвояване на литературните произведения от коя да е в коя да е от трите страни. Но и в трите страни употребяваният книжовен език е подчинен в своето развитие на обща закономерност: атакуван от живата реч на съответния народ, той получава характерни черти от тая реч, отбелязва тенденция на развитие по посока към нея.

Общият черковно-религиозен мироглед е втора характерна черта на литературата на трите народа. Образът на писателя се очертава с общи особености, светската одежда рядко сменя монашеското расо. През цялото Средновековие посоченият мироглед е атакуван от пороите гореща кръв на живота. Ако християнската черква, по израза на Фр. Енгелс, „е най-висше обобщение и санкция на феодалния строй“, борбата на народните маси с феодалната експлоатация и феодалното робство противопоставя на официалния мироглед, узаконяващ феодалната йерархия, нови схващания за устройството на света, ревизия на официалното християнство, провъзгласявани от официалната черква за „еретически“.

Литературната общност на трите народа ни се разкрива, на трето място, в развиването на едно и също културно и книжовно наследство. Литературата на трите народа черпи от едни и същи източници, живее с едни и същи творчески проблеми, еднакво е чужда на редица страни на човешкия живот. По един и същ начин подхваща и решава творческите задачи, употребява едни и същи начини на израз, една и съща образност, едни и същи жанрове. Силното византийско влияние прониква до творческия процес. Стремежът да се излезе извън черковния и манастирски здрач е съпътствуван и от стремежа да се излезе извън византийското влияние като обща закономерност в развитието на трите литератури.

Поради общите закономерности в развитието изобщо расте все повече пропастта между двете линии в развитието на трите литератури: официалната и народната. Интересите на върхните слоеве на феодализма естествено не съвпадат с интересите на народа. И народът търси книжовни дела, които не изразяват официалната идеология. Така отречените от официалната черква апокрифи получават разпространение от желанието да се скъса с официалната черква, създаваща идеологията на феодалното общество.

Важна обща закономерност в развитието на трите литератури е тяхното просмукване от народностни елементи. Тези елементи все повече се изтъкват напред поради това, че трите литератури още от появата си започват да изпълняват съществена функция в съответното общество, респ. държавна цялост. Атакувана от народностни елементи, старобъл-

гарската (старославянската) литературна общност се разпада, в трите славянски страни литературното развитие тръгва по отделни пътища, образуваните три самостоятелни литератури постепенно се раздалечават една от друга, за да завладее в тях народностно своеобразие.

Обща черта в развитието и в трите литератури е бавната промяна, консерватизмът. Новите явления са малко, измененията срещат широка съпротива, старината се смята за съвършенство, което новите поколения покваряват. Излизането от феодалното Средновековие е мъчителен процес. Ренесансът е обречен на закъснение, устойчивите феодални форми са преграда както за ренесансовото развитие, така и за ренесансовото влияние. Новите форми на живот обаче побеждават и литературата приключва своето средновековие.

В широк поток от общи закономерности протича литературното развитие на тези славянски народи, които образуват *една държавна, обществено-политическа и езикова цялост*. Общите закономерности се появяват поради развитието на народността във връзка със съответната другославянска народност и поради взаимодействията между свързващите се литератури. В едни и същите условия на живот се пораждат общите проблеми на съответните литератури, писателите заживяват с едни и същи идеали, новите течения изхождат често от общи традиции. Възникващите общи тенденции в живота и общи движения и борби сред живеещите съвместно народи палят подобно вдъхновение и налагат сходна тематика и сходни творчески методи. Изобщо, ако общоисторическото развитие обуславя литературното развитие, то задружният живот и развитие на съответните народи се отразяват в литературното им развитие, а общите икономически и политически центрове са и общи културни и литературни центрове.

Жизнени явления и художествен стил и вкус не могат да не се кръстосат в литератури, в които например украинецът Н. В. Гогол става велик руски писател, а рускинята Марко Вовчок се нарежда между най-добрите украински разказвачи. Общото развитие на руския и украинския народи през XIX век води и двамата писатели към подобни художествени задачи: да възсъздадат образите и условията на живот в царска Русия и същевременно да атакуват царизма и феодално-помешчическия строй от позициите на руския и украинския народи, от гледна точка на тяхното развитие. Излезли от прогресивната руско-украинска традиция и прогресивната линия на развитие на великата руска литература, и Гогол, и Марко Вовчок еднакво обичат народните маси, населяващи обширните пространства на Русия и Украйна, и хранят едни и същи надежди да видят руската тройка отправена към щастливи за руския и украинския народи дни.

Общото развитие на чешкия и словашкия народи в епохата на Славянското възраждане прави възможно словаците Ян Колар и Павел Йосиф Шафарик да се включат в редицата на чешките писатели и делото им да стане звено в общественото и литературно развитие на чешкия и словашкия народи. Обратно, Петър Илемницки, чех по произход, се включва в словашката литература, като чувствува нейните проблеми общи чехословашки проблеми. Словенецът Станко Враз, понесен от вълните на Южнославянското въз-

раждане, усвоява идеите на хърватския илиризъм и става крупен представител на хърватската литература. Българите Христофор Жефарович и Любен Каравелов изиграват немаловажна роля в развитието на сръбската литература: единият в създаването на новата сръбска литература, вторият в налагането на реализма в сръбската литература.

Посочих само няколко ярки примера на литературни взаимовръзки между славянските народи, каквито мъчно могат да бъдат отбелязани между другите европейски народи. Тези взаимовръзки са възможни, защото се обуславят от общи закономерности както в развитието на славянските литератури, така и в развитието на славянските народи.

В своето развитие свързващите се държавностно, обществено-политически или езиково литератури са подложени на разнообразни взаимодействия помежду си, при което се наблюдават също общи закономерности. При тези взаимодействия отделните литератури не са еднакво суверенни. Едни упражняват по-голямо въздействие, други получават повече, отколкото дават. Докато сръбската и хърватската литератури се развиват в непрекъснато взаимодействие помежду си, а словашката литература получава повече от чешката, отколкото чешката от словашката, украинската и белоруската литератури използуват традициите и постиженията на великата руска литература. Горнолужичката и долнолужичката литератури са в непрекъснато взаимодействие помежду си, а се развиват и в близък досег с чешката, съответно с полската литература.

Тенденциите на развитие на съответните литератури са се диктували често от центростремителните и центробежни сили сред свързващите се народи. В моментите на общо чуждо робство и общи борби против него центростремителните сили на славянството са пораствали и литературната взаимност се е увеличавала. В близкото минало обаче, когато националните противоречия се изостряха поради това, че една национална буржоазия — сръбската в Югославия, чешката в Чехословакия — беше господар на общата държава и подлагаше на сурова експлоатация и денационализация другоплеменното население, в общоисторическото и литературно развитие се наблюдаваха центробежни сили. Тепърва социализмът премахна националните противоречия и създаде перспективата за нерушимата дружба, която подпомага разцвета на националностите, на националните култури и литератури. Центробежните сили в литературното развитие изчезват, общите закономерности получават размах.

Общите закономерности в развитието на отделните славянски литератури се изтъкват в немалка степен и там, където една славянска литература — макар в известни само периоди — се развива *под силното влияние на друга славянска литература*. Такъв е случаят с българската литература в епохата на Българското възраждане, която се развива под силното влияние на руската литература. В своя стремеж да излезе от тъмницата на турския феодализъм и изобщо на Средновековието българският народ поради голямата си етническа, езикова и историческа близост с руския народ търси и намира подкрепа от него и черпейки идеологически и художествени ценности от неговия идеологически и художествен живот, улеснява, ускорява и обогатява своето развитие. Руският народ през XVIII—XIX век е изминал грамаден път, по който

трябва да тръгне и действително тръгва и българският народ, така че и българското литературно развитие може да последва руското литературно развитие. Създаването на нов литературен език, възникването на нови литературни задачи, придобиването на нови литературно-художествени средства в най-широкия смисъл на думата, въвеждането на читателя в нов поетически мир са едно осъществяване, което — при общи закономерности в развитието — може да получи свежи струи и силни тласъци от руското литературно развитие. Ускореното темпо в нашето развитие през Възраждането си има своите вътрешни причини в нашата страна, но, безспорно, това ускорено темпо набираше силите си и от дòсега на нашата общественост със славянската и най-вече с руската култура, литература и обществен живот.

В каква посока ще протекат славянските литератури в по-близкото и по-далечно бъдеще и каква е участта на общите закономерности в тяхното развитие?

Както е известно, разкриването на закономерностите в обществения живот има и това значение, че ни дава възможност да погледнем в бъдещето развитие. Бъдещето развитие на славянските литератури ще следва общото развитие на славянското и човешкото общество — развитие към комунизма. Постепенният преход от социализма към комунизма води до непрекъснатото обогатяване на човешкия живот и литературата играе голяма роля в това обогатяване. Мъдростта, силата и смелостта на човека, който гради социализма, ще бъдат въплътени в решението на нови идейно-художествени задачи, които ще получат толкова по-голямо обществено значение, колкото по-далече вижда писателят. А писателят ще вижда далече, защото проникването в закономерностите на действителността все повече ще се задълбочава. Ако с построяването на комунистическото общество завършва предисторията на човечеството и започва неговата истинска история, литературата ще достигне период на такава зрелост, при която ще възсъздава във високо художествени форми най-прекрасния свят с най-прекрасните хора. Изхождайки от определението на културата на комунизма, дадено в Програмата на КПСС, можем така да определим литературата на комунистическото общество: Литературата на комунизма, събираща в себе си и развиваща всичко най-хубаво, което е създадено от световната литература, ще бъде нова, висша степен в литературното развитие на човечеството. Тя ще въплъти в себе си цялото многообразие и богатство на духовния живот на обществото, високата идейност и хуманизма на новия свят. Това ще бъде литература на безкласовото общество, общонародна, общочовешка.

Сегашният етап от литературното развитие на славянските народи е основа, върху която ще процъфти литературата на бъдещето. В създаването на тая литература славянските литератури ще се развиват неотклонно въз основа на общи закономерности — въз основа на развитието към социализъм и комунизъм, и междуславянските литературни връзки, развивайки се на нова степен съгласно действието на посочените закономерности и улесняващи процесите в славянските страни, ще изиграят несъмнена роля, като съдействуват за проявата на онези животворни сили, които водят в прогресивното развитие на човечеството.

СИМЕОН РУСАКИЕВ

ЗНАЧЕНИЕТО НА ВЕЛИКАТА ОКТОМВРИЙСКА РЕВОЛЮЦИЯ И НА РУСКАТА СЪВЕТСКА ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА ЗА РАЗВИТИЕТО НА ПОЛОЖИТЕЛНИЯ ГЕРОЙ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА (1918—1944)

Въпросът за положителния герой е един от основните в естетиката на социалистическия реализъм. Художественото откритие на положителния герой на нашата епоха принадлежи на Максим Горки. Главният интерес на Горки като писател още в началото на творческия му път е съсредоточен в търсенето на „герой с идеал". Пред този герой социализмът се открива като реална перспектива на живота. Великата заслуга на писателя се състои в това, че той пръв чрез ярки и неповторими образи показа непримиримата класова борба като единствен верен път за осъществяване на този най-велик човешки идеал. Като изобрази чертите на новия човек, неговата борба в името на социалистическото общество, Горки откри и нов тип художествена правда, нов начин за обобщаване на действителността — метода на социалистическия реализъм.

Художественото новаторство на Горки, неговото решение на проблемата за положителния герой, има основополагащо значение не само за руската и съветската литература. Откритите от Горки нови естетически принципи придобиват голямо значение. Те оплодотворяват мировия литературен процес.

Проблемата за пълното и ярко изобразяване на постоянно развиваа щия се положителен герой, на неговата борба за превъплъщаване н комунистическия идеал става основна проблема на съветските писатели при изобразяване на съвременността. Решавайки я все по-задълбочено, те маркират възходящия път на съветската литература и упражняват могъщо и благотворно въздействие върху демократичните писатели и върху масовия читател от целия свят.

В този доклад се прави опит да се изясни значението на Октомврийската революция и на руската съветска литература за развитието на положителния герой в българската литература. Поставянето на тази задача отвежда към сложната сфера на междунационалните връзки и отношения, в случая към сферата на активните и плодотворните българо-

съветски литературни отношения. Основната цел е да се покаже как съветските писатели чрез своя художествен опит, чрез своите новаторски завоевания помагат на българските писатели да изобразят по-пълно и по-ярко положителния герой в нашата литература.

*

Историческите предпоставки за появата на новия положителен герой в нашата литература се отнасят към 90-те години на миналия век, когато в България започва да се формира работническа класа, когато Социалдемократическата партия начело с Д. Благоев я повежда към осъществяването на нейния висок обществен идеал. Едновременно с възникването на работническото движение се появяват нови тенденции в нашата литература. Художественото самоопределение на нашата работническа класа започва с дейността на цяла редица пролетарски поети и писатели — пионери на българската пролетарска художествена мисъл. От ранното съзвездие на нашата пролетарска литература се открояват първите значителни творци — Д. Полянов, Г. Кирков, Г. Бакалов. Особено голямо значение за нашето пролетарско литературно движение има Д. Благоев със своята забележителна редакторска дейност, с приносите си в разработката на пролетарската литературна естетика.

Започналото се наше пролетарско литературно движение издига новия положителен герой — работника-социалист, който започва да осъзнава своята историческа роля, който набира сили за борба в името на своя социалистически идеал. У пионерите на българската пролетарска поезия този герой отначало е герой страдалец, мъченик, който страда от социалните неправди. Постепенно той променя своя облик, една бодра социална вяра го окриля, той става обществено устремена фигура, започва да израства като борец.

Осъзнатият работник, който започва вече да се устремява към бъдещето, е показан по-ярко в творчеството на Г. Кирков и на Д. Полянов. Положителният герой в творчеството на Г. Кирков има определен и ясен облик. Това е трудовият човек, който идейно се извисява над битовите хора, човек, който заживява с мисълта за една възможна социална правда, за по-висока социална етика. Това е неговата първа, още неконкретизирана представа за социализма като нов обществен идеал. Положителният герой на Г. Кирков влиза в идейно-етичен конфликт с буржоазната класа. Творческото постижение на Г. Кирков се състои в това, че той прозорливо улавя чертите на зараждащия се работник социалист и го показва със значителна художествена убедителност. Методът на Г. Кирков е революционният романтизъм. Писателят се стреми да пресъздаде живота в съответствие с най-прогресивния обществен идеал на епохата. Въплъщавайки новото в своя положителен герой, Кирков е устремен към бъдещето, в чиято дълбочина идеалът някога ще се реализира.

Положителният герой в творчеството на ранния Полянов споделя основните черти на положителния герой у Кирков, доколкото е отражение на едни и същи закономерности в социалната действителност. Но той си има и своя специфика, тъй като е създаден от друга творческа инди-

видуалност, въплътен е чрез други художествени средства. Основният лирически герой в ранното творчество на Д. Полянов носи облика на трудовия човек от народа, който радостно издига социалистическия идеал като най-висока и благородна цел в живота. Осъществяването на този идеал се свързва със съзнанието за историческата роля на революционния пролетариат, комуто принадлежи бъдещето. Цялото ранно творчество на Д. Полянов представя по основните си лирични интонации възторжен химн за осъзнаващата се работническа класа, за нейното насочване към социалистическия идеал. В ранното творчество на Полянов господствуват революционно-романтичната окриленост, героичният устрем към борбата, който е характерен и за Горки през революционно-романтичния му период.

Художествените завоевания на Г. Кирков и Д. Полянов при обобщаването на новите явления в социалната действителност, при изобразяването на новия герой на историята са начало на една активна тенденция в нашата литература. Сред редицата предпоставки за тия открития има своето място и въздействието на руската литература и преди всичко гениалният художник на пролетариата Максим Горки, който още от края на 90-те години завладява нашата общественост с революционно-романтичните си разкази, с драматургията си („На дъното", „Еснафи"), а след това въздействува с нова сила чрез класическия си роман „Майка", с пиесата си „Врагове" и с още цяла редица други свои забележителни произведения. Традициите на Горки в една или друга степен се усвояват от редица наши демократично настроени писатели и особено от пионерите на нашата пролетарска художествена и критична мисъл.

*

Бурният революционен подем, който започва у нас след края на Първата световна империалистическа война и Великата октомврийска революция, дава нов широк тласък за проникването на съветската литература, макар интересът към Съветската страна да е спъван от жестоката следвоенна цензура, от блокадата и бясната антисъветска пропаганда. Бързо стават известни у нас имената на Ал. Блок, В. Брюсов, С. Есенин, Вл. Маяковски, Д. Бедни, на поетите от Пролеткулта и Кузница. Горки и сега, разбира се, е най-високо знаме, най-голям литературен авторитет за нашите писатели. Примерът на съветските писатели при въплъщаването на положителния герой на новата епоха придобива за нашите писатели голямо значение. Този пример скъсява и улеснява техния път към оригинални новаторски достижения.

Творчеството на Д. Полянов, което през първия период на неговата дейност стои главно под знака на социалистическото просветителство, след Октомврийската революция вече по-непосредствено се свързва с новите явления на конкретната историческа действителност. Лириката на поета се освобождава до голяма степен от своя дидактизъм, революционният подем у нас внася в нея своите непрестанни тласъци. Лирическият и положителният герой в творчеството на Полянов обобщават сега чертите на нашата работническа класа от новата фаза, чертите на нашия национален характер. Този герой, възпитан от партията, е възторжен,

активен, настъпателен. Той се разкрива главно чрез отношението си към най-великото събитие в човешката история — към Октомврийската революция. Той ту се възхищава от нейната грандиозна победа, ту изтъква нейното всемирно историческо значение, ту чертае нейните исторически перспективи, ту слави руските братя и техния невиждан героизъм, ту възпява с дълбок пиетизъм гения на Ленин. Идеалът на положителния герой в творчеството на Полянов не е вече неопределена мечта, не е абстрактен и неконкретизиран, както това е в ранното му творчество. Победата на Октомврийската революция е направила този идеал близък и конкретен. В стихотворението си „Червените витязи" той пише:

По-близко блести идеала,
победа в очите сияй!

Той вижда реализацията му, има усещането, че човечеството е пред прага на червената пролет. Полянов обобщава социалните явления в нашата действителност, възпява борбата и победите на нашия трудов народ и оттук извира неговата дълбока вяра в близкото тържество на победата. В стихотворенията на Полянов, отразяващи нашата действителност, положителният герой дава израз на своята класова ненавист към виновниците на погрома, с който е завършила войната, и като се изразява народната воля, иска се народен съд за тях, изобличават се буржоазните партии, отправят се призиви към народа да гласува в изборите с червеновинената бюлетина, славят се изборните победи, завоюваните червени комуни в различните градове на страната, приветствуват се работниците за техния героизъм и стачни борби.

Лирическият герой у Полянов се освобождава от някои сектантски грешки, става проповедник на идеята за единен фронт на демократичните сили в страната, вече е закален боец на революцията. Той не се отчайва, не унива, когато врагът нанася удари върху революционните сили, вярва дълбоко, че крайната победа принадлежи само на революционния пролетариат. Пролетариатът по дълбокото убеждение на Полянов е единственият господар на живота и според образното виждане на поета той е стрелочникът, който дава път на историята, „път свободен, нов, велик".

Съветската литература дава на Полянов ярки образци, които въздействуват върху неговото творческо съзнание. Неговото внимание е привлечено от поетите на Пролеткулта и Кузница, които съставят главно старата гвардия на революционната поезия, от творчеството на Горки, Демян Бедни, Маяковски, Есенин, Филипченко и др., но във фокуса на неговото внимание остават най-вече Горки, Маяковски, Демян Бедни. Горки внася в съзнанието на Д. Полянов онзи интелектуализъм, който изразява разума на революцията и който изключва схващането и изображението на революцията като стихийно, неорганизирано явление. Най-голям творчески афинитет има Д. Полянов с Демян Бедни. Може да се каже, че и двамата те са поети от един тип, със сходно отношение към съвременната действителност, с бързи поетически реакции, с публицистичен стил при художественото обобщение. Д. Полянов превежда редица творби от Д. Бедни, учи се от неговата ярко партийна политическа лирика. Съветският поет дава пример на Полянов как творческата личност трябва да

стои на партиен пост, как трябва да оперира с поетичното оръжие, как да се подчинява това оръжие на партийните интереси, на задачите от текущата борба. Следвайки примера на Демян Бедни и на някои други съветски поети, Д. Полянов твори политическа лирика, с която се откликва на актуалните обществени проблеми. Чрез опита на Горки, Маяковски и особено на Д. Бедни Д. Полянов по-пълно изобразява чертите на своя лирически герой, на работника, на работническата класа, по-ясно определя естетическия идеал на своя положителен герой. Като се има пред вид обликът на положителния герой в творчеството на Полянов в следвоенното му творчество и изясняването на естетическия му идеал, може да се изведе твърдението, че той сега усвоява действителността по нов начин, че достига вече до принципите на социалистическия реализъм.

Революционният подем у нас след войната, победата на Октомврийската революция и нейното мощно отражение в целия свят подготвят разгръщането и възхода на нашия изключително голям пролетарски поет Христо Смирненски. Син на работническата класа, той застава под бойните знамена на партията, прави от творчеството си поразяващо оръжие, което служи с голям ефект в революционното настъпление. Като пръв голям поет на революционния пролетариат, Смирненски прави смели художествени открития, които имат важно значение в развитието на нашата литература. Между тия негови открития решението на проблемата за положителния герой е едно от основните и най-важните. Октомврийската революция има огромно значение в творческата еволюция на поета. Тя задълбочава марксисткия му мироглед, съдействува за формирането и конкретизирането на естетическия му идеал — прекрасното за него сега се отъждествява със социализма и комунизма.

За творческото израстване на Смирненски освен родната литературна традиция голямо значение има и руската съветка литература, която му помага да вижда и обобщава по нов начин социалните явления. Смирненски познава и високо цени творчеството на Горки — революционно-романтичните разкази на великия пролетарски писател са му близки със своя идеен патос, със своите ярки образи. Високо цени той и романа на Горки „Майка“.[1] Горки, който пръв в световната литература показа новия герой на историята — комуниста революционер, — насочва вниманието на Смирненски към живота и борбите на нашата работническа класа, помага му да види и изобрази нейното възмъжаване и героично насочване към комунизма. Горки внушава на Смирненски гледището, че работниците революционери са носители на най-високия хуманизъм, на най-високото човешко благородство, че на трудовите хора принадлежи бъдещето и че те ще изградят един нов свят на свобода и правда. На Смирненски е известна революционната лирика на Брюсов. Силно впечатление му е правила поемата „Дванадесетте“ на Ал. Блок,[2] интересувал се е от творчеството на Маяковски, Есенин, Шершенеевич, Кусиков и др.[3] Той чете съветски автори[4] и чрез тях увеличава литературната си ерудиция.

---

[1] Г. Караславов, Избрани съчинения в 10 тома, София, 1957, т. 4, стр. 89.
[2] Съветската литература в България, 1918—1944, София, 1961, стр. 149.
[3] К. Кюлявков, Спомени за Хр. Смирненски, София, 1954, стр. 161.
[4] Пак там, стр. 138.

През 1921 г., след завръщането на Кюлявков от Съветския съюз, двамата — Кюлявков и Смирненски — превеждат извънредно популярната тогава книга на А. Гастев „Поэзия рабочего удара“. От цялата книга Смирненски е превел поемите „Сигнали“, „Старост“, „Есенни сенки“, „Кула“, „Чук“, „Ний идем“ и „Моят живот“. Смирненски високо цени тази книга заради нейната трудова тематика, заради това, че тя показва живота на работника, заради идейно-емоционалната ѝ патетика. Освен това Смирненски е превел и още няколко творби на съветски руски поети — „Железни цветя“ на Михаил Герасимов, „Великият Месия“ на Владимир Кирилов и „Песен на динамита“ от Павел Арски. Гастев, Герасимов, Кирилов, Арски са поети пролеткултовци, поети комунисти, които правят съзидателния труд основна тема на творчеството си, разработват фабрично-заводска тематика, въвеждат машинизма в поезията, възпяват стоманата, желязото, електричеството, изобщо динамиката, която ще ускори идването на мечтаното бъдеще. Основен герой в творчеството на тези поети е работникът, работническата класа. Авторите възпяват работника патетично, давайки при това широк израз на своите комунистически идеи.

Превежданите поети допадат на Смирненски. Положителният герой, който той открива в произведенията им, му помага да се вгледа по-зорко в нашата действителност, да концентрира творческото си внимание върху живота и борбите на нашата работническа класа, да открие нейните черти и да ги обобщи в образа на своя положителен герой.

Основен положителен герой в творчеството на Смирненски е революционната работническа класа, работникът комунист, който отрича буржоазния строй, който се отнася с патетичен възторг към Съветската страна, който се стреми да изгради у нас социален строй съобразно със своя идеал. Като певец на работническата класа Смирненски показва работниците в условията на капиталистическата експлоатация. Но работническата класа вече се е вдигнала на борба и Смирненски рисува тая борба, нейните перспективи. Изграждайки образа на своя положителен герой, Смирненски разкрива не само неговия нов, революционно-героичен патриотизъм, но и неговия интернационализъм, като го слива с революционни образи от други страни — Карл Либкнехт, Роза Люксембург, Йохан и др., — с героичната руска работническа класа, която Смирненски възпява в цяла редица прекрасни стихотворения, вдъхновени от победата на Октомврийската революция. Чрез образа на руската работническа класа Смирненски внася много съществени моменти при изграждането на своя положителен герой.

Положителният герой на Смирненски въплъщава най-хубавите качества на българската работническа класа, на международния пролетариат и на руските победители в революцията. Това е възторжен, могъщ, настъпателен, уверен в силите си герой, който води мъжествена борба срещу експлоататорите, срещу стария строй. Естетическият идеал на този герой е ясен и конкретен. Победата на Октомврийската революция му дава плът и го поставя в близка историческа перспектива. Образът на лирическия герой в творчеството на Смирненски се слива с положителния герой, без, разбира се, да се разтваря в него. Улавяйки новия дух на колективизма, който носи у себе си работническата класа, виждайки и при-

мера на руските поети, които превежда, Смирненски заменя често лирич-ното „аз“ с името на новия герой — „ние“.

Социалистическият реализъм намира в творчеството на Смирненски ярък израз. Затова най-добре свидетелстват образът на неговия положителен герой и неговият естетически идеал.

Художествените открития на Смирненски имат огромно значение в развитието на нашата пролетарско-революционна литература. Традициите на „нашия Маяковски“ се подемат от редица представители на прогресивното литературно движение, някои от които придвижват социалистическия реализъм по-нататък, а други остават в сферата на революционния романтизъм, който съпътствува социалистическо-реалистическата линия в нашата литература.

Под въздействието на Октомврийската революция и на бурния революционен подем у нас настъпва коренен прелом и в творческото съзнание на Христо Ясенов. Лирическият герой на Ясенов, така както той се очертава в „Рицарски замък“, е самотник, който си е издигнал „в най-високите лазури“ „недосегаем замък“ и там, в този замък, е приспал „своите сърдечни бури“, „пророческата си печал“ и е заживял „високо над земята, от хората и бога отчужден“. Този герой обаче се пробужда от своите блянове, замъкът, в който се е изолирал, започва да му се струва като „гробница безгласна“. Напущайки своя свят на „сънни самоти“, той навлиза в света на класовата борба, където се воюва за ново устройство на живота.

Лирическият герой на Ясенов сега е коренно различен — той е активен, влиза в борбата, бие се за ново историческо битие. В своя нов облик този герой се показва във великолепното стихотворение на поета „Петроград“. Делото, за което се борят защитниците на революционния Петроград, е скъпо на лирическия герой у Ясенов. За това дело се бори и работническата класа в нашата страна, към която поетът се приобщава напълно. Политическите сатири на Ясенов, насочени към прояви на нашата действителност, свидетелстват за това. В тях изпъква герой, който разобличава класовия враг, герой, който се вдъхновява от висок естетически идеал. Лирическият герой на Ясенов, който се слива с революционния народ, е яростен отрицател на буржоазната поквара, на буржоазната „култура“. Той е за друга култура — висока и благородна, която може да се изгради в едно ново общество. Положителният герой в творчеството на Ясенов сега е работническата класа, народът. Този герой в изображението на поета започва да жъне първите си големи победи. В сатиричното стихотворение „Злободневка“ народът е показан в неговото революционно настъпление. Чрез отрицанието на съществуващата действителност у нас, чрез възторженото отношение към Октомврийската революция, към нейните творци и герои, положителният герой в творчеството на Ясенов изяснява своя естетически идеал. Ясенов схваща вече света в неговото движение. Нему е ясно, че това движение води неотменно към практическата реализация на този велик идеал.

Октомврийската революция и руската съветска литература допринасят за идейно-творческия прелом и у Ламар, за приобщаването му към

пролетарското революционно литературно движение. Ламар сам признава,[1] че през периода 1919—1922 г. у нас има много влияния от Запад, но влиянието на Октомврийската революция и на съветската литература се оказва по-силно от всички други. През този период Ламар се определя окончателно на страната на революцията. Според собственото му признание в неговото самоопределение голяма роля е изиграл и примерът на А. Блок — неговото преминаване към революцията, произведенията му „Дванадесетте“ и „Скитите“. През това, както той го нарича, „динамично и усилно“ време Ламар се запознава с творчеството на Маяковски и Есенин. Като говори за въздействието, което му оказва Маяковски, Ламар признава, че тогава именно започва да пише „бунтовни стихове и по форма и по съдържание“. Есенин пък го насочва към народния език, към красотата на словото.

Положителният герой на Ламар, неговият революционно-романтичен патос са изобразени със средства и по начини, навеяни силно от Маяковски, от неговата поема „150.000.000“. Големият съветски поет му дава пример, който той следва по своему. Най-важното в този пример е, че народът се схваща като творец на историята, че той трябва да бъде основен герой и в изкуството. Лирическият герой в стиховете на Ламар има вече ясното съзнание, че социалните проблеми се решават от народа, че трудовите хора зреят за революционна буря, която ще доведе до разрушаването на стария свят. Лирическият герой у Ламар започва да преодолява своето индивидуалистично бунтарство. Той се слива постепенно с трудовите хора. Те са му вече близки, тяхната социална участ го вълнува дълбоко. Положителният герой у Ламар отначало е стихиен, неговият социален бунт не е изяснен. Той се надига, за да разруши стария свят, но представата за новия свят, който трябва да бъде изграден, е най-обща и конкретизирана. Постепенно обаче неговият естетически идеал се изяснява и в този процес Октомврийската революция с нейния победоносен ход, революционното движение в нашата страна, нашите и съветските литературни завоевания изиграват своята положителна роля. Творческото развитие на Ламар от 20-те и 30-те години показва как постепенно израства и се изяснява неговият положителен герой.

Септемврийското антифашистко народно въстание от 1923 г. се отразява дълбоко в творчеството на редица наши поети и писатели, което даде основание да се говори за „септемврийска поезия“. Септемврийската поезия заема главно периода от 1923 до 1928 г., макар темата за Септемврийското въстание да се разработва и по-късно.

Поемата на Гео Милев „Септември“ е най-яркото и най-мощно произведение на септемврийската поезия. В нея, разгъвайки цялата своя творческа сила, Гео Милев изобразява народа в яростна, в драматична борба срещу класовия поробител, разкрива ясно естетическия идеал, в името на който той лее своята кръв.

Редица проблеми, които възникват при тълкуването на поемата „Септември“, все още не са намерили своето задоволително решение главно поради това, че не се изяснява основно и пълно идейно-творческата ево-

[1] Вж. Съветската литература в България, 1918—1944, София, 1961, стр. 169.

люция на Гео Милев до написването на поемата. Неправилно е гледището, според което Гео Милев до 1922 г. се смята за символист индивидуалист и че минава на революционни позиции от 1923 г. Да се твърди това значи да се подценява значението на редица важни обективни условия, които значително по-рано започват да революционизират крайно будното съзнание на Гео Милев. Октомврийската революция, събитията, които стават у нас (Владайско въстание, стачки, демонстрации), примерът на Блок и Брюсов, първите произведения на съветските поети, които Гео Милев посреща с възторг, някои от които превежда и оценява, не дават основание за подобно твърдение. Като се има пред вид, че Гео Милев с най-живо чувство улавя новите явления и прозорливо ги оценява още при появата им, като се има пред вид какви събития и явления се отразяват в съзнанието му през 1917—1922 г. и начинът, по който той реагира, налице е всичкото основание да се твърди, че процесът на революционизиране се започва с Октомврийската революция и че този процес се развива крайно динамично, при което символистът индивидуалист у него бързо се редуцира, за да се оформи революционният поет. Процесът на революционизиране, който е основен и главен, подготвя поета за правилно отношение към въстанието, за правдивото му художествено отразяване. Самото въстание също изиграва голяма роля за идейното и творческото преустройство на поета, намирал се вече на страната на трудовия народ, на работническата класа, на партията.

Голямата заслуга на Гео Милев е главно в това, че той въвежда в нашата художествена литература революционния народ като основен герой, показва този герой в непосредствената му героична борба за освобождение от веригите на капитализма, че естетическият идеал, в името на който се бори народът, е социалистическото устройство на живота в нашата страна.

Има големи основания да се твърди, че в творческото съзнание на Гео Милев са се отразили дълбоко някои от най-добрите съветски произведения и че тези произведения са му създали предпоставки за оригинални художествени открития. Поетите, чийто пример е оползотворил Гео Милев, са Александър Блок с неговата поема „Дванадесетте“, Маяковски с неговата поема „150.000.000“ и Демян Бедни с неговата поема „Главната улица“. Това са три забележителни произведения за Октомврийската революция. Особено дълбоко ще е усвоил Гео Милев творческия опит на „Дванадесетте“ и на „150.000.000“, които превежда (първата изцяло, от втората откъси). „Главната улица“ на Демян Бедни, написана по случай петата годишнина на Октомврийската революция, също допринася за увеличаване естетическия опит на Гео Милев.[1]

И трите споменати поети, отразявайки героиката на Октомврийската революция, решават проблемата за положителния герой. У А. Блок това са дванадесетте червеногвардейци, които с пушки на рамо маршируват из революционния Петроград, изразяват волята на многомилионния народ и дисциплината на революцията, показват нейното движение, нейната перспектива. В поемата на Маяковски положителният герой е целият трудов народ в Русия, призован на митинг от страстен призив. Сто и

[1] Вж. В. Арсеньев, За влиянието на Д. Бедни върху Гео Милев, сп. Българосъветска дружба, г. IV, кн. 4, стр. 17.

ЧИТАЛНЯ
БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

петдесет милионният руски народ, измъчен от войната, от социалните несгоди, руква от всички посоки, слива се в един мощен, единен Иван, който отстоява своята родина срещу пристъпите на интервентите. Главен герой в „Главната улица“ на Д. Бедни е също революционният народ, показан като творец на всички блага. Народът е събрал сили и иска да си вземе всичко, да го изтръгне от ръцете на тия, които са го ограбвали и които са го поробили. В поемата е показана борбата на народа през революцията от 1905 г., когато господарят на живота бива разбит на главната улица, и Октомврийската революция, когато господарят на живота отново настъпва в революционен марш на главната улица, за да пожъне този път блестяща победа.

В своята поема Гео Милев въвежда народа като положителен герой. Това са трудовите хора „с чук в ръката“, „със сърп сред полята“ — работници и селяни. Създавайки образа на положителния герой, Гео Милев има пред вид опита на съветските поети, но в същото време върви по свой път, търси и се стреми към свое оригинално разрешение на творческата задача. В своята поема Гео Милев не тръгва към никаква образна символика, не възприема никаква плакатност и гротескност, изоставя всяка условност. Той се стреми да усвои действителността правдиво, реалистично, дълбоко. С други думи, той усвоява опита на съветските поети творчески и ги доразвива по своему.

Положителният герой в поемата „Септември“ е даден в движение, в динамика. Работници и селяни, хора на черния труд, обзети от „вековната злоба на роба“, яростно атакуват устоите на монархо-фашистката държава. Когато се разглежда положителният герой на поемата, винаги възниква въпросът: каква е борбата на народа, стихийна или организирана? Гледището, че борбата на народа е стихийна, се подкрепя обикновено от определен момент на изображението, където се казва, че въстаналите хора „полетяха напред /без ред“, като при това се добавя, че не е показана организиращата и ръководещата роля на партията. Изтъкването на тия „недостатъци“ е израз на догматизъм и примитивизъм. Ако поемата се чете внимателно, не може да не се види, че нито борбата на положителния герой е стихийна, нито пък липсва организиращата роля на партията, макар това да не е съвсем пряко изявено. В поемата е показано, че въстанието възниква в цялата страна по даден сигнал. А това означава, че някой е дал сигнала, а това е партията. Силата на въстанието, народният гняв, който се разразява в борбата, не бива да се нарича стихийност, а обикновено такова смесване се прави. Въстават работници и селяни, техните „хиляди воли“ са се слели в една единна „воля за светъл живот“ — кой е изградил това единство у тях, ако не партията? Работниците и селяните въстават с бойните знамена на партията:

Хиляди черни ръце
— в червения кръг на простора
издигнали с устрем нагоре
червени
знамена
развени
високо...
широко...

Тези червени знамена са ясен белег, който показва характера на борбата, нейната вътрешна организация и дисциплина. Без да е показал това пряко, външно, Гео Милев (в условията на бясната цензура) успява да внуши, че партията е организирала и ръководила въстанието, че тя е отключила и тя е канализирала „вековната злоба на роба". Щом намерим достатъчно основания да твърдим, че борбата на положителния герой в поемата на Гео Милев не е стихийна, че тя е организирана и ръководена от партията, което авторът успява да внуши, необходимо е да се постави въпросът за естетическия идеал на положителния герой. Ако положителният герой действуваше стихийно, то неговият идеал би трябвало да бъде отвлечен и неопределен. Това обаче не е така. Положителният герой в поемата е поел борбата и тази борба в самосъзнанието на въстаналия народ фигурира като „свещено дело на грубите черни ръце". Това „свещено дело" е делото на партията, то подсказва и целта на борбата — да се изгради социална действителност, в която да няма роби. Волята на положителния герой е да „възкреси човека свободен в света". Бъдещата социална действителност се представя „без бог, без господар", а човешкият живот— като един непрестанен възход нагоре. Ясно е, че Гео Милев ни е показал положителен герой, организиран и ръководен в борбата от партията, че този положителен герой се бие с класовия враг в името на социалистическото устройство на живота. Това решение на проблемата за положителния герой и за неговия естетически идеал напълно съответствува на идейните и естетическите разбирания на Гео Милев. А всичко това означава, че Гео Милев действително плодотворно застава в една редица със Смирненски, че учейки се от опита на съветската литература, той успява да създаде поема, в която намират своя израз принципите на социалистическия реализъм.

За разлика от другите представители от септемврийската поезия Гео Милев възпява героичния подвиг на народа, утвърждава този подвиг и внушава, че народът ще победи, ще осъществи своя идеал.

В творчеството на другите поети, възпели Септемврийското въстание, звучат преди всичко елегични интонации. Това важи главно за стиховете на А. Разцветников, Н. Фурнаджиев, за белетристиката на А. Каралийчев и пр.

Асен Разцветников е поет комунист, в съзнанието на когото Октомврийската революция също изиграва голяма роля. Той внася в септемврийската поезия нови, оригинални образи, вълнуващи лирични интонации. Неговата забележителна стихосбирка „Жертвени клади" представя изключителен по своята художествена сила реквием на падналите в борбата герои септемврийци. Кръвно близък до народа, готов да сподели участта му, лирическият герой в тази стихосбирка оплаква падналите в борбата и в същото време дава обет да продължи революционното дело до пълното тържество на правдата и свободата. Трагичната съдба на народа не помрачава неговата перспектива. Той знае, че борбата иска жертви и че падналите не са загинали напразно, че тяхната смърт проправя път към свободата, но тази свобода ще бъде реализирана от идващите поколения.

Фурнаджиев принадлежи на септемврийската поезия със стихосбирката си „Пролетен вятър" — една книга с огромна поетическа сила и с

крайно оригинални образи. Творбите, включени тук, дават ужасяваща представа за юдинското хоро на палачите над трудова България. И тук, както и у Разцветников, положителният герой е народът, но избитият и разгромен народ. Лирическият герой в сбирката на Фурнаджиев дълбоко и искрено съчувствува на народа, слива се с него. Но неговата болка не преминава в слабост. Тя се трансформира в страстна ненавист към фашистките вълци, които са окървавили родните поля.

Фурнаджиев е поет с буйно и раздвижено въображение, с оригинално виждане, което довежда до внушителни образи, до силни емоции и дълбоки внушения. Поетичната експресия у него е може би подхранена от Есенин, от имажинизма, но в крайна сметка тя е резултат на силната му и импулсивна любов към родната земя, към бунтовния народ. Една от най-хубавите творби на Фурнаджиев е неговият цикъл „Сватба", където лирическият герой говори алегорично за бъдещата революция, на която кани своите „ранени" братя. Сватбата-революция, която вещае поетът, ще се разрази със страшна и първична сила.

Септемврийският разгром намира своя най-ярък белетрист в лицето на А. Каралийчев. Неговите разкази, включени в сборника „Ръж", са забележителен художествен документ, изобразяващ тежката задуха на кървавото време. Те се характеризират със своята силна лирическа експресивност, с дълбокия си елегизъм. В тях е намерила място дълбоката болка по падналите за щастието на народа борци. Разказвачът се слива с народа, с неговите болки, с неговите надежди.

Творчеството на Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев е революционно-романтично по своя характер. В основата на техния революционен романтизъм лежи героиката на революционната борба и главно революционната мечта за онези нови героични хора, които ще завършат делото на падналите в борбата септемврийци.

Близък по характера на своето творчество на Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев е и Николай Хрелков. В пролетарския литературен фронт Хрелков иде от символизма. Октомврийската революция прави дълбок преврат в съзнанието на поета. Той вижда, че на земята изгрява една нова, велика правда, към която се приобщава безрезервно. Съветската страна става за него факлоносец на световния прогрес. Голямо значение за идейно-творческото преустройство на Хрелков има и примерът на неговите любими поети Брюсов и Блок, от които той се е учил в миналото и които след революцията му остават пак най-близки, но вече заради това, че приемат революцията и възторжено я възпяват. След Октомврийската революция Хрелков проявява активен интерес към руската съветска литература. Той се запознава с творчеството на някои съветски поети, те внасят в съзнанието му нова, революционна идейност, ново светоусещане, нови образи. Наистина Хрелков не е от тия наши поети, които веднага скъсват с всичко старо. Процесът у него е по-бавен и по-сложен, с известни рецидиви от миналото, но новите тенденции постепенно вземат връх в творчеството му. Новото зрение на поета за социалните явления в нашия живот води към решение на проблемата за положителния герой в творчеството му. Този герой той вижда в лицето на „брата на черните беди", който държи чука в ръцете си, който е уверен, че „иде

час уречен", час на победата. Той вижда този герой в лицето на „средношните тълпи", които в яростен устрем са тръгнали към „ожиданото утре".

Септемврийското въстание разтърсва съзнанието на Хрелков и той се приобщава по-дълбоко към освободителната борба на трудовия народ. Творбите, с които той се отзовава на това величаво събитие обаче („Разгром", „Сън", „Песен"), нямат за предмет народния подвиг, а разгрома на въстанието. А това значи, че той не извежда народа с неговата активност, а го показва в тежките му изпитания. Независимо от това обаче героизмът на народа, неговата борба за един нов, велик освободителен идеал не остават премълчани. Пред паметта на падналите, пред „вечното слънце" поетът дава своята клетва да продължи борбата на загиналите. Клетвата е мъжествена и героична — това е клетва на раждащия се роволюционер. Макар да показва главно народната покруса, лирическият герой на Хрелков е носител на вярата, че след злокобното тържество на контрареволюцията ще настъпи ден на историческо възмездие. Този социален оптимизъм на поета се определя от разбирането му за историческото развитие, от борбата на партията, от победата на Октомврийската революция. С такъв оптимизъм са пропити и произведенията на съветските поети, които Хрелков познава и превежда.

В развитието на положителния герой в нашата литература от 20-те години има своето място и Крум Кюлявков, един поет, чието творческо дело все още не е достатъчно оценено. В израстването на Кюлявков освен революционната борба на нашия народ и величавата победа на Октомврийската революция участвува и руската съветска литература, с която той се запознава не само у нас, но и при първото си посещение в Съветската страна през 1921 г. (както и по-късно, през годините на своята емиграция в СССР). Когато се завръща в България (след посещението си през 1921 г.), той вече познава в общи линии младата съветска литература, има представа за творчеството на Маяковски, Демян Бедни, Блок, Брюсов, Есенин и др.

Изобразявайки Септемврийското въстание, Кюлявков извежда като положителен герой народа, ръководен от партията. У Кюлявков са възпети и някои отделни партийни дейци, участници във въстанието (Асен Халачев, Вълчо Иванов, С. Боримечков и др.). Народът като положителен герой е показан в героичната борба. При изображението на въстанието, на неговата драматична героика се усеща въздействието на Гео Милевата поема „Септември", на „150.000.000" на Маяковски.

Една от най-хубавите сполуки на Кюлявков и на септемврийската поезия изобщо е неговата революционно-романтична балада „Никодим". Не е безинтересно да се напомни признанието на Кюлявков, че тази творба е написана под въздействието на Багрицки, на неговите революционно-романтични стихове. Чрез образа на Никодим Кюлявков ярко манифестира безсмъртието на падналите през Септемврийското въстание борци. В поетичното виждане на Кюлявков революционният дух на народа е жив, тоя дух се надига отново, той е недосегаем за куршумите на врага. Чрез образа на Никодим Кюлявков е изразил новото надигане на революционните сили след тежкия септемврийски разгром.

Естетическият идеал, в името на който се бори и положителният герой на Кюлявков, е разкрит в своята същност — това е социалистическото преустройство на нашата действителност.

*

През 30-те години нашата пролетарска революционна и антифашистка литература се развива при нови конкретно-исторически условия. От 1929 г. у нас започва нов подем на революционно-освободителната борба, който отново разклаща устоите на монархо-фашистката диктатура. За успеха на партийната работа и за подема на цялото революционно движение в нашата страна голямо значение има и величественият подвиг на Георги Димитров на Лайпцигския процес. В неговото лице светът видя силата, мъжеството и героизма на комуниста, огромната височина, до която той се е издигнал, видя волята на трудещите се от целия свят да се борят и да разгромят фашизма. Примерът на Димитров, новият революционен подем, който започва у нас, имат пряко отношение към проблемата за положителния герой, за по-пълното отразяване на героизма на работническата класа в нашата художествена литература. След срещата си с Г. Димитров в Москва, при която героят от Лайпциг проявява жив интерес към българската литература, Г. Бакалов написва бележитата си статия „Изобразете героичното!“[1], която има програмно значение в развитието на нашата пролетарско-революционна художествена мисъл. С право се смята, че тази статия изразява отношението на Димитров към основните проблеми на нашата литература, че по своя характер тя е призив към нашите писатели за пълноценно изобразяване освободителната борба на работническата класа, на партията. Г. Бакалов изтъква, че е крайно необходимо да се изобразява героичното — и то не абстрактно, а чрез реалните му носители. Героичното трябва да се разбира не само в неговите блестящи външни прояви, но и в неговото скромно ежедневие. За да конкретизира своите доста завоалирани съждения (поради цензурата) за изобразяването на положителния герой, Бакалов сочи за пример образите на Спартак, Стършел, Павел Власов. Героите на Горки се изтъкват като най-ярки примери: Данко, по определението на Бакалов, е романтичен герой, който в същност предсказва бъдещия герой. Нил от „Еснафи“ се сочи вече като герой от друг тип. „Писател — пише Г. Бакалов, — въодушевен от желанието на Нил, най-добре ще спомогне за изменянето на живота както чрез своята дейна намеса в него, тъй и чрез пресъздаването в художествени произведения на неговата героика — за да служи тя като факел в живота.“

През 30-те години съветската литература добива твърде широка популярност у нас. За нашите прогресивни писатели тя е благодатна школа, която ги въоръжава с ново виждане, която ги насочва към углъбяване в нашата действителност, към оригинални творчески постижения.

Положителният герой през 30-те години намира своето въплъщение, показва своите нови черти, своя ръст в творчеството на Г. Караславов. В

[1] Георги Бакалов, Избрани съчинения, София, 1953, стр. 526.

първите си разкази, носещи чертите на революционния романтизъм, той вижда своя положителен герой в лицето на падналите септемврийци. В началото на 30-те години Караславов пише разкази, които отразяват започналия се революционен подем в нашата страна.

Като художник, чието творческо внимание е привлечено главно от процесите в нашето село, Караславов показва преди всичко селския пролетариат, неговото класово пробуждане, ръста на социалното му съзнание. Характерни в това отношение са героите в някои негови разкази, които израстват като борци срещу селските експлоататори, влизат в редовете на партията, насочват се към великия освободителен идеал на епохата. Този положителен герой, чието зараждане и формиране е показано в разказите на Караславов, намира най-пълна изява в неговата повест „Селкор". „Селкор" е бележито новаторско произведение в нашата литература. В него преди всичко намира израз една нова художествена концепция за човека в условията на буржоазно-капиталистическото общество. „Селкор" е убедителна, ярко разказана художествена история за ратая селянин, чиито дребнособственически илюзии закономерно се разбиват, той разбира своята социална участ, намира своето естествено място в живота, става борец срещу социалните неправди, влиза в редовете на партията и поема смело нейния боен път. Не случайно Г. Бакалов, който с трогателни грижи следи нашата пролетарска литература, приветствува горещо появата на „Селкор".[1]

Решението на проблемата за положителния герой чрез правдиво изобразяване на действителността довежда писателя до овладяване метода на социалистическия реализъм.

Руската съветска литература е един от твърде плодотворните фактори в творческата еволюция на Караславов. Особено голямо значение за развитието на Караславов има Горки. Горки го пленява с ранните си разкази, със своя революционен романтизъм. Романът „Майка" обаче го поразява „като гръм". „Аз видях — изповядва Караславов, — че има друг свят, с други хора, които страдат и се борят в името на един ясен и прекрасен идеал. Образът на Павел... се вряза в сърцето и съзнанието ми." Речта на Павел поставя Караславов на „ясни позиции". По-късно, вече като писател, Караславов изучава Горки „като голям и незаменим майстор на здравото идейно-художествено изкуство".

Би могло определено да се каже, че Горки помага на Караславов най-вече при откриването и изобразяването на положителния герой. Той възприема от Горки неговото гледище за човека, за връзката на индивидуалния герой с националния характер, умението да се обедини личното с общественото, да се даде героят в развитие, като това развитие се показва обусловено от класовата борба, да се разкрие насочването на героя към социалистическия идеал. При такова именно изображение на героя от народа, при изтъкване ролята на партията в неговото пробуждане и насочване Караславов в духа на Горкиевата концепция за човека успява да покаже новия хуманизъм на трудовите хора, тяхното благородство, тяхната вътрешна сила и устременост в борбата. Най-добре тия черти са

[1] Г. Бакалов, Избрани произведения, София, 1953, стр. 455.

показани в образа на Димо Казака. Идеалът на Димо Казака е освобождението на трудовите хора, изграждането на социалистическото общество в нашата родина. Учейки се от Горки, Караславов прави свои, дълбоко самобитни художествени открития, които обогатяват нашата литература.

Едновременно с Караславов важно художествено завоевание при изобразяване на положителния герой прави и Крум Велков. Неговият бележит роман „Село Борово" е също една победа на социалистическия реализъм в нашата литература.

Чрез образа на младежа комунист Марин, дошъл като работник в дъскорезницата в с. Борово, авторът показва ролята на партията в политическото пробуждане и организиране на бедните селяни. В селото бива изградена партийна организация, създава се клуб, започва идейно-просветна работа. В резултат от тази политическа дейност сред бедните трудови селяни израстват смели комунисти революционери — Игнат, Йордан и др.

В своето повествуване К. Велков също следва художествените принципи на Горки, намерили своя израз в романа „Майка". В духа на Горки Велков показва възраждащата и преобразуваща роля на социалистическите идеи сред трудовите хора, израстването и закаляването на борците. В запознаването на работниците от дъскорезницата с идеите на партията и в резултатите, до които това запознаване довежда, има нещо, което напомня за съответни моменти в романа „Майка". Положителният герой в романа на Велков — комунистите начело с Марин — в своето израстване напомня за Павел Власов и неговите другари. И тук в израстването на героите наблюдаваме две фази — нелегална пропаганда, идейно-политическо закаляване и след това революционна борба.

Учейки се от Горки, показвайки правдиво нашата революционна действителност, ролята на партията в живота и борбите на работническата класа, писателят работник Крум Велков създава дълбоко оригинално социалистическо-реалистическо художествено произведение, което, общо взето, представя вярна и пълна картина на Септемврийското въстание. Романът утвърждава революционната борба на народа, разобличава народните изедници, разкрива перспективата на утрешната победа. Оценявайки творбата на К. Велков, Георги Бакалов справедливо изтъква, че той бележи нова „художествена висота" в нашата пролетарска литература.[1]

В областта на белетристиката от 30-те години положителният герой, обобщаващ чертите на работническата класа, намира своето изображение в някои творби на Орлин Василев, Иван Мартинов и др.

От поетите, които дават профила на 30-те години, Христо Радевски е един от тези, които правят най-ярки завоевания в овладяване принципите на социалистическия реализъм. Радевски е от тия наши поети, които най-ползотворно се учат от традициите на руската съветска поезия — от творчеството на Горки, Маяковски, Блок, Бедни, Есенин, Безименски, Жаров, Маршак и др. Може съвсем определено да се каже, че Радевски не само най-широко популяризира творчеството на съветските поети в България, но и в най-висока степен синтезира у себе си техните новаторски

[1] Георги Бакалов, Избрани произведения, София, 1953, стр. 454.

идейно-творчески завоевания. Поради всичко това той има основание да каже, че съветската руска поезия му е дала „почти всичко“, което сега знае и може като писател. „Съветската поезия — признава Радевски — ме научи да виждам ясно, да различавам по-ярко чертите на новия човек, който се ражда в борбите и расте в нашето социалистическо строителство.“

Радевски започва своето творчество като селски поет. Нему са близки родните села с техните трудови хора, потънали в неволи и тегла. Народът в първите стихове на поета е показан с неговите страдания и безизходна мъка:

Там народът потиснат, разбит,
в тази стара, прихлупена кръчма,
се бунтува, и пей, и скърби.

Към края на 20-те години в творчеството на Радевски навлиза нова тематика, предимно из градската действителност. И сега стихотворенията му все още се свързват с тежките възпоминания за жертвите, паднали в борбата при разгрома на Септемврийското въстание, но наред с елегичните чувства започват да звучат и нови, бодри интонации. Поетът става изразител на народната вяра в бъдещето, на тържеството на социалната правда. Неговият положителен герой сега тръгва с нови сили към заветната си цел. Радевски сега възпява бодрите синове и дъщери на падналите септемврийци, които подемат борбата на своите бащи („Пролетарка“), той слави другарите, които на Първи май излизат на митинги, на протестни демонстрации, на стачки, изобразява живота на двата свята, класовите конфликти, нарастването на борческата енергия на народа. Революционно-романтичният патос в стиховете на ранния Радевски се свързва с усещането за генералния класов двубой, който наближава. Положителният герой на Радевски започва да включва в своето образно съдържание новите черти на комуниста революционер, нарастващата сила и мощ на партията. Той е активна, страстна, социално устремена натура, с непоколебима вяра в успеха на своята борба. Той обича живота, иска да го направи по-хубав, вярва, че ще извоюва ново историческо битие, над което ще се разлива живата светлина на Ленин. И като дисциплиниран войник на партията той вече воюва за това ново битие. Много силно, ярко и патетично се разкрива основният герой на Радевски в неговото известно стихотворение „Към Партията“. В този вълнуващ лиричен монолог блести цялата красота на комуниста, който е застанал под бойните знамена на партията, който е обрекъл живота и силите си на нейната борба, който действено се насочва към комунистическия идеал. Героят полага клетва за вярност пред партията, той се слива с цялата нейна бойна армия, за чиято сила, дисциплина и мъдрост той има ясна представа.

Към средата на 30-те години Радевски издава стихосбирката си „Пулс“, която свидетелствува за неговото ново израстване като творческа личност. По-друг е тук лирическият герой—сега той е показан със своята углъбеност, с духовната си концентрация, с по-голямата си вътрешна сила и увереност в победата. По нов начин възприема Радевски и народа, класата, партията като основен герой в своето творчество. Силите на този герой са нараснали, кръгозорът му е по-широк, той е патриот интернационалист, който дълбоко обича Съветския съюз и цялото трудово човечество,

който знае, че историческите перспективи са отключени пред неговия настъпателен ход. Тези нови черти на положителния герой у Радевски сочат, че поетът има вярно зрение за явленията, че опитът на съветската литература му е помогнал да израсне, да усвои художествената правда на социалистическия реализъм.

С оглед на развитието на положителния герой в нашата пролетарско-революционна литература особен интерес представя творчеството на Хрелков през 30-те години и по-специално неговата знаменита (за съжаление все още недостатъчно оценена от нашата литературна критика) поема „Среднощен конгрес", която принадлежи към най-хубавите, към най-оригиналните и най-действените произведения в нашата прогресивна литература.

По идеен патос това е антивоенна творба. „Като разкрива ужасите на вчерашната война — пише Г. Бакалов, — тя предупреждава против утрешната."[1]

В поемата с художествените средства на романтизма е показано как, от една страна, злокобните вампири на капитализма в тъмна нощ точат нож за всенародното сърце и как, от друга страна, делегати от различни народности, излезли от гробовете си, се събират на среднощен конгрес, за да се обявят против новата надигаща се война. Съдържанието на поемата се състави от лиричните монолози на делегатите, които разказват за своята тежка социална участ до войната, за своята смърт сред нейните ужаси. Те искат „да се разстреля фашистката война", преди тя да бъде запалена. В своята поема Хрелков създава силна баладична атмосфера, той успява да индивидуализира с голяма творческа сила образите на отделните делегати, да разкрие социалните неволи и трагизма на техния живот, да покаже непреклонната воля за мир, за братство между народите.

Всички делегати, между които и българският, определят облика на положителния герой в Хрелковата поема. Този герой е интернационален, той събира чертите на трудовите хора, на угнетеното човечество. Неговата омраза към империалистите, неговата воля да отблъсне надигащата се война, го правят активен, силен, могъщ и внушителен. „Конгресистите в поемата — пише Г. Бакалов — не са сантиментални пожелатели на мира, но калени в опит и мъки стопроцентно активни борци за мир."[2]

През втората половина на 30-те години и през началото на 40-те години положителният герой в нашата пролетарско революционна и антифашистка литература израства, обогатява още повече своето съдържание. В съответствие със засилената народна съпротива, която започва да прераства в партизанска въоръжена борба, положителният герой мени своя облик, става още по-активен, действуващ борец революционер, който заедно с народа и в името на народа воюва за свобода и щастие.

Новата фаза от освободителната борба намира своя внушителен художествен израз в творчеството на Вапцаров. Вапцаров става най-вдъхновеният певец, най-проникновеният художник на българския революционен пролетариат през последните и най-тежки години на монархо-фашисткото

[1] Георги Бакалов, Избрани произведения, София, 1953, стр. 421.
[2] Пак там.

робство. Неговата поезия е неповторим художествен израз на страшния класов двубой, който се води в нашата страна и целия свят.

Една от най-важните предпоставки за големите творчески достижения на Вапцаров е обстоятелството, че той е поет работник. Неговото работническо битие го свързва дълбоко и органично с работническата класа, с нейния духовен свят, с нейните стремежи и борби. Това обстоятелство разкрива на Вапцаров благоприятната възможност за ново естетическо усвояване на действителността — работническо, революционно. То довежда до пълно сливане на лирическия герой у Вапцаров с основния положителен герой в лириката му, без това да означава обезличаване на лирическия герой.

Положителният герой в творчеството на Вапцаров отрича с неукротима страст съществуващата социална действителност. Той ненавижда този „разкапан, озлобен живот", това „озъбено, свирепо куче" , от чиито зъби трудовите хора трябва да изтръгват своето „парченце хляб". За положителния герой на Вапцаров този свят е затвор, изпълнен с душна смрад, животът е капан, където хората са вързани жестоко, където човекът чака като в скотобойна. Заводите, в които се трудят работниците, притискат „с мъка толкоз хора" и пр. И все пак положителният герой на Вапцаров страстно обича живота. Но той обича живота, който ще дойде, живота, който ще бъде завоюван. Този герой воюва със стария свят, в своята борба той е „пресметнал всеки ход", събрал е „последния кураж" и твърдо знае, че победата ще бъде негова.

Положителният герой на Вапцаров се бори за един нов свят — пълна противоположност на съществуващия. Естетическият идеал, към който той се стреми, е определен съвършено ясно. За изясняването на естетическия идеал на Вапцаровия положителен герой голямо значение имат завоеванията в Съветската страна. Вапцаров възпява свободните и горди съветски хора, техния огромен замах в строителството, възторжения им труд, подвизите им. Подобен съзидателен труд ще промени битието и на нашия народ, ще го доведе до осъществяване на идеала.

Положителният герой в творчеството на Вапцаров е патриот, но патриот от нов тип. Неговият патриотизъм има революционно-героичен характер. При това той е интернационалист, свързан е дълбоко с освободителната борба на трудовите хора от целия свят. Давайки израз на своя интернационализъм, поетът възпя с голяма поетична сила освободителната борба на испанския народ.

Какво дава на Вапцаров съветската литература при изграждането на положителния герой? Тя му показва преди всичко новите съветски хора, победили в революцията и строящи своя нов живот. Учейки се от съветските писатели, от Горки и Маяковски, Вапцаров успява да разкрие в най-голяма пълнота душевния мир, красотата и благородството, активния хуманизъм на нашата работническа класа от периода на най-напрегнатата класова борба. Разкривайки дълбоко образа на положителния герой, съдържанието и очертанията на неговия естетически идеал, Вапцаров успява да обогати метода на социалистическия реализъм в нашата пролетарско-революционна литература, да изведе неговите принципи на ново, по-високо равнище. Той създава дълбока народна и партийна поезия, която с ка-

чествата на своя положителен герой упражнява неотразимо въздействие върху общественото съзнание.

Героиката от последните години на Освободителната борба (1942—1944), когато партията превърна съпротивителното движение в масово народно движение,[1] когато партизанските чети прераснаха в организирани бойни отряди, намери художествен израз в творчеството на нашите поети партизани. Положителният герой в съответствие с новата фаза на борбата е показан от тях като революционер, който вече води въоръжена борба срещу наши и чужди поробители, който воюва за освобождението на народа от игото на капитализма и фашизма, за установяването на народна власт в нашата родина.

Най-яркият поет, възпял с голямо вдъхновение борбата на българските партизани, на трудовия народ, е Веселин Андреев. Неговите стихотворения и поеми, включени в сборника му „Партизански песни", бележат нов и твърде съществен момент в развитието на нашата революционна художествена мисъл. В израстването на Веселин Андреев играят важна роля традициите на Ботев, Яворов, Смирненски. За изграждане на неговия идеен и естетически мироглед обаче имат значение и съветските писатели и поети — Горки, Маяковски, Есенин и др.

В своите стихове В. Андреев проявява ясно съзнание за характера на борбата през новия етап. По неговото ярко определение това е време, когато „в люта двубой се надигат два свята". В лиричния си монолог „На един поет", с който се открива сборникът „Партизански песни", в духа на Маяковски Андреев разобличава онзи певец, който се изплашва от борбата и дезертира от нея. Внушавайки своя възглед за истинския поет, авторът заявява категорично:

За нас
всеки воин
поет е!
Всеки паднал фашист —
боен стих!
А в кръвта на другарите —
светла
най-прекрасна
поема блести!

Тази характеристика на истинския поет е важна. Тя има значението не само на поетично кредо, според което поет е този, който твори живота, и че прекрасното е в героичния подвиг, извършен в името на новия свят. Всеки боец за по-съвършено историческо битие по определението на Андреев е поет. Тези внушения на Андреев до голяма степен идват от Маяковски, а те имат пряко отношение към практическото решаване на проблемата за положителния герой в неговото творчество. Със своите естетически възгледи за поета, за човека Маяковски насочва Андреев по верен път, път, който води към дълбоко оригинални творчески завоевания. Родната литературна традиция, съветската литература улесняват Ан-

[1] Г. Димитров, Политически отчет на ЦК на БРП (к) пред V конгрес на Партията, София, 1948, стр. 45.

дреев в изразяването на героичното. При възпяването на нашите горди балкани, на смелите народни синове той продължава традициите на нашия хайдушки епос, на Ботев, Яворов, Смирненски. При изобразяване на положителния герой, на партизанина, родната традиция се обогатява от съветската художествена литература.

Партизанинът в поетичното изображение на Андреев е патриот, чийто героизъм приема най-високите си форми. Любовта му към родината, към трудовия народ го води към подвизи, в които блести неговата голяма човешка красота.

Партизаните са показани в дълбока и неразривна връзка с народа — те са най-смелите народни синове, които навсякъде срещат народната любов, народната подкрепа и признание. В своята ярка и силна „Балада за шестнадесетте", която по дух се сближава с героичната „Балада за 26-те" на Есенин, В. Андреев показва по свой начин връзката на партизаните с народа.

Андреев изяснява и естетическия идеал на своя положителен герой — освобождението на народа, изграждането на нов социален строй. В името на този идеал положителният герой на Андреев се бие с врага, дава своя принос в голямата борба на съветските братя, борбата на другите народи. Величието на положителния герой у В. Андреев е показано не само чрез борбата на подвизите, но и чрез героичната смърт на партизаните. В това отношение най-високи завоевания на поета са образите на Антон от „Балада за комуниста" и на Сашка от едноименната му поема. Положителният герой у Веселин Андреев е една голяма художествена синтеза — личността на поета, партизаните, народът, всичко това се слива в един образ, изразяващ в най-висока степен нашия национален характер, неговите най-хубави черти.

*

От направения преглед върху развитието на положителния герой в нашата пролетарско-революционна литература до 1944 г. могат да се направят някои заключения.

Новият положителен герой у нас започва да се формира от началото на 90-години на миналия век, когато в условията на капитализма започва да се заражда българската работническа класа, когато партията повежда тази класа към нейната историческа цел. Първите български поети и писатели, чрез творчеството на които започва художественото самоопределение на българската работническа класа, улавят и показват чертите и облика на новия положителен герой на започналата се пролетарско-революционна епоха. През периода на 90-те години до 1917 г. положителният герой изпъква главно в творчеството на Г. Кирков и Д. Полянов. Те синтезират чертите на пробуждащата се и осъзнаваща се работническа класа. Положителният герой в нашата ранна пролетарска литература преживява радостта от своето осъзнаване, радостта от това, че разбира социалните злини, че вижда възможност за тяхното премахване чрез една нова социална правда. При изобразяването на положителния герой първите наши поети и писатели ставаха изразители на един нов, революционен романтизъм, който съпътствува развитието на пролетарската революция. Чрез

този революционен романтизъм, който е коренно противоположен на реакционно-идеалистическия романтизъм, нашите първи пролетарски поети и писатели изразяват „ония смели, силни, свободни чувства и мисли, които неизбежно съпътствуват всеки революционен преврат, без който психологически е немислима и самата революция“[1]. За развитието на революционния романтизъм в нашата ранна пролетарско-революционна литература освен конкретно-историческите условия у нас съдействува и ранното творчество на Максим Горки, което покорява общественото съзнание в нашата страна. Революционният романтизъм на Горки подхранва обществения подем у нас, засилва вярата в освобождението на човека, в неговото бъдещо тържество. Естетическият идеал на положителния герой в нашата дооктомврийска пролетарско-революционна литература е свободният човек на бъдещото социалистическо общество. Този идеал обаче е още исторически неконкретизиран, не е ясно разстоянието до неговата реализация, не са разкрити и усвоени докрай средствата и пътищата, които водят до него. Революционният романтизъм на нашите първи пролетарски писатели се развива и при това развитие реалистичните елементи в него постепенно се засилват, при което идеалът става по-конкретен. Този процес в нашия революционен романтизъм, който означава все по-ясно долавяне на историческата необходимост и утвърждаването ѝ като естетическо изискване, довежда до генезиса на социалистическия реализъм още в сферата на революционния романтизъм. Този процес обаче, особено когато го наблюдаваме конкретно в литературното движение, при формирането и израстването на различните писатели от различни периоди, разкрива твърде голяма сложност.

Великата октомврийска социалистическа революция и съветската литература имат огромно въздействие върху общественото съзнание у нас. Това въздействие улеснява извънредно много партията в нейната революционна работа. Нашата работническа класа след Октомврийската революция израства твърде бързо, великият възход на Съветската страна се отразява крайно благоприятно върху нашия трудов народ, който при това изпитва вековна любов към руския народ. Октомврийската революция и съветската литература се отразяват дълбоко в съзнанието на редица писатели, някои от които сега се приобщават към пролетарския литературен фронт. След края на Първата световна война, в условията на мощния революционен подем, също както е това и в Съветската страна, една мощна революционно-романтична вълна обхваща нашите демократични писатели, нашата прогресивна интелигенция.

След Октомврийската революция нашата пролетарско-революционна литература, отразявайки новия етап от освободителната борба на българската работническа класа, показва новите черти на положителния герой. Усвоявайки естетически новите явления в нашата социална действителност, Д. Полянов, Хр. Смирненски и Гео Милев завоюват метода на социалистическия реализъм. В тези завоевания има своето определено значение въздействието на Октомврийската революция и на съветската художествена литература. Социалистическият реализъм, представян през 20-те години от Д. Полянов, Хр. Смирненски и Гео Милев, започва да се очер-

[1] В. В. Воровский, Литературно-критические статьи, Москва, 1956, стр. 257 и 258.

тава като главна магистрала в нашето литературно развитие. Завоеванията на Смирненски и Гео Милев играят голяма роля в израстването на новите пролетарски поети, в преустройството на придошлите в пролетарския литературен лагер.

Формиралият се метод на социалистическия реализъм след войната и Октомврийската революция не покрива обаче целия процес на нашата пролетарско-революционна литература. Революционният романтизъм вече като художествена форма остава да съществува и да се развива в рамките на пролетарското литературно движение, да съпътствува развитието на социалистическия реализъм, да подпомага това развитие. Към революционния романтизъм (схващан като художествена форма) през 20-те години принадлежат Ясенов, Кюлявков, Ламар, Хрелков, Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев.

Въздействието на съветската художествена литература също се диференцира с оглед на тия тенденции в нашия литературен процес. На Смирненски и Полянов въздействуват главно поети от Пролеткулта и Кузница, творчеството на които се характеризира с ярката си комунистическа идейност. На другите е по-близък революционният романтизъм на Блок, Брюсов, Есенин и др.

Положителният герой в пролетарско-революционната литература от 20-те години обобщава чертите на нашата работническа класа от този период, нейния възторг от Октомврийската революция, нейната вяра в близкото тържество на социализма и в нашата родина. Този герой вече влиза в решителни битки с врага, преживява величието на борбата през Септемврийското въстание, страда дълбоко от разгрома, но постепенно отново набира сили, за да започне по-мощно и вече победно настъпление.

През 30-те години, в условията на новия революционен подем, пролетарско-революционната литература прави нови, големи и смели завоевания при изображението на положителния герой. През този период въздействието на съветската литература, която също е направила нови големи постижения по линията на социалистическия реализъм, се засилва твърде много. У нас освен Горки, Маяковски, Блок, Есенин придобиват широка популярност А. Серафимович, А. Толстой, М. Шолохов, Фадеев, А. Жаров, А. Безименски, Лебедев-Кумач, Й. Уткин и др.

Октомврийската революция и съветската литература ускоряват революционните процеси в нашата страна, помагат и за формирането и израстването на новото поколение поети и писатели. През 30-те години и началото на 40-те години социалистическият реализъм намира своето развитие в творчеството на Г. Караславов, Крум Велков, Хр. Радевски, Н. Й. Вапцаров, В. Андреев и др. Паралелно с тази линия в пределите на пролетарския литературен процес се развива и една революционно-романтична тенденция, която се представя от поети като Н. Хрелков, Н. Ланков, Мл. Исаев, Кр. Пенев, Б. Овесянин и др. Това са поети с комунистически мироглед, тяхното творчество е свързано с борбите на партията, но по форма то е романтично.

При това трябва да се отбележи, че поетите и писателите, които достигат до социалистическия реализъм, не стават изведнъж социалистически

реалисти, че Караславов, Радевски, Вапцаров и др. в началото на своя творчески път минават през революционно-романтична фаза.

Въздействието на съветската социалистическо-реалистична литература през 30-те години се изразява в това, че показва на нашите писатели как трябва да се изобразява развитието на положителния герой в зависимост от социалните условия, от класовата борба, от дейността на партията. Големите съветски поети и белетристи изострят поетическото възприятие на нашите поети и писатели, за да видят те закономерностите в нашето развитие, да го покажат в образи и ситуации, съответствуващи на нашия национален живот.

Положителният герой в нашата пролетарско-революционна литература чертае линията на едно възходящо развитие, обусловено от ръста на нашата работническа класа, от нейното увеличаващо се влияние върху трудовия народ. В дореволюционното творчество на Г. Кирков и Д. Полянов той е даден в своя революционно-романтичен облик, неговият идеал е показан като една историческа възможност. След Октомврийската революция положителният герой става активен, настъпателен, влиза в големи класови битки. През 30-те години той обобщава чертите на комуниста ленинец, който прониква дълбоко в недрата на народа, организира всички демократични сили за широко революционно настъпление, влиза в решителна въоръжена борба за разгром на фашизма. С други думи, от герой мечтател той в началото на 40-те години вече се бие с оръжие в ръка в името на своя комунистически идеал. Съветската литература дава на нашите писатели блестящ пример за разкриване активния хуманизъм на този герой, за показване неговия безпримерен героизъм, неговото високо отношение към труда, към родината, към другите народи.

Октомврийската революция и руската съветска литература спестяват възможните лутания на нашите писатели и при изясняване естетическия идеал на положителния герой в нашата литература. В ранното творчество на Г. Кирков и Д. Полянов естетическият идеал на положителния герой е мечта за свободен и хармоничен човек, за социалистическо общество. Естетическият идеал на нашите поети и писатели от 20-те и 30-те години се изяснява от хода на революционната борба, от въздействието на Октомврийската революция и на развиващата се съветска действителност. Така естетическият идеал става по-конкретен в своето съдържание, проектира се в по-близка историческа перспектива. По този начин идеята за прекрасното и социалистическото общество се сливат в естетическия мироглед на нашите писатели като нещо единно, неделимо.

Положителният герой в нашата пролетарско-революционна литература до 1944 г. е борец революционер. След народната победа той променя своя облик и се развива като герой строител, като герой, който непосредствено въплъщава в живота своя естетически идеал.

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ ИДЕАЛ — ЯДРО НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МЕТОД

(Към въпроса за съвременните творчески търсения при социалистическия реализъм)

Сравнителното изучаване на съвременните литературни явления в различните славянски страни често пъти страда откъм дълбочина. Обикновено литературните влияния се виждат предимно в сферата на външните стилно-езикови и жанрови белези, без да се вниква в действителния литературен процес. Изследователят остава в границите на тематичните заемки и езика, а не прониква по-дълбоко в същността на художественото творчество. Все още твърде малко са научните трудове, които насочват вниманието към общото в литературните течения, към близост в естетически идеали и художествен метод, към общи черти в характера на художественото дарование и вътрешния свят на твореца.

Мисля, че подробната и многостранна разработка на принципните теоретични проблеми на метода, стила, литературните течения ще е от полза за обогатяването и на сравнителните литературни изследвания. И задачата на настоящия доклад е да постави един от тия въпроси, и то откъм неговата най-актуална страна.

Обща постановка

В наши дни все по-настойчиво, пренастойчиво звучи призивът, отправен към литературата и изкуството: те трябва да допринесат за промяната на душевността и морала на съвременния човек. Те трябва да участвуват в голямата и сложна битка за съкрушаването на едни — отживелите — ценности и за утвърждаване на други — новите и необходимите. Художници, музиканти и поети е нужно да се включат в грандиозната задача на нашето социалистическо общество — превъзпитаването на личността, като я обогатят с етичност, почерпена от предните позиции на живота. Но от изкуството се иска и друго: наред с призоваването към нови човешки отношения то трябва да бъде и ободряващ източник „на радост и вдъхновение“ (Програмата на КПСС). Тези изисквания, прозвучали категорично, ни задължават да погледнем по-внимателно на худо-

жественото творчество, да го обхванем откъм всички негови страни и да отхвърлим онези закостенели, дидактично-тезисни схващания, които доскоро не допускаха изкуството да възпитава и като забавлява, като доставя наслада, като бъде светъл източник на човешка радост.

Необходимостта от по-пълно и по-проникновено тълкуване на изкуството ни принуждава отново и отново да се връщаме тъкмо към принципната същност на художествения метод като основно понятие. Стара истина е, че изкуството като земята има свои циклични кръгове; че от време на време то се „самоотрича“ по-бурно или по-спокойно, като се обръща към нови форми и използува предишните, след като ги преосмисля и допълня. Нима днес, в наши дни, след дълбоките промени, настъпили в социалистическото общество, не изживяваме такъв период на неспокойни творчески търсения? Нима най-актуалният въпрос засега не е този за контакта на социалистическо-реалистическото изкуство с читателя — читателя с неговата, както някои казват, „свръхсъвременна“ душевност?

Да, прастара истина е, че от време на време настъпват емоционални раздвижвания, че появата на нови художествени и артистични превъплъщения е неизбежна. Това знае всяка естетика, опираща се на исторически опит и гъвкава в своите съждения. Така е. Но достатъчно е да се вгледаме в голяма част от литературните творби, които наводняват пазара, за да почувствуваме и колко сложна и трудна е проблемата за творческите търсения, как понякога евтината мода подменя истинското откривателство.

Новаторство и традиция; авангардизъм, интелектуализъм и асоциативна образност (противостояща на „битовата“); художествен език на миналото и художествен език на съвременността; изкуство национално и изкуство общочовешко — тия понятия като в надпревара галопират по страниците на литературния печат. От тях отхвърчават горещи искри — искрите на дискусионните сблъсквания. И възниква неизбежно въпросът: Наистина по какъв път ще върви изкуството? Кои са „новаторите“ и кои „традиционалистите“? Кое поетическо мислене е „ново“ и кое — „старо“?

Понякога зад бурно вдигнатия шум за обнова се долавя дълбока сериозна грижа за голямо съвременно изкуство. Понякога зад него поглежда гримираното лице на панаирджия, който с ефектни жестове и бурна реклама предлага застояла вече стока. И става необходимо да се преизчислят параметрите, да се види кое е новото, свежото, хубавото в тия повици за новаторство и кое — безпочвено и ненужно. Необходимо става да се потърсят отново по-дълбоките измерения тъкмо на художествения метод и да се изследва онова постоянно ядро, около което гравитират творческите търсения. Не бива при това да се забравя, че понятието „художествен метод“ е може би най-силно догматизираното понятие. То е сведено до няколко само огрубени принципа — за „подход“ и „отношение“ към действителността — и най-често отблъсква и читателя, и писателя. Но не бива да се пренебрегва и обстоятелството, че враговете на нашата социалистическа естетика отправят стрелите си тъкмо срещу неговия метод, създаващ единството на нашето изкуство с обществото и големите цели на съвременността. И така, преди да се спрем на толкова актуалния въпрос за творческите търсения, нека направим една екскурзия из теоретическата сфера на метода.

Модифицираното отношение към действителността и художествения метод

Казват, че през различните периоди — по времето на Байрон романтика, по времето на Балзак критическия реалист и по времето на Горки социалистическия реалист — не е имало сила, която би могла да промени по-издълбоко характера на изкуството. И това е било наистина така. Както са съществували повелите на времето относно живота, така са съществували и твърди изисквания относно развитието на изкуството. При все че се е създавало с лични усилия, с мъки в неповторимия родилен акт, то е било и закономерна рожба на живота. И естетическите му превъплътявания са обусловени от художествения метод — негов родител, негов акушер, макар че новороденото заживява напълно самостоятелен живот.

Но кои са определенията на художествения метод, коя е неговата сфера, покрива ли се той напълно с онова, което е изкуството? Психологията на творчеството, която толкова много сме пренебрегнали, поддържа едно положение: че между обективната реалност, съзерцавана от художника, и непосредните художествени образи не съществува пълно покриване. Всякога има — нееднакво по характера си през различните епохи — досътворяване на първоначално съзерцаваното. Овладени от омаята на една литературна творба, изпитваме чувството, че тя е реален, завършен в себе си свят, който носи духа на времето, типичното за епохата. Но това е само обща истина. Анализът доказва всякога, че образите, родени от непосредни представи и от опит, не се покриват напълно с реалността, която е била съзерцавана. Художествената творба като резултат на творческа дейност е сложна синтеза между субективно и обективно. И в различните случаи — според историческия момент — превес има ту обективното, ту субективното. Дори в творчеството на писатели натуралисти, които се смята, че рисуват живота „такъв, какъвто е“ (telle, qu'elle), се натъкваме на особено, специфично художествено оформяне на впечатленията. Би трябвало да се предполага, че Зола като натуралист се стреми да рисува действителността по повелите на принципа telle, qu'elle. Но той, увлечен от концепцията за изключителната роля на наследствеността и на биологическите закономерности, прибягва нерядко към символа. Чрез него той усилва идеята за биологичното. Наистина Зола си служи със символа и в реалистичен план. Не е ли Нана, прелестната развратна куртизанка, образ на епохата и паралелно с това символ на разложението и упадъка на Франция през XIX в.? Няма ли символично значение моментът, когато в театъра се разнасят виковете на приветствие, отправени към нея: „Да живее Нана! Да живее Франция!“ Сякаш куртизанката Нана и разкапаната буржоазна Франция са тъждествени явления.

Символът се появява у Зола и когато рисува битовата обстановка. Това е било забелязано още от Брандес. Той говори, че гостната на Ругоновци е боядисана с жълт цвят — цвета на завистта. Но символа Зола използува и за да внуши натуралистичната си идея за биологическата всемощност на инстинктите и наследствеността. (Някои писатели натуралисти като Хауптман минаха направо към символично творчество.) Сле-

дователно в метода на Зола тоя момент не е от несъществено значение. Следователно художникът, който рисува действителността telle, qu'elle, в същност изменя отчасти на принципа си и не я възсъздава точно, непосредно. Той прибягва така или иначе към преднамерена художествена характеристика. Той желае да изобразява живота в неговата сурова непроменлива същност, а изменя неговия образ значително под един субективен художествен зрителен ъгъл. Следователно дори у писатели, привърженици на идеята на фотографически точното преснемане на действителността, няма пълно покриване между художествени образи и действителност. Отношението на изкуството към личния и обществения живот на човека е в една или друга степен, по един или друг начин модифицирано отношение.

Ето и писателите реалисти, които рисуват по-дълбоко социалната същност на явленията, не създават изкуство, което се покрива напълно с действителността. Да, у тях са по-иначе осмислени детайлите, по-други са стиловите елементи. И все пак моментът на модифицираното отношение — за разлика от прякото — доминира и тук. Бихме казали, изначало още художественото творчество и литературата са рожба на това „модифицирано отношение". Та иначе те не биха и възникнали. Те не пресъздават, а претворяват действителността.

И вгледаме ли се в създаденото от античността до наши дни, ще се убедим, че не съществува изкуство, което да не претворява действителността, като запазва нейни облици и преосмисля нейни естетически елементи. През различните исторически периоди са били различни неговите форми, различна е степента на „вярност" и „невярност", на приближаване или отдалечаване, на прилика или отлика от действителността, но всякога то е съществувало не като пряко, а като модифицирано отношение към нея, подбудено от идейни и емоционално-естетически причини. Следователно обща закономерност за изкуството е, че то претворява действителността, а конкретното проявяване на тая закономерност е художественият метод.

Или, иначе казано, художественият метод е частното, историческо проявяване на общата закономерност, която гласи, че изкуството всякога претворява живота. Това определение засега е твърде общо. Бих казал най-общо. Но то единствено ни подсказва и разликата между научния и художествения метод. Ако научният метод в различните си разновидности при отделните частни науки се стреми непрекъснато към обективност, развива се към все по-голямо усъвършенствуване въз основа на наблюдението и експеримента, като заличава субективните моменти, тъй като се стреми към общи закономерности, то художественият метод е всякога непосредно слят със своята рожба — изкуството. Той изчезва в него. Той всякога е „субективната страна", тъй като е не пряко, а видоизменено отношение към действителността, предизвикано от идейни и емоционално-естетически подбуди. Той е идеологически елемент — субективно идеен, субективно естетически — присъствуващ винаги в образите на изкуството и отсъствуващ от принципите на науката, която се стреми към изследване на обективните закономерности. Изкуството не само изобразява обективното, а изразява и отношение към него. И не само в миналото е

било така, а и днес — при най-развитото съвременно социалистическо-реалистическо изкуство. И днес в социалистическо-реалистическото изкуство изчезват някои черти и се появяват други. Изчезват грубото натуралистично наподобяване, преднамереното субективно утвърждаване на действителността, което довежда до подправянето и „лакирането“ ѝ и до привнасяне в нея на фалшива парадност. Появява се по-близко осезаване на живота, появява се като „субективност“, нараснал критицизъм, свързан тясно с новото хуманно отношение към човека в социалистическото общество.

Всяко време има своята преобладаваща художествена система, израз на модифицирано отношение към действителността. Изкуството на социалистическия реализъм, като израства върху почвата на действителността, с характера на художественото изобразяване „витае“ над нея. Това е било така и доскоро, когато в някои случаи е имало белези на натуралистично наподобяване, и сега, когато то по-отблизо осезава живота и се изпълва с ново хуманно отношение към човека. То търси днес нови средства, начини и форми, за да „обсъжда“ големите проблеми на съвременността. То се е стремяло към свои специфични средства и в близкото минало, когато са били използувани други форми. Тези по-различни форми са се считали през времето, когато са използувани като единствено възможни. Дори от съвременниците им те се отъждествяват с онова, което се разбира изобщо под изкуство. Но достатъчно е да се измине време, да се отдалечи една епоха от друга, за да се разбере веднага, че начинът на претворяване на действителността, господствувал преди десетилетия или само преди години, е бил явление историческо. Че новото време и новите условия изискват и нови принципи за отразяване на живота, нови начини за художествено претворяване.

Тази диалектика е неумолима. Тя е всякога в сила. Но нас ни интересува въпросът за художествения метод, за неговата сфера, за неговите граници.

Други видове модифицирано отношение към действителността

Определението, което гласи, че методът е частен момент на модифицирано отношение към действителността в непрекъснатото съществуване на изкуството, може би изглежда задоволително. Но няма ли факти, които свидетелствуват за начини на претворяване на действителността, на специфично модифицирано отношение към нея, които се повтарят през различните епохи и които са „извън“ границите на метода? Наистина такива факти има. Така например начин на „модифицирано“ художествено отношение към действителността е алегорията, „иносказанието“. При това тя се среща и в античната литература, и в литературата на Възраждането, и в наши дни. Тя като че ли не е подвластна на онези изменения, които се извършват в изкуството с времето, при все че бива идейно различно оцветена и според обстоятелствата различно осмислена.

Едва ли би могло да се отрече, че в българската литература по метод се отличават П. К. Яворов и Валери Петров, тъй като единият е крити-

чески, а другият — социалистически реалист. Но алегорията като начин на художествено претворяване на идеи и социално-естетически впечатления съществува и в творчеството на Яворов, и в творчеството на Петров. Стихотворението на Яворов „Бабина приказка“ е написано като типична алегория. В него се говори за „разума“ и „правдата“, които отишли сред хората, за да им помогнат, но били изгонени от „обществените фактори“ — стражаря и попа. Срещу тези ръководители на общественото благоприличие излезли зверовете от горите и спасили „разума“ и „правдата“.

Приказната фантазия „Когато розите танцуват“ на Валери Петров има друго съдържание. В редица драматични епизоди се „разказва“ за борбата между „Младият“ и „Старият“, представители не на две поколения, а на две съвременни философски гледища върху живота, върху морала и любовта. Творбата разкрива чрез бързо сменящи се отношения — и пряко във фабулата, и в съзнанието на героите — борбата между песимистичното и оптимистичното начало. И последното побеждава. Това е накратко съдържанието на творбата, а формата ѝ е алегорична, както и на Яворовата творба, въпреки идейната и жанровата разлика — стихотворение и лирико-драматична фантазия. Алегоричното пресъздаване на действителността е използувано и от единия, и от другия творец, при все че по метод те съществено се различават. Но такива примери на общност и различия ни дава и руската литература от Крилов до Демян Бедни и Михалков. Тогава? Кое отличава метода от някои постоянни форми на художествено претворяване, от някои типове художествено видоизменяне на действителността?

Или друг пример. Баснята е съществувала в античността, съществува и в наши дни. Романът е възникнал в античността — като географско описание на приключения от любовен характер, съществувал е през XIX в., съществува и в наши дни. Наистина сега е много по-голяма логическата осмисленост на сюжета, по-богата и по-съдържателна е художествената форма. И все пак той е съхранил особености, възникнали не преди столетия, а дори преди хилядолетия.

Преповтарят се в нови условия и други жанрови форми. Балади са писали поетите романтици. Балади пишат и поети социалистически реалисти. Да си припомним „Киров е с нас“ на Николай Тихонов или баладата на българския поет Веселин Андреев за борците партизани „Балада за шестнадесетте“. Във всяка от тия творби, нееднакви по сюжет, отличаващи се съществено по идейно-емоционален строй от баладите на романтиците, се запазват характерните „таинствени“ сюжетни елементи, присъщи на жанра, ония „таинствени“ сюжетни елементи, които свидетелствуват за едно „модифициране“ на действителността. Тогава? Щом като съществуват не само преходни, а и непреходни моменти в изкуството, то какъв е обсегът на метода? Каква е неговата особеност като тип претворяване на действителността за разлика от явления като художествения похват (алегорията) или жанровата форма (баладата)? Въпросът се усложнява още повече, тъй като не само похвати и жанрови форми, а и мировъзренчески елементи, изразяващи преценка на определени явления, се запазват дълго и трайно в изкуството.

Така например изобличителната критика на нрави, свързани с парични обществени отношения, както и иронията, която я съпътствува, нерядко са явления, които „преминават“ като че ли границите на времето. Критично ироничното осветляване и изобличаване на „егоцентризма“ на човешката личност (скъперничеството и т. н.) е процъфтявало и в античността, и през XVI в. (Шекспир), и през XIX в. (Гогол, Балзак). Различни епохи са показвали афинитет към изобразяване на характерни „егоцентрични“ обществени прояви, макар че най-силна може би е била критиката на такъв тип прояви през периода на критическия реализъм. Ще открием критическо отношение към частната собственост и към човешки страсти, интереси, наслади, породени от парите като „обществена сила“, през цялата история на литературата. Общото в човешкото битие през античността и през XVI—XVII, и през XIX в. предизвиква и критическо отношение по-специално към обществената сила на парите, които всичко купуват и всичко си присвояват. „Парата — това е сводница между потребността и предмета, между живота на човека и средствата за съществуване на живота“ (Маркс и Энгельс, „Об искусстве“, 1933 г., стр. 41). Паралелно с това виждане на обществените отношения се развиват и утвърждават формите на критична преценка и ирония.

Та какво е иронията в художественото творчество? Тя е израз на опозиционност, на недоволство и възмущение, но чрез занимателно осмиване, като се твърди често пъти противоположното на онова, което е. Или, иначе казано, тя е постоянен по характера си субективен, „модифициран“ поглед върху света — поглед, отправен весело предизвикателно към неговите и „привлекателни“, и същевременно опасни противоположности.

Тя е художествено отношение към несъвършеното в живота — наистина исторически нееднакво, но все пак съществувало от античността до наши дни. Осмиването на човешкото в различните негови аспекти намираме и у Аристофан, и у Шекспир, и у Молиер, пък и у поети романтици от типа на Байрон и Хайне, пък и у художници критически реалисти като Толстой и Чехов, Балзак и Мопасан. А колко чужди и далечни един от друг са тези видни творци.

Гьоте изказва една мисъл, която немският писател Томас Ман, почти наш съвременник, преповтаря: „Иронията, това е тази щипка сол, без която всяко блюдо изобщо е безвкусно.“ Гьоте разбира иронията като универсално качество на голямата литература. Тя присъствува като субективно „модифициран“ поглед върху живота във всяко значително творчество. Без нея изкуството е „безцветно“ и „безвкусно“ блюдо — то е обеднено откъм чувствителност, откъм живот и естетическа сила.

Но ако могат да съществуват толкова различни начини на видоизменено отношение към действителността, на нейно претворяване, и то не само във „формален смисъл“ (алегорията, жанра), а и по същество, то очевидно е, че определението на метода само като художествено претворяване на действителността не е пълно. От дефиницията се изплъзва конкретното, специфичното. Нали методът е частно проявление на общата закономерност: „изкуството претворява живота“, ала ето че съществуват и други такива „частни“ прояви на тази закономерност, и то не само в сферата на „формата“, а и в сферата на „същността“. Тогава? Наистина, ще

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА София

повторя, методът е извънредно сложно явление. И натрупани са твърде много общи формулировки, общи определения, като „подход“, „начин“, „система от принципи“ и т. н., които не могат да се пребродят и които понякога като китайска стена закриват неговата сложна същност. Каква конкретно е сферата му? Как се реализират чрез него различните жанрови и стилови похвати? Как се обновява, процъфтява или залинява методът — един или друг метод? Да, трябва да потърсим определението на метода извън тесните понятия „начин“ и „способ“.

Художествен метод и естетически идеал

Онова, което би трябвало да ни насочва към „ограничаване“ на метода от другите „непреходни“ художествени явления, е установявано неведнъж. То гласи, че в основата на цялостното идейно-емоционално и естетическо отношение на изкуството към действителността лежи мирогледът. Мирогледът не само като система от възгледи, а и като изменящо се умонастроение в обществото. Той именно влияе върху художественото мислене, следователно и върху „частно историческия начин“ на претворяване на живота — върху метода. Черти или елементи на нов художествен метод възникват обикновено с промени в мирогледа, господствуващ през една епоха. Това е ставало така не само в миналото — то става и днес. С някои промени в мирогледа на писателя социалистически реалист, като отхвърлянето например на неправилното равнодушно отношение към човека, отпадат и някои елементи на метода — розовото оцветяване на действителността, безкритичното утвърждаване и парадността. Става дума за промени в политическото и социално-етичното мислене, които по пътя на емоцията и умонастроението на твореца се преливат в неговото субективно естетическо възприемане на света и изменят някои „черти“ и „моменти“ в характера на художественото обобщаване и изображение. Става дума за промяна конкретно в разбирането за социално-историческото битие на човека, за етично и неетично, за социално и антисоциално, въз основа на което възникват нови чувства, ново непосредно художествено светоусещане, отразяващо се върху цялата художествена специфичност на творчеството. Следователно характерът на мирогледа-умонастроение е важна предпоставка за начина на естетическо претворяване. Той престава в изкуството да е „суха“, интелектуално-познавателна дейност на ума, а включва в себе си и много емоционални моменти.

И все пак..., все пак има нещо по-основно, по-съществено, което влияе върху изкуството, върху типа на художественото обобщение, върху характера на преосмислянето на всички стилови и жанрови похвати. Бихме изпаднали във вулгарно стесняване принципната основа на художествения метод, ако вземем за негова предпоставка само мирогледа, па бил той не само система от възгледи — политически, етични и т. н., — а и „настроение“ на ума. Защото в изкуството е от значение и друго: хуманистичните вълнения на твореца и по-конкретно неговото отношение специално към човека. Нима в наши дни не се е променило предимно отношението към човека в социалистическото общество с интереса не толкова към монументално величавия герой, колкото към обикновената личност с нейната

етика, обикновена човешка красота, радост и болка. А оттук и предпочитанията вече към по-други типове художествено обобщение в сравнение с господствуващото доскоро. Така в теорията на изкуството и литературата съвсем естествено се появява ключът към разработване на въпроса за метода — онова, което наричаме естетически идеал.

Той, естетическият идеал израства върху социалистическия мироглед на твореца, той обхваща в себе си идейно-политическите, социални, етични и т. н. възгледи на художника, но включва в себе си и преките му хуманистични стремежи, непосредния му усет за прекрасното и грозното в живота. И така влияе върху характера на художественото обобщение. В границите на тази зависимост между естетически идеал и художествено обобщение е изобразяването на човека — идеализиран, емоционално извисен, условен, както при романтизма, или приземен, конкретен, свързан със среда и бит, както при реализма. Характерът на художественото обобщение е от съществено значение за типа изкуство, а то зависи не толкова от умонастроението изобщо, колкото от конкретното отношение към човека. През всяко историческо време художественото обобщаване е било преценка за човека, било е въплъщение на идея за благородство, одухотвореност, красота или за нарушаване на хармоничността, на идеала.

Следователно художественият метод — това е модифицирано отношение към действителността, предопределено от естетическия идеал, реализирано в типа художествено обобщение. Колкото и да са досадни формулировките, колкото и да са непълни понякога, те все пак са необходими като работна теза в сферата на една проблематика. Естетическият идеал като отношение към човека влияе върху характера на художественото обобщаване. А от него, от художественото обобщаване, зависят средствата и похватите, с които си служи художникът. Типът на художественото обобщаване допринася за творческото преосмисляне на „старите похвати“ и изнамирането на нови. Разбира се, в практиката тия процеси протичат паралелно.

Едва ли някой би се усъмнил днес, че по-младото поколение съветски белетристи (Аксьонов, Солженицин) ще изоставят неизбежно онези средства и похвати, които се използуваха за изобразяване на „монументалния“ герой, тъй като се стремят да навлязат в душевността на съвременния, „обикновен“ социалистически човек, да видят непосредно, в близкия всекидневен живот умните и одухотворени хора, с чието опознаване се живее по-леко, по-пълно, по-добре. Едва ли някой би се усъмнил, че с пречупване на старите представи за хуманизъм и етичност, с непосредственото осезаване на живота не ще бъдат преосмислени и средствата за изобразяване и в българската литература. Впрочем тая „борба за човека“, с която се преосмислят художественото обобщаване и художествените средства, е, струва ми се, характерното явление в съвременната ни социалистическореалистическа литература. Но и през други периоди могат да се посочат примери на известна вътрешна еволюция в границите на един метод. Пример за това ни дава българската литература, изминала твърде сложен път на развитие. През Средновековието характерът ѝ зависеше изцяло от отношението към човека. Поради своя религиозно-естетически идеал авторите на старата българска литература идеализираха своя герой — светеца,

мъченика за християнската вяра. Представяха го неземен, откъснат от реалния свят, творец на чудеса. Доколкото фантазните средства на писателя се коригираха от непосредни впечатления, в творчеството на старославянските автори се съчетаваха идеализацията с реални земни представи за народа и обстановката. Една мъчителна борба между отвлеченото, идеалното и земния свят, която се отразяваше върху метода и стилните похвати.

През епохата на Възраждането в българската литература картината е по-друга. На преден план изпъкваха гражданско-историческите идеи за човека. Творчеството бе предимно патриотично, макар и понякога облечено в условни реторични форми. Един нов естетически идеал, различен от средновековния, си пробиваше път и предопределяше законите на едно ново изкуство, в което характерното е идеята за гражданско-обществената мисия на човека. Постепенно от общата гражданско-историческа позиция погледът на художника се изместваше към частното у човека. Очите му откриваха все повече и повече истини за изпълненото с живот индивидуално битие на личността, за тайните на човешкото — интимния свят, хубостта на жената, красотата на любовта. И то — без художникът да напуска напълно гражданско-политическите си позиции. Интересът на художника се съсредоточава все повече върху индивидуалната характеристика на героя, той усеща трепета на живата човешка душа. Така в българската литература проблясват ту романтични, ту сантиментални струи. Но от съчувствие към човека художникът преминава към аналитичност и от състрадание—към революционен призив. Това бе голямата вълна на реализма в българската литература. През много зигзаги, през краткотрайния романтизъм и сантиментализъм се стигна до утвърждаване на реализма. Но тъкмо в неговите граници бе налице едно вътрешно придвижване — и то дори в реализма на художници революционери — от Каравелов до Ботев. Изкуството изнесе на преден план, разви и укрепи един естетически идеал, различен не само от тоя на Средновековието, на сантиментализма и романтизма, но и на критическия реализъм. По-друго е отношението към човека, към интимния свят на личността или към любовта у Ботев в сравнение с неговите предходници, участници дори в революцията. Но и след Освобождението в границите на критическия реализъм се забелязват у нас такива вътрешни придвижвания.

Ала защо ни са необходими исторически екскурзии, когато съвременността потвърждава тая обща истина в развоя на художественото творчество? Социалистическият реализъм като художествен метод не стои на място. Нашето време свидетелствува и за общи моменти в него, и за променливи съставки в зависимост от характера на естетическия идеал. Промените в естетическия идеал преминават през всички структурни елементи на художественото творчество и на първо място през начина на художествено обобщаване. Известен нюанс в идеята за дълга към човека, нюанс в копнежа за хармонична човешка личност изпълва с нов живот литературата и дава простор и на нови художествени търсения.

В основата на социалистическия реализъм лежат мирогледът на съвременния социалистически човек и неговата историческа практика в борбата за комунизъм и за комунистическа етичност. Без тях — без социа-

листическия мироглед и историческата практика в борба за нови отношения и нова етика, приели характера на естетически идеал — този метод е немислим. И типовете художествено обобщение, и различните художествени похвати, които изкуството е създало в своето многовековно историческо развитие, се преосмислят въз основа на новото отношение към човека, на новото модифицирано възприемане на действителността. Но като изтъкваме историческата закономерност на социалистическо-реалистическото изкуство, не ще рече, че сме обяснили и характера на изобразителната му система, и пътищата на неговото вътрешно художествено обогатяване.

Социалистическият реализъм в отношение към други методи

Възможностите на социалистическия реализъм да свързва копнежа по по-хубав, по-добър живот с прекрасна, оригинална, вътрешно богата форма се потвърждават от самата художествена практика. Но това не изключва някои теоретически разсъждения. Днес става все по-наложително да се разговаря за социалистическия реализъм не само като национално, а и като световно изкуство. Социалистическият реализъм трябва да се изследва и на фона на големите постижения в миналото — по-специално постиженията на направления като романтизма и критическия реализъм — и като се вникне конкретно в ония традиции на националните литератури, които обогатяват и местното изкуство и въздействуват в широк международен мащаб, влияят върху големия световен опит.

Но нека пристъпим към тия въпроси последователно. Днес се смята като несъстоятелна теорията за механичното сливане в социалистическия реализъм на романтизма и реализма. Но отпадането на тая еклектична теория не отстранява въпроса за романтичните и реалистичните „традиции“ и тенденции в него. И то не само относно черти на стилно-езиковата система, а и относно белези на художественото обобщаване. Те, тези сложни връзки с миналото, съществуват и никакви теоретически заклинания не могат да ги отменят. Вгледаме ли се по-внимателно, те се открояват неизбежно като че ли да потвърдят не само отрицанието, а и приемствеността в оригиналното художествено развитие на изкуството. През 90-те години, още преди да бъде писател социалистически реалист, предусещайки само бъдещото си развитие, Горки бе под влиянието на реалистични и на романтични насоки. Още в „Песен за сокола“, написана през 1895 г., той рисува в романтична светлина образа на герой, умиращ за светлото, хубавото и възвишеното:

„Безумно храбрите славим със песен.“

Безумно храбрите — казва писателят, — те са животът, без тях всичко губи смисъл. Доколкото типът на художественото обобщение — романтично или реалистично — се определя от отношението към човека, то заслужава да отбележим, че в босяшките разкази на Горки прозвучава тоя тон на пламенна, „безумна“ жажда за свобода, красота и подвиг и изпълва разказите с романтично очарование. Реалистични по сюжет, те са обагрени от романтична емоционалност.

В по-късното, социалистическо-реалистическо вече творчество на Горки тая романтична струя се запази. Тя прелива в „Майка“, в „Еснафи“ (Нил) — изяснени вече социалистическо-реалистични произведения. Белезите на романтично художествено обобщение, сплетени здраво с реализма, сложиха отпечатък върху изобразителната система на Горки. И това се долавя дори в по-късно написани творби, като известните „Разкази за героите“.

Романтична струя преминава и през произведенията на голямо число съветски автори. Тя проличава още в обвеяната с героичен патос литература, посветена на революцията, но се долавя и в наши дни, в осенената например от тиха мъжествена копнежност по човешки героичното белетристика на Паустовски.

В съветската литература прозира ярко „традицията“ на критическореалистичното, бих казал иронично и сатирично критическото начало, напомнящо ни за критическия реализъм. То, това начало, се долавя също и в типа на художественото обобщение, и в изобразителната система, създавайки така разнообразието на формите. То личи в творби на Маяковски — и дори в такива героично-революционни творби като „Лев марш“:

Стига живот по — з а к о н и
ч а к о т А д а м и Е в а (ирония с библейска образност)
И с т о р и я т а к р а н т а (сатирична гротеска) ний ще подгоним.
Левий!
Левий!
Левий!

Смяната ту на романтично приповдигнати, ту на реалистично изобразителни, дори иронично гротескови моменти в социалистическо-реалистическото творчество говори определено за сложно съотношение между съвременното изкуство и романтизма и критическия реализъм в различните им превъплъщения. Създаденото от социалистическо-реалистичното изкуство свидетелствува за разнообразни възможности, и равни на тези, каквито са притежавали големите предходни направления, и вътрешно разнообразни в някои отношения поради способността на нашия естетически идеал да възбужда и към емоционално-романтична приповдигнатост, и към конкретно критикореалистично, дори гротесково изобличаване. Но възниква и нещо ново, онова неуловено още от нас в пълнота ново, което отличава художественото обобщаване на социалистическия реализъм от предходните направления. Писателите романтици бяха люде, чиято чувствителност към историческата неправда бе крайно изострена. Те дирeха в живота хармоничната, идеалната личност — и не я намираха. Така се раждаше мечтата утопия, мечтата по характери с титанична мощ на личността, с прометеевски огън в гърдите, осенени от мрачния блясък на бегълци от дребнавия разочароващ ги живот. Така в изкуството като отношение към човека възникваше оная изключително силна, поривиста или омекотена, но постоянна като състояние на духа емоционалност, която предопределя типа на художественото обобщаване и влияе върху стилно-езиковите средства, обагрени с тропи и ярки фигури. Такива тенденции, проличават и при социалистическия реализъм.

При него, както при романтизма, често пъти е от изключително значение личното начало, пределно повишената емоционална настроеност,

която се отразява върху художественото обобщение, върху облиците на изображението и стилно-езиковите средства. Това се долавя не само у Горки, а и у творили по-късно, през различно време автори от Багрицки до Паустовски. Обаче силно изразеното лично начало при социалистическия реализъм не е вече утопична мечта, а практическа конкретна перспектива. То не е откъснато от обективно-историческите процеси, напротив — произтича от тяхното дълбоко осъзнаване. Оттук и огромната историческа разлика в начина на обобщаване, в художествените средства на романтизма, процъфтял през XVIII—XIX в., и на социалистическия реализъм, развиващ се днес. При това за отликата на социалистическия реализъм от романтизма е от значение не само идейната позиция на художника, а и продължителното развитие на реализма. Подробно развитата система на реалистично изобразяване и на реалистично художествено обобщаване създава особена художествена връзка между мечтата и действителността, между двата противостоящи бряга на „реалното“ и „нереалното“ в творчеството на съвременните социалистически реалисти, „повлияни“ от романтизма. И „романтичната настроеност“ на писателя днес е твърде различна от тая на творците от XVIII и XIX в. Художественото обобщение поради богатия примес на реалистически елементи е по-друго в сравнение с това при романтизма. Важно е да отбележим, че потенциално социалистическият реализъм притежава възможностите да претворява и в духа на „традицията“ на романтизма. И никакви опростители не могат да му отнемат практически тия възможности.

Писателите критически реалисти създадоха по-друг тип творчество в сравнение с романтизма — с предметната социална критика, с психологическото проникване в душата на средния човек и с интереса към точния детайл. Те не дирят идеална и хармонична личност изобщо, а изследват реалния живот с доброто и лошото, с непосредната му истинност. Тези писатели ни говорят за идеала си, за човека чрез осезаване на самия живот с характерните му противоречия и конфликти, с неговите типични характери. Точността и простотата на рисунъка, детайлната конкретност в социалната картина, аналитичното изследване на душевния живот — всичко това са нови черти в художественото изобразяване. Облиците на изкуството са значително по-други вече в сравнение с тия при романтизма. Битовата характеристика и свързаните с нея национални образи създават вече една друга поетичност. През нея изпъква истината за бедата и стремежите на средния човек.

При реализма за разлика от романтизма личното начало е по-друго: то проличава не в силно повисената авторова субективност, а в мъдростта и знанието на разказвача, в умелото отсеняне на човешки значителното, в аналитичността. Социалистическият реализъм също следва този творчески път на детайлна конкретност в изображението, на аналитично изследване на душевния живот и на незабележимо преливане на субективното в обективното. Художникът социалистически реалист е понякога едновременно историк на епични национални събития и „битописател“, като Шолохов например. Реалистичните облици на художественото изображение са твърде трайно явление при социалистическия реализъм. И напразно някои привърженици на „по-модерното“, „по-интересното“ интелектуално-

психологическо пресъздаване на човека въстават срещу „битовата“ изобразителност, напомняща ни за класическите традиции на XIX в. Но и сега има един момент на различие с критическия реализъм, който се дължи на новите конкретни цели и на съвременната идейно-историческа преценка. Поради това и художественото обобщение напомня това при критическия реализъм и не се покрива с него. Тези художествени особености — прилики и отлики с романтизма и критическия реализъм — свидетелстващи за вътрешно богатите възможности на социалистическия реализъм, не са изследвани. Не са разкрити достатъчно онези нови елементи в характера на художественото обобщаване, които правят днес романтизма социалистически (Паустовски), а не като романтизма на XVIII и XIX в., реализма социалистически, а не като критическия.

В отделни случаи социалистическият реализъм се „приближава“ до изобразителната система ту на едно, ту на друго направление. И все пак не е просто тяхно продължение, а нов „момент“ в развитието на световното изкуство. Причината за това различие е характерът на естетическия идеал, отношението към човека, което пронизва изкуството и оставя дълбок отпечатък върху художественото обобщаване — реалистично или романтично. И с днешния действен социалистически хуманизъм, отнасящ се съчувствено към обикновения човек, се раждат нови насоки в изкуството. В съвременната ни социалистическо-реалистическа литература проличава тенденция към силно развиване на критическото начало, без да се отричат основите на социалистическото общество. Напротив, художникът излиза от идеята за по-дълбоко нравствено утвърждаване на това общество. Като пример може да се посочи разказът на Солженицин „Матрьонин двор“, в който се преценява сякаш цялото равнище на етичността в обществото чрез съдбата на обикновения, малкия, слабия „свят“ човек, неразбран от другите. Комунистическият идеал не отсъствува в тази сърдечна, изобличителна и светла с човечността си творба, написана за обикновен човек и напомняща ни с критичността си от народни позиции някои от силните работи на Лев Толстой.

Възможности за обогатяване на социалистическия реализъм

Възможностите на социалистическия реализъм за богато вътрешно развитие се крият не само в отношението му на творческа приемственост към средства, похвати и начини на художествено обобщаване, създадени от предходното изкуство, а и в друго. Те произтичат и от обстоятелството, че в наши дни то става все повече и повече световно изкуство. Изкуство, което се обогатява според условията и литературните традиции в различни страни. Привикнали сме да си го представяме предимно в ония класически форми, които са създадени след Октомврийската революция. От Съветския съюз изгря зората на новото. Нейните първи лъчи подействуваха благотворно за пробуждане и активизиране на творческата мисъл и в други страни, по други континенти. Но социалистическият реализъм след тоя период се разраства и върху традициите на местните национални литератури. Писатели социалистически реалисти са и Бертолд Брехт, творил в условията на творческите търсения за интелектуално

действена литература, и Елюар и Арагон, творили във Франция при аналогични и все пак по-други условия, и отчасти Пабло Неруда и Николас Гилен в латиноамериканските страни. Мнозина от тях не използуват онези художествени форми и похвати, които създаде класическото изкуство на миналото и по специално реализмът на XIX в. Това обаче не означава, че те не са социалистически реалисти. Тях ги обединява със съветските писатели общността на социалистическия идеал, стремежът да разрешат исторически конкретно големите съвременни проблеми на човечеството и специално на отделните народи, намиращи се под игото на капитализма. И с тяхното творчество, и с техните постижения също изниква въпросът за новото в отношението към човека, за историческата съдба на човечеството, проверена и в съдбата на отделната личност. С творчеството им се откроява проблемата за възможностите на социалистическия реализъм, за характера на неговото новаторство, за изкуството, което създава нашата епоха въз основа на нов естетически идеал.

Изкуството на социалистическия реализъм в Съветския съюз достигна върхове, които ще се виждат отдалече в бъдеще, както днес се открояват върховете на класическото руско изкуство от XIX в. Творчеството на Горки и Шолохов, на Маяковски и Твардовски, съветската литература изобщо със своите разнообразни автори е влог в златния фонд на изкуството на новата епоха и мярка за постиженията другаде. Но социалистическо-реалистическото изкуство се развива все повече като световно изкуство и с различни възможности. Това означава, че то в зависимост от степента, на която се намира, ще получава все повече и повече национални белези в отделните страни и ще влияе чрез тях за обогатяване на общата, на световната литературна традиция. И все повече и повече различни вълни ще се сблъскват във взаимодействие. Неговата изобразителна система ще бъде естествено относително променлива, докато естетическият му идеал — стремежът към утвърждаване на социалистическото отношение към човека — ще е постоянното. Така в някои западноевропейски страни то поема в себе си местните национални традиции и израства върху основата на изкуството, предшествувало неговото появяване. Европейската литература е преминала през фазата на големи класически завоевания. Тя познава епохата на господство на класицизма, романтизма, просветителския реализъм, критическия реализъм. И новите творчески търсения вътрешно нерядко се опират на тия дълбоки предходни традиции.

Върху социалистическо-реалистическото изкуство влияят и облиците на изобразяване на човека, създадени от началото на века. Има писатели социалистически реалисти, които са започнали своя творчески път в средите на художници модернисти и са пренесли по-късно в своето ново, действено партийно, хуманистично творчество някои от ония похвати и средства, които въведе модернизмът в изкуството. Тия средства и похвати, допринасящи понякога за усилване на експресивността и синтетичната изразителност, придобиват значение, когато са преосмислени на реалистична основа, когато обогатяват реалистичното художествено виждане. Освобождаването от идейната мъгла, от естетическите модернистични за-

блуждения е истинско ново раждане на такива писатели. Но творчеството им и по-късно запазва следи от средства и похвати, създадени от модернизма. Това е историческа истина, чието пренебрегване и отричане е безполезно и неоснователно. Но и в случая критерий за качеството на създаденото е естетическият идеал, онова, което съставлява основното ядро в художествения метод на твореца. Този идеал подтиква писателите социалистически реалисти, преминали през модернизма, да се приближават повече до реалистични облици на изображение даже и когато използуват средствата на някои модерни течения, като Маяковски например в Съветския съюз.

В статията си „Търсенето на новото и великите традиции“ („Литературная газета“, бр. 22 от 27. II. 1962 г.) др. В. Перцов с основание писа: „Достатъчно е да се обърнем към творческия опит на такъв забележителен чешки поет като Витезслав Незвал, дълго време, както е известно, намиращ се в плен на модернистични веяния, за да видим, че значението му като национален поет е пораснало неизмеримо много след излизането му на простора на голямото дейно изкуство. Поетът с удивление е узнал, че това е изкуството на социалистическия реализъм, и не изведнъж е приел този термин.“ Но въпросът се свежда не само до отърсването от идейното влияние. Той има и друга страна. Става дума за онова „положително“, което е налице в творчеството на Незвал, за освежаването и разнообразяването на художествената форма поради влиянията, през които е минал. „Кой ще отрича — добавя Перцов, — че творчеството на Аполинер е оставило плодотворни следи в образите на чешкия поет и след като Незвал реалистът е осъзнал своето разминаване с френските сюрреалисти и е разпуснал своята група в Прага...“ Касае се според Перцов за необузданата фантастика в оригиналния стил на Незвал. Но и съвременният български поет Веселин Ханчев е изпитал влиянието освен на комуниста французин Елюар и на некомуниста полякафранцузин Аполинер. И Веселин Ханчев израсна като един от големите ни поети, възприемайки традиции на ясния класически френски дух и на сложното „френско“ поетическо мислене чрез Елюар, и пряко чрез други автори, и то без да губи здравия си вътрешен контакт с нашата литературна традиция и със съветската.

Социалистическият реализъм при утвърждаването си в различни страни преминава по сложни пътища. Ако изобразителната система при него е относително променлива, то естетическият идеал, както казах, е устойчивото. Той влияе и за избистрянето на изобразителната система, и за възникването на единството в многообразието. Този въпрос е сложен, мъчително труден за мнозина, но твърде важен. Защото така или иначе многообразието в начина на художественото обобщаване и в художествените средства и похвати, възможни на основата на различни литературни традиции, условия, индивидуални пътища и т. н., е конкретен исторически факт.

Несъмнено въз основа на условията в различните страни се създават и различни възможности за влияние. Литературната история е сложно явление. В нея протичат процеси, които не могат да бъдат задържани. Към тях се отнасят и взаимодействията между художници, стоящи на раз-

лични позиции. Би било наивно да се отрича своеобразният творчески път в България на поет като Гео Милев, който излезе от експресионизма и отчасти с експресионистични средства създаде своята прекрасна, незабравима, силно действена социалистическо-реалистическа поема „Септември", апотеоз на революционните борби у нас през народното въстание 1923 г.

Естествено не е необходимо днешни писатели, особено млади творци, да бъдат тласкани по пътя на въздействия, които ще трябва по-късно да преодоляват, като Маяковски, преминал през футуризма, като Незвал, преминал през сюрреализма, или Гео Милев, преминал през експресионизма. При това творческото преминаване през художествения опит на миналото извежда на щастлив бряг само чрез напипване на твърдата почва на реализма, чрез пречупване на полученото през поетиката на реализма. Иначе влиянията докосват и самата същина на естетическия идеал, нащърбяват го.

Но важно в случая е да отбележим широките сложни пътища, по които е вървяло и върви изкуството на социалистическия реализъм; да изтъкнем обстоятелството, че то излиза от традицията на литературни течения като романтизма и критическия реализъм от XIX в., от традиции на литературата, създадени през XX в., но носейки нов критерий за художествена значимост. Ядро в неговия метод е новият естетически идеал, т. е. новото отношение към човека. И то влияе върху характера на художественото обобщаване, върху творческото използуване на средства, похвати, облици на изобразяване, създадени преди, възприети и преосмислени сега наред с нови, възникнали в самия процес на утвърждаването на това изкуство. Свидетели сме на богатото и сложно отношение между традиция и новаторство, между стилни открития и традиционни класически форми. Същевременно не бива да се забравят „изискванията" на естетическия идеал спрямо ония конкретни облици, в които само може да се въплъти неговата същност. Нашата млада белетристика вече не е същата, както социалистическо-реалистическата белетристика в България преди 10—15 години. Настъпили са съществени промени за това. Младата съветска белетристика вече не е същата, както творчеството на майсторите дори преди 20—30 години. Това също се дължи на промени в обществото. Всяка отделна страна все повече ще допринася за обогатяването на световната култура, както и за освежаването ѝ с нови струи. Критерий за пригодност на средства и облици за изобразяване е реалната действеност на литературата, нейният идеал за човека и човешкото. Творческите търсения ще стават и занапред върху основата на трайни традиции. Но като продължават в тая насока, не бива да задръстват пътищата и към дирене на нови оригинални форми.

По въпроса за творческите търсения и естетическия идеал

Творческите търсения... Този въпрос не е преставал никога да вълнува писателите. Той не е слизал от сцената, особено през периоди на голям творчески подем. Той възниква неизбежно днес и за изкуството на социалистическия реализъм. С различните си превъплъщения — романтично, монументално-героично или реалистично-битово, близко до нашата всекидневност — то се носи бурно към откриване на нови истини, утвърждава

се като художествена изповед за нови човешки отношения. И не може да се развива без опити, без творческо откривателство.

Понякога, както е ставало това в историята на изкуството, малкото ново, което е намерено, може да даде тласък за големи откровения в областта на художественото изобразяване на човека. Така на времето откритията на романтизма и сантиментализма в романа допринесоха да се вглъби психологическата характеристика на човека в по-късно появилия се идейно-социален и битово-социологичен роман. Балзак, който откри зависимостта на човешката душевност от средата, от обществените условия и от битовия интериор, подготви почвата за появата не само на естетико-описателния роман на Флобер, но и на много по-късно появилия се психологически и интелектуален роман, който носи в себе си социалната, битовата и моралната характеристика на човека без онази изчерпателна описателност на среда и интериор, до която е прибягвал Балзак. Нима Чехов не обогати не само руската, а и западноевропейската литература с етичната сила на творчеството си? Нима е мислим „интелектуалистът“ Томас Ман без тоя огромен предходен художествен опит — опита на Балзак, от когото големите художници на Запад като Ман са се учили да изобразяват човека в зависимост от средата, без да я описват изчерпателно, опита на Чехов с етично-хуманното отношение към човешката личност, за когото впрочем Томас Ман написа един от най-хубавите си очерци? Нима младият съветски писател Алексей Аксьонов („Колеги“) не носи в творчеството си големия художествен опит и на класическата руска литература, и на социалистическо-реалистическата литература, когато — свободен от схеми и тезисни изисквания — се приближава до живота като откривател на съвременна човешка душевност и на съвременни изобразителни средства. Откривателството се подхранва от здравата почва на миналого — и така литературата върви напред. Тоя грандиозен процес нито е спирал, нито ще спре. Това са големите вълни на историята и на художественото творчество. Но в наши дни има фактори, които внасят смисъл в творческите дирения, които ги определят и подтикват — това, за което стана дума досега: отношението към човека съвременник, етично-възпитателната функция на изкуството в нашето социалистическо общество, нашият естетически идеал.

Неизбежно е освежаването в съветската и в нашата белетристика, което се извършва днес. Онова „трудно всекидневие“ в завода и фабриката, което беше сюжет в традиционния „производствен“ роман, днес е само подтекст в творбите на Аксьонов и Тендряков. То се включва в психологическото съдържание на романа, в душевността на човека, като етичната проблематика не се измества от натуралистичния факт. Аналогични явления има и в България. В нашата млада белетристика например се осезава все по-голямата близост на писателя до съвременния живот. В нея се усеща преценката на съвременността чрез емоционалната и духовната изобщо атмосфера на творбата. Това не би могло да стане без напипване на нови художествени форми.

А понякога един съвременен автор може да постигне и най-сложен художествен синтез. Как да разбираме толкова оригиналното звучене на стиха на Вознесенски, поел традицията и на класическия стих, и на стиха

на Маяковски и създал нов ритмичен синтез, напомнящ ни най-съвременната музика. Да, творческите дирения в наши дни са сложно явление. Те са неизбежни. Но при условие, че водят наистина към художествени завоевания, че произтичат от значителни художествени цели.

Един от големите въпроси, завладели напоследък съзнанието на мнозина млади автори в България, е въпросът за „светоусещането". Какво е „светоусещането" на съвременния човек? Какви са неговите черти? Кое нас, днешните хора, ни отличава от вчерашния човек? Ето въпросите особено вълнуващи литературната младеж, фалангата на „авангардистите" Онези, които разглеждат тези въпроси, излизат от идеята, че в зависимост от развитието на техниката, от динамиката на живота, от промяната в обективните жизнени условия се мени и „виждането" на света. Менят се мисловното и емоционалното преживяване на съвременния човек. В нашия динамичен век на космически полети, при условията на живот сред големи човешки маси в градовете, при връзките, които създават радиото, пресата, техническите средства за общуване, възниква и нова душевност — душевността на човека с днешно „светоусещане", по-различно от онова на човека от вчерашния ден. Бързият темп на съвременния живот ни прави по-други. В гънките на нашето човешко съзнание се създават нови органи за възприемане и реакция. Човекът се разкрива в дълбочина не чрез жеста и външната проява, а чрез потока на съзнанието. Следователно необходими стават и нови средства за художествен израз, нов поетичен език. Не онова, което забавя възприемането, а което го улеснява, преминавайки и в структурата на сюжета, и в интонацията, и в стихотворната техника, и в поетическия речник. Нова „душевност", ново единство на човека с времето чрез техниката, чрез новите усещания, създавани от самолета, космическите полети, общуването на континентите.

При все че в идеята за „свръхсъвременност" в динамиката и техницизма на живота има нещо вярно, тя понякога така грабва съзнанието на твореца, че пречи за плътното изобразяване на реалния днешен човек.

Но бедата не е толкова в повърхностната представа за светкавичното, кинематографично изменение на човешката душевност, колкото в друго. С диренето на измеренията за новото „светоусещане", идващо от революционните изменения в техниката и в характера на материалните средства, започват да изчезват границите между нас и ония, които са отвъд, на другата страна на барикадата, на класовия фронт. Та щом душевността на хората се определя само от обективните материални условия на средата, от новите средства на техниката, от радиото, космическите полети и кибернетиката, то изчезва и разликата между човека у нас и човека при капитализма. Понятията „светоглед", „етичност", „хуманизъм" се изместват от понятието „светоусещане", заличаващо класовите различия. Излиза, че диренето на нов художествен език, на нови поетически средства се подчинява и у нас на същите художествени закони, както и на Запад, както и при капитализма. И при тях съзнанието се формира от новите средства на техниката, и при нас. И там се създава нов художествен език (телеграмният стил или абстракционизмът), и при нас. (Някои започват да се страхуват от ясното изявяване на своите идейно-класови

позиции на комунисти, защото, виждате ли, това ще измени нещо в тяхното модерно, ново „светоотношение“.) И откриват се пътеките за нездрави чужди влияния, за неяснотата във формата, тъй като това е белег за израз на „новата“ „сложна“ душевност, тъй като това говори за намерени нови поетически средства в зависимост от новото динамично („телеграмно“ или „абстрактно-синтетично“) възприемане на света. Художественият експеримент започва да се превръща в евтина мода. Той рискува да се приближи откъм друга страна до провинциализма и еснафщината в литературата, защото нито Хемингуей и Стейнбег, нито Томас Ман, тия големи майстори „интелектуалисти“ (особено за Томас Ман би могло да се каже, че е истински представител на интелектуализма в литературата), са вървели по такива пътища. Стилът — художественият стил, — който носи в себе си и новост във формата, и вътрешни елементи на съдържанието, тъй като произтича от новаторската същност и на съдържанието, на моралната художествена проблематика, и на формата, се подменя от маниерност, т. е. от външно опростено следване на „модерни“ средства и прийоми на изобразяване, създадени другаде и невсякога съзвучни със съдържанието. Всичко това подсказва колко важен е въпросът за естетическия идеал, за онова вътрешно звено, което обединява различните елементи на художествения метод и влияе върху облиците на художествено обобщаване, върху техните граници и възможности.

Изводи

Богатството на социалистическия реализъм не е някаква приумица на теоретици на изкуството, техен постулат. То е художествена практика. То се дължи на вътрешните възможности на изкуството да върви напред и да се развива. Изкуството казва днес ново слово, вървейки към онния цели, към които са вървели и предшествениците. Онова, което е било вчера, днес продължава, като разногласието с него е не в основната тенденция, а в новите моменти на хуманистично отношение към човека и в новите черти на художествените облици.

Всички тези особености на съвременното социалистическо-реалистическо изкуство трябва да се имат пред вид, когато се изследват взаимните връзки и влияния, особено през съвременния етап на неговото развитие, на неговото все по-голямо вътрешно обогатяване. Може би в наши дни то е изправено в най-голяма степен пред нови открития въз основа на един многообемен естетически идеал и при най-сложно отношение към цялата предходна литературна традиция.

ГЕОРГИ ДИМОВ

ТРАДИЦИИТЕ НА РУСКАТА РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКА ЕСТЕТИКА ВЪВ ФОРМИРАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА[1]

I

Взаимодействието между идейно-естетическите ценности на отделните народи се явява важна предпоставка за развитието на литературно-художествената и теоретико-критическата мисъл, оставя дълбоки следи върху цялостния литературен процес. Картината на литературния живот ще се разкрие несъмнено по-плътна, когато на основата на националното историческо развитие се види и онова, което идва отвън и спомага за по-скорошното съзряване на наченатите процеси. Изясняването на този въпрос се налага с особена настойчивост, когато се опитаме да проследим процеса на зараждането и развитието на българската литературно-критическа и теоретико-естетическа мисъл. Изучаването му е толкова по-наложително, защото е органически свързан с политическото и духовното възраждане на българския народ, с подема на националната художествена литература и култура, с революционно-освободителната борба.

Поради редица обществено-исторически обстоятелства, поради съществуващото племенно, езиково, духовно родство към средата на XIX в. се създават особено благоприятни условия и предпоставки за непосредно творческо общуване на пионерите на българската национална книжнина с руската литературно-художествена и теоретико-естетическа мисъл.

Когато в поробена България започва процес на духовно пробуждане, Русия се оказва страната, където българите могат да получат по-високо образование, да се запознаят с постиженията на руската научна, обществена и художествена мисъл, а чрез нея да влязат в допир и с книжнината на другите народи. А по това време прогресивната мисъл в Русия е във възход, страната е обхваната от голям идеен кипеж, назряват интелектуалните и социалните стълкновения. Издигнатите от руската революционна демокрация обществено-политически, научно-философски, литературно-естетически принципи подкопават самите устои на царското самодържавие. Възможността редица българи да влязат в допир с тази атмо-

[1] Поради ограничените размери на студията разглеждането на поставената проблема тук се ограничава само за епохата на Българското национално възраждане.

сфера на интензивен политически и духовен живот се оказва благоприятна за нашия народ, за неговото национално-културно възмогване. Съзнанието на мнозина наши сънародници бързо се просветлява, ненавистта и омразата към вековните потисници идейно се осмисля, книжовните и литературните им интереси добиват определена прогресивна обществено-политическа насоченост.

Ако в художествените произведения на Пушкин и Гогол, на Лермонтов и Некрасов, на Тургенев, Гончаров, Шевченко и др. мнозина български поети и писатели от втората половина на миналия век са виждали пример за истинско художествено пресъздаване на житейските проблеми, то съчиненията на Белински и на неговите следовници са им давали идейно-теоретическо оръжие, сочели са обществено-историческите, индивидуално-психологическите предпоставки за появата на литература, съзвучна с повелите на деня, на борбата за тържеството на свободата и правдата, към които така страстно и неуморно са се стремели възрожденските литературни дейци. Социално-политическата, идейно-теоретическата основа и тенденциите на руската материалистическа мисъл се оказват твърде съзвучни с обективните нужди, с характера и задачите на формиращата се българска литература. За това говори и фактът, че докато обществено-политическите възгледи на руските революционни демократи се възприемат най-вече от нашите писатели революционери, то литературно-теоретическите и критическите им принципи намират траен отглас върху по-широк кръг книжовници, дори и върху такива дейци, в чийто мироглед се съдържат редица консервативни елементи, идеалистически концепции. Очевидно тук се крие една от причините, че в България за разлика от други страни почти едновременно с художествената литература се заражда и литературната теория и критика. Първите талантливи художници на словото са и ревностни пионери на реалистична литературно-критическа мисъл. Едно по-углъбено вглеждане в идейно-естетическия и художествено-критическия свят на мнозина пионери на националната ни литература ще даде възможност да видим твърде общи, сходни черти, моменти, концепции с руската революционно-демократическа литературна мисъл. Успоредно с общото във възрения и тенденции ще се открои и специфичното — резултат на националносамобитните културно-исторически условия и задачи. Разбира се, за да се разкрие в пълнота доколко традициите на руската материалистическа естетика от 40-те — 70-те години са спомогнали за насочване на българската художествена и критическа мисъл по пътя на реализма и демократизма, следва да се държи сметка и за цялостното въздействие на революционно-демократическата идеология върху българското общество в онази епоха.

Докато проблемата за благотворното влияние на руската реалистична литература върху развитието на българската художествена книжнина е привличала вниманието на мнозина литературни историци — в миналото и в наше време, — то въпросът за ролята на руската теоретико-естетическа мисъл за формирането и възмогването на литературната ни критика е бил само частично докосван. А несъмнено той е извънредно важен и в историко-литературно, и в теоретико-методологическо отношение. Обстоятелственото разкриване на пътищата и формите на проникване, насоката

и степента на въздействие, на творческо възприемане и следване на идейно-естетическите традиции на руските революционни демократи в България ще хвърли светлина върху цялостния национален литературен процес, ще ни обясни много страни и моменти от характера и тенденциите на българската художествена и критическа книжнина.

Буржоазната наука в миналото не е била заинтересувана от разглеждането на този въпрос, защото изводите, до които би дошла, биха влезли в противоречия със собствените ѝ теории. На руските и на българските революционни демократи тя е гледала преди всичко като на публицисти, като на хора, които „утилитаризират" литературата, „разрушавайки" нейните основни принципи, „недооценявайки" нейната особена природа. Научното изясняване на въпроса за естетическото верую на българските възрожденски писатели би подкопало самите основи на буржоазните теории за характера и тенденциите на зараждащата се национална литература и насоките на нейното по-нататъшно развитие. Затова пък проблемата за ролята на традициите на руската материалистическа естетика за развитието на българската литературна критика заслужава цялото внимание на днешното ни литературознание.

*

Първите контакти на българските книжовни дейци с идеите и съчиненията на руските революционни демократи датират от 60-те години нататък. С разширяването и задълбочаването на национално-възродителния процес тези контакти се умножават и углъбяват, за да се превърнат скоро в школа за гражданско-революционно, идейно-философско, литературно-творческо съзряване.

Не е безинтересно да се отбележи, че руските прогресивни дейци са онези, които първи и твърде отрано проявяват интерес към съдбата на българската народност и книжнина. В литературата вече са изнесени редица факти, които свидетелствуват за интереса и на Белински, и на Херцен, и на Чернишевски, и на Добролюбов към съдбата на българите, към българската литература. Авторът на „Кто виноват?" е бил дори в писмени връзки с някои български революционни дейци. Проявеният интерес и искрено съчувствие очевидно не са без значение за неизмеримото обаяние, което по-късно ще срещнат техните идеи сред прогресивната българска интелигенция.

Макар идеите на руските революционни демократи да въздействуват най-рано и трайно върху българите, живеещи в Русия, съчиненията им, особено списанията „Отечественные записки" и „Современник", бързе проникват и у нас, привличат вниманието на мнозина книжовници. Още в началото на 60-те години Белински вече е известен на по-широк кръг читатели, някои негови мисли се цитират, а отделни статии и превеждат. Когато Ив. Вазов отива да учи в Калофер при бащата на Хр. Ботев — Ботьо Петков, руски възпитаник, — в училищната библиотека наред със съчиненията на Пушкин и Лермонтов той намерил и множество томове от „Отечественные записки", където Белински печатал своите бележити статии. В статия от 1860 г., за да подкрепи своя мисъл, П. Р. Славейков

си служи с цитат от Белински, където последният осъжда практиката да се обвинява в изостаналост и невежество всеки, който не е съгласен със становището на противната страна.[1] Няколко години по-късно в писмо до приятеля си Цв. Недев в Габрово Славейков го моли да прибере „от даскал Игнатовата одая една руска книга — Белинскаго“ и да му я изпроводи.[2] Редакторът на „Македония“ е следял литературния живот в Русия, получавал „Отечественные записки“ и „Современник“. Известната теоретическа статия „Що е роман“[3] по основа е изградена върху някои от принципите на Белински. В нея именно възрожденският писател и критик заявява, че „руският начин на писане“ се явява най-пригоден, за да се отрази народният живот, за да се повдигне нивото на националната ни литература. Докато в художествената практика на Славейков се срещат елементи от различно естество, то в критическите си съждения той следва основните положения на руската реалистична естетика.

Все през 60-те години в сп. „Общ труд“, издавано в Болград, се появява в превод на редактора му Т. Икономов статията на Белински „За възпитанието“ (кн. I, 1868). В книжовната си дейност Икономов следва твърде отблизо някои от литературно-естетическите принципи на великия руски критик, особено когато говори за взаимообусловеността между литература и действителност, за познавателната роля на художественото творчество и т. н. В статията си „Поезията на природата и нашите нужди“ (1871) Икономов изцяло следва някои от основните положения, развити от основоположника на руската реалистична естетика.

Близо десет години (1857—1867) Л. Каравелов живее в Русия. И макар че получава материална издръжка от славянофилите и да поддържа известен контакт с тях, той следи твърде внимателно писанията на руските революционни демократи, техните идеи дълбоко го вълнуват и увличат, тях той ще възприеме за ръководно начало в по-сетнешната си революционна и литературна дейност. Според думите на неговия състудент в Москва Кр. Станишев Каравелов „станал близък на някои крайни течения, гдето Херцен и Чернишевски били предмет на култ“[4]. А първият Каравелов биограф — Захарий Стоянов—пише, че още в Москва бъдещият председател на БРЦК е „знаел на пръсти Белински, Гоголя, злочестаго Чернишевски, Ал. Герцен и др.“, възхищавал се от Добролюбов и Писарев, идеите, прокарвани от сп. „Современник“, станали „негов идеал“.[5] Съществуват и някои факти в подкрепа на предположението, че Каравелов се е познавал и лично с Херцен.[6] По случай смъртта на Херцен Каравелов помества специално известие в „Свобода“, бр. 12, 1870. Колко скъпи са му били съчиненията на революционните демократи, свидетелствува и фактът, че когато напуска Русия и заминава за Белград, Каравелов взема със себе си годишнините на „Колокол“ и на „Современник“, на чиито страници за пръв път се печатал романът „Что делать?“. Предполага се,

[1] В. България, бр. 67.
[2] Писма от П. Р. Славейков, СбНУ, кн. 20, стр. 94.
[3] Сп. Читалище, 1870.
[4] С. С. Бобчев, За Любен Каравелов, сб. Копривщица, т. II, 1937, стр. 22.
[5] Захарий Стоянов, Чърти от живота и списателската дейност на Л. С. Каравелов, 1885, стр. 19.
[6] Срв. Б. Пенев, История на българската литература, т. IV, ч. II, стр. 1199.

че по-късно Каравелов именно е дал идеята на Мих. Паничерски да преведе романа „Что делать?“, за което дава и обявление във в. Знание (30. X. 1875). В публицистичното и художественото си творчество Каравелов не един път изказва възхищението си от бележитите руски революционери, поставя ги наравно с най-великите световни умове, следва много от идейно-философските и литературно-критическите им схващания. В повестта „Крива ли е съдбата?“ българският писател революционер сравнява Белински и Чернишевски с Шекспир и Нютон и с други знаменитости на мисълта и словото. „Те са ми по-скъпи от всички велики пълководци и генерали. И във всичко това аз така вярвам, че никой не е в състояние да ме разубеди, дори и ако целият свят мисли противното“ — заявява Каравелов. Когато през 1870 г. достигат слухове за смъртта на заточения Чернишевски, на страниците на „Свобода“ Каравелов публикува специално известие, където изразява възхищението си от автора на „Что делать?“, от неговото идейно величие. Вече не един път е изтъкване от редица изследвачи за твърде общите положения между „Кто виноват?“ на Херцен, „Что делать?“ на Чернишевски, от една страна, и Каравеловата повест „Крива ли е съдбата?“, от друга, както и общото идейно влияние, което нашият писател търпи от руската революционна демокрация.

Съвременници и близки на Ботев свидетелствуват за неизмеримата любов на великия поет революционер към руските революционни демократи. „Чернишевски бе един от любимите му писатели“ — пише един от приятелите на поета. — Ботев лично ми разказваше съдържанието на романа „Какво да се прави?“, като ме караше да го намеря под дърво и камък, да го купя и прочета.“ А Георги Смилов, с когото Ботев живее известно време в една квартира в Одеса, признава в спомените си, че авторът на „Борба“ с рядко увлечение четял руски „книги от съвременни поети и публицисти“, че четенето на тези книги го „изпълняло със свободолюбиви и хуманистични идеи“, раждало „у него чувство на протест и непримиримост“.[1] При всичките несгоди и лишения като революционер—емигрант в Румъния — той винаги грижливо пази романа на Чернишевски. През 1875 г. дори накарва приятеля си Ст. Стамболов да започне превеждането на романа, за което публикува и специално известие в „Знаме“, бр. 11. Някои предполагат, че Ботев започнал да редактира първия си вестник „Дума на българските емигранти“ по примера на Херценовия „Колокол“. Изобщо в съчиненията на руските разночинци той е намирал храна и опора в многообразната си дейност — и когато е разобличавал турския феодализъм, всевъзможните крепители на политическия и духовния гнет, и когато е чертаел бъдещото социално-икономическо развитие на нашия народ, и когато е обосновавал каква трябва да бъде насоката на възмогващата се национална литература.

И другият талантлив пионер на литературната ни критика — Нешо Бончев — живее също дълго време в Русия, следи отблизо литературния живот през 60-те години. Критическите статии на Бончев с широката си аргументация и убедителността на съжденията раздвижват силно литера-

[1] Ал. Бурмов, Хр. Ботев през погледа на съвременниците, 1945, стр. 9—10.

турната общественост у нас през 70-те години. Принципите на Белински служат за опора на нашия критик, когато критикува изостаналостта на българската литература и чертае пътищата на нейното развитие. Отнасяйки се с особена любов към руската реалистична литература, на нея той гледа не само като на плодотворна школа за своите сънародници, но и като прозорец за запознаването им със световната култура. Нему принадлежи дълбоко правдивата и исторически потвърдената мисъл, че чрез руската литература „ние по-лесно ще станем причастни на европейското Просвещение".

С разрастването на книжовния живот, със засилване вярата на българите в освободителната мисия на Русия се засилва и интересът към руските революционни демократи. Имената им все по-често се срещат из нашия периодически печат, съчиненията им стават неразделна част на всяка по-голяма библиотека. Техни статии от различен характер започват да се превеждат и популяризират.

След Освобождението интересът към руските революционни демократи е свързан най-вече с разрастващото се социалистическо движение. Пропагандаторите на социалистическата книжнина разпространяват и съчиненията им, особено романа на Чернишевски. Книгите на революционните демократи са най-много търсени и четени от прогресивната общественост. Свидетелства за пряко или косвено запознаване с идеите и съчиненията им могат да бъдат приведени в значително количество.

При такива именно сходни обществено-исторически условия, при такава възможност за непосредно запознаване със съчиненията на руските разночинци, при такова дълбоко общуване с цялата онази революционна атмосфера, характерна за Русия през 60-те и 70-те години, напълно естествено се явява първите български писатели и критици да използуват в широка мяра постиженията на руската художествено-реалистична и теоретико-материалистична мисъл. В усилията си да създадат национална литература, която да бъде съзвучна с интересите и борбите на народа, българските книжовници намират в съчиненията на Белински, Херцен, Чернишевски, Добролюбов, Писарев солидна опора, принципи, които са издържали изпитанието на времето, доказали са своята жизнена целесъобразност. Благодарение на традициите на руската революционна демокрация те по-естествено идват до материалистическите концепции за литературата. Исторически обусловената приемственост, която днес откриваме по отношение на руската материалистическа мисъл, съвсем не намалява значението на литературната дейност на българските писатели критици, не подценява ролята на техните разбирания за характера и пътищата на възраждащата се национална литература. При своеобразните условия на българската действителност те са проявили рядка далновидност, за да разберат повелите на времето и използуват прозренията и на другите за разрешаването на национални задачи. С развито чувство за своеобразието на обществените и духовните потребности на нашия народ българските писатели спират вниманието върху онези страни и моменти от руската материалистическа естетическа система, които най-добре са отговаряли на равнището на тогавашния ни книжовен живот и изобщо на цялостното ни развитие.

Може би е целесъобразно да припомним, че когато се говори за ролята на традициите на руската революционно-демократическа естетика във формирането и развитието на българската литературна критика, далеч не би следвало да се ограничаваме само с онези факти, които сочат за пряко запознаване на един или друг наш критик със съчиненията на този или онзи руски мислител, или пък да търсим само преки въздействия, пълни съответствия, заемки и т. н. Ако ние приведохме някои факти за непосредно запознаване на наши писатели със съчиненията на руските разночинци, целта ни е била не да ограничим въздействието само в обсега на тези факти, а те да послужат преди всичко като изходно начало, като още един пряк, безспорен аргумент при решаването на поставения въпрос. Основното в случая е да се види как сходната обществена атмосфера насочва търсенията на отделните народи в едно направление, да се разкрие общото в подход и трактовка на литературните проблеми, да се почувствува неизбежното влияние, което търпи една млада формираща се книжнина от друга, далеч по-напреднала, с утвърдени, ярко изявени художествени и теоретически принципи, принципи, явили се в съзвучие със задачите, стоящи пред възраждащия се български народ. От какво голямо значение е характерът на националната действителност в това отношение, говори и обстоятелството за нееднаквия резонанс, който намират многообразните принципи на материалистическата естетика у нас. Отделните български писатели, книжовници и обществени дейци възприемат различни страни, моменти, черти от научно-философските, обществено-политическите, естетико-критическите възгледи на руските революционни демократи в зависимост от идейните позиции, на които са стоели, в зависимост от гражданско-патриотичната им активност, от обществения и естетическия им идеал. Осъзнаването на материалистическите принципи при трактовката на литературните и културни явления се обуславя от самия характер на националните задачи. А тези задачи са изпълвали цялото съществуване на големите възрожденски писатели, на първите представители на литературно-критическата мисъл. Така и онези страни на материалистическото светоотношение, които се появяват на национална почва, и онези, които идват в резултат на общуването с руската революционно-демократическа идеология — всичко в последна сметка е обусловено от характера и тенденциите на българската действителност, появяват се на основата на обществено патриотичната дейност на българските писатели. Техните литературно-естетически и критически възрения се развиват в органическо единство с политическите, философските и социологическите им възгледи, с цялото им светоусещане. Все поради своеобразните български условия, поради ниското равнище на литературата и изобщо на обществения живот отделни възгледи на някои наши книжовници от онова време ни отвеждат към началния етап на руската демократическа мисъл, към традициите на декабристите, гражданският подвиг на които е обайвал особено нашите възрожденци.

*

Поради особените исторически условия българската литература претърпява твърде ускорено развитие. Тя няма възможност да премине последователно и цялостно през онези етапи, които са характерни за другите

страни. Класицизмът не оставя почти никакви следи, сантиментализмът и романтизмът се появяват едновременно и често съжителствуват в творчеството на един и същ писател. И макар в тяхната орбита да се движат мнозина от първите творци на художествени произведения, тези литературни течения не успяват да се оформят като теоретико-естетически школи и далеч не играят онази роля, която те имат в развитието на другите славянски и неславянски литератури. Доколкото романтизмът пуска по-дълбоки корени, неговата жизненост се обуславя от гражданския патос, с който поетите патриоти отразяват жизнените явления, от противоречията между действителност и мечти, от високото съзнание за жертвоготовност в името на национални и общочовешки идеали. Процесът на политическото и духовното възраждане обуславя скорошната поява на реализма — макар и отначало да се изявява в твърде своеобразна форма. В редица произведения с реалистична насоченост се съдържат елементи и моменти, характерни за други творчески методи и литературни направления. Ускореното социално разслоение, изостряното на класовите противоречия, от една страна, засилващото се влияние на руската литература, от друга страна, се оказват решителни за насочването на формиращата се българска художествена книжнина по пътя на реализма и революционния романтизъм, спомагат за бързото преодоляване на сантименталноромантичните увлечения, за свързване на литературата с проблемите на живота. Интересен е фактът, че теоретическите принципи на реализма се споделят и пропагандират дори и от такива писатели, които в художествената си практика използуват поетиката и на романтизма. У неколцина романтичният и реалистичният тип художествено обобщение вървят успоредно. Оттук и своеобразието на реализма през възрожденската епоха. Все поради същите причини либерално-просветителската, филологическоформалистичната критика не можеше да играе роля в книжовния живот.

От съчиненията на руските революционни демократи българските писатели са имали възможност по-бързо да се ориентират върху редица теоретически въпроси на художественото творчество, да осъзнаят онези предпоставки, които правят от литературата мощен обществен фактор. Теоретико-естетическите им принципи са били толкова по-привлекателни за българските писатели и поради особената форма, в която те били изявени. При най-видните представители на руската материалистическа литературна мисъл трудно може да се разграничи кога говори гражданинът революционер и кога литературният критик и теоретик, къде свършва ученият и започва публицистът. А несъмнено тази своеобразна форма на обществена и литературна изява не е могла да не допадне на българските писатели, които са търсели различни средства, за да служат на поробената си родина. Обществено-публицистичната форма на изява на гражданско-патриотични терзания, на политически и литературни прозрения и в Русия, и у нас се оказва най-пригодна, за да се служи на повелите на деня. Омразата и бунтът на руските писатели демократи срещу социалното и духовното потисничество, недоволството им от нивото на художествената мисъл при всичките високи завоевания, до които се бе вече домогнала, изобличително-критическият патос на писанията им — всичко сякаш идва да просветли съзнанието, да разгори патриотични и хуманистични чувства и у българските книжовници революционери.

Онова, което веднага се набива в очите на човек, когато чете публицистично-критическите им статии и бележки, са неотслабващите усилия да изведат на по-високо равнище младата ни национална литература. С неумолимостта, с която изобличават турските поробители и техните крепители, със същата безпощадност се критикуват посредствеността и елементарността на онези, които създават произведения, стоящи настрана от актуалните национални проблеми, лишени от прогресивна идейност, от патриотичен и социален патос. Оттук и особената форма, в която са дадени теоретическите и критическите им съждения — наситени с остра публицистичност и злободневност, с категорични оценки и присъди. Дълбока неудовлетвореност и искрена мъка от състоянието на тогавашната наша книжнина подхранва критическото перо на най-добрите ни писатели. „Ние още нямаме своя книжовност; ние още нямаме пет книги, които могат да издържат критика; ние нямаме нито три оригинални книги, т. е. които могат да се нарекат българска книжовност... Ние не преводиме и печатаме щото е за нас потребно и полезно, а щото ни попадне под ръка“ — пише с болка Каравелов в Свобода, бр. 5—7, 1869. По думите на Ботев много от излизащите книги по онова време, вместо да просветлят националното съзнание, да революционизират духа, да разкрият нови хоризонти пред погледа, приспивали борческите пориви, довеждали до „отвращение към учението, равнодушие към книжнината и справедливо негодуване към писателите“. Но и Каравелов и Ботев не се ограничават само да констатират изостаналостта на литературата ни, нейната идейна пустота и художествена примитивност, а разкриват и причините за това плачевно състояние. За разлика от писателите просветители те направо сочат, че първопричината се крие в непосилния обществено-икономически гнет. Политическата свобода като условие за процъфтяването и на духовната култура — условие, така дълбоко осъзнато от руските революционни демократи, — определя основния патос и на Ботевата критическа дейност.

Дълбока неудовлетвореност от настоящето, непреклонна вяра в бъдещето тласкат и руските революционни дейци, и българските писатели към всеобхватна активност, за да бъдат разчистени всички пречки по пътя, който извежда към пълноценната литература. Подобно на Чернишевски, който в романа „Какво да се прави?“ чрез устата на един от героите заявява: „Дайте на хората хляб, а те сами ще се научат да четат. Да се започне преди всичко с хляба, иначе ние напразно ще губим време“ — така и Ботев нееднократно подчертава, че човек се грижи най-напред „да обезпечи своето физическо благосъстояние, а после вече добива воля да усъвършенствува своите умствени способности“.[1] В духа на революционно-демократическата идеология Каравелов и Ботев вярно схващат въпроса за взаимовръзката между материалните и духовните потребности на човека. И естетическите потребности имат социална основа, те се изявяват най-пълно в общество, свободно от всяко робство. Обществено-демократическата същност на естетическите потребности, невъзможността естетическата красота да бъде почувствувана в пълнота в условията на социално и духовно робство, необходимостта от пълна свобода, за да се развиват

[1] В. Независимост, 20. IX. 1874.

естетическите и етическите ценности — тези и други подобни въпроси, нашироко обосновани от Чернишевски, ще срещнем засегнати в една или друга форма и степен в съжденията на Каравелов и Ботев, както и по-късно в социалистическата критика.

Като основна предпоставка за създаване на жизнено правдива, идейно-наситена, социално-действена литература — каквато литература изискват и руските, и българските революционни дейци — се сочи писателите да бъдат верни чеда на народа, да живеят с проблемите на съвременността. „Да бъдеш гражданин и син на своето общество и своята епоха, да усвоиш нейните интереси, да слееш своите стремления със стремленията на епохата“ — този върховен принцип на Белински стои в основата и на идейно-литературното кредо на българските писатели демократи и революционери, определя насоката и характера на многообразната им дейност. Те твърде остро критикуват онези писатели, които сякаш не забелязват конфликтите около тях, а се ровят в далечното минало или пък се занимават с преразказването на незначителни случки, на събития, далечни и непонятни за народа ни. Макар и да не отрича полезността на произведения с историческа тематика, Каравелов подчертава, че е далеч по-целесъобразно и обществено оправдано писателите да черпят материал от съвременния живот, да отразяват онези явления, с които всекидневно хората се сблъскват. „Нашият живот е до такава степен разнообразен, шарен и богат с всевъзможни сюжети, щото за писателите се открива едно широко и неизмеримо поле. Целта на съвременните наши писатели е да осмеят всичките нечистотии, които ни окръжават от всяка една страна, и да охрабрят честното, чистото, бедното и убиеното. С една дума, ние трябва да бъдем синове на сегашното време и да се борим със съвременното зло.“[1] Дори и когато се разработват сюжети от историята, трябва да им „се дава съвременен интерес, съвременен мироглед“ — пише критикът на историческата драма „Иванко“.

Стиховете на Франга, Пишурка, Пискюлиев, Сапунов, Станчев, Голчев и др. извикват острия сарказъм и неумолимата критика и на Каравелов, и на Ботев именно защото са били лишени от съвременен патос, от по-високи граждански идеали. Те напълно са осъзнали мисълта на Херцен за особеното значение и характер на литературата за народ, лишен от обществено-политическа свобода, борещ се за национална и социална правда. Интересите и на българите в онези времена изисквали не сълзлива сантименталност, не либерално-просветителски илюзии, не отвлечен хуманизъм, а творби, които да разобличават и критикуват обществените неправди, да вдъхновяват за борба. Образът на писателя гражданин, очертан от Белински в знаменитото му писмо до Гогол, стои в идеала на българските критици демократи. Дори и Нешо Бончев, който в идейно отношение плаща известна дан на идеализма, в много от критическите си съждения следва великия руски критик.

Условията, при които са работили, задачите, които са преследвали с книжовната си дейност, са обуславяли и обсега на въпросите, разглеждани от първите български критици, и формата на трактовката им. Очевидно

[1] В. Независимост, бр. 28, 1873.

те не са могли да обхванат цялата идейно-художествена проблематика на литературното творчество, да се впускат в специални анализи, да отделят еднакво внимание на всички онези по-общи или по-специални въпроси, разработвани от отделните представители на руската материалистическа естетика. Безспорна е известна исторически неизбежна ограниченост в обхвата и начина на разглеждане на литературните въпроси. Налице е обаче неотклонен стремеж, увенчан с безспорни успехи, да бъдат поставени основните проблеми, от правилното решение на които зависели характерът и насоката на младата българска литература, да бъдат подхванати и съобразени с българските условия някои от основните принципи, утвърдени от руската литературна наука: въпросът за литературата като отражение и обяснение на действителността, като присъда и учебник за живота, за нейните познавателни и възпитателни функции, за характера и целта на литературната критика и т. н.

Онова, което съставя „крайъгълния камък“ в идейно-естетическото верую на руските революционни демократи — че литературата е продукт на обществото и следва да отразява живота на това общество, че тя е могъщ фактор в културно-историческия процес, че в художествени образи тя отразява всичко онова, което засяга съдбата на човека и т. н., — заляга в основата на формиращата се българска литературна критика, става върховна повеля за по-значителните писатели. В статията си „Поезията на природата и нашите нужди“ Т. Икономов — един от най-ранните популяризатори на Белински у нас — почти изцяло повтаря някои от основните мисли на руския критик. „Поезията трябва да бъде вярна на природата и на живота и никога да не отстъпва от тях, ако иска да има в себе си някаква цена“; тя следва „да изобразява образи и дела от истинския живот, а не един живот въображаем и лъжлив“; онези произведения, „които не са верни на естеството и на действителността, трябва да бъдат чужди за нас“[1]. В интересната си статия „Що е роман“ големият възрожденски писател П. Р. Славейков обосновава и теоретическите си схващания за характера на литературата и дебело подчертава, че главна задача на романа е да дава вярно отражение на действителността, на „человеческий живот в своите разнообразни отношения“. Онзи, който е решил да пише романи — продължава Славейков, — трябва „да се углъби в народния живот, да изнесе от него мисли, които движат този живот, развитието на тези мисли и техните разни судбини, да ни ги представи в живот и в действувани на лицата... В това русите са най-много успели.“[2] Възприели най-пълно материалистическите разбирания за характер и роля на изкуството, Каравелов и Ботев изискват литературата не само да отразява действителността, да дава познания, да учи и възпитава, но и да критикува и изобличава, да разкрива причините за социалните злини, да сочи пътищата за тяхното премахване, да помага на народа да види „причините, които не му позволяват да бъде щастлив“ — както се изразява Каравелов. Литературата следва да изобразява живота от всички страни — с хубавото и грозното, с възвишеното и покварето, с красивото и безобразното,

[1] Сп. Читалище, кн. 16, 1871.
[2] Пак там, кн. 3, 1873.

а не само прекрасното, както са предписвали теоретиците на идеалистическата естетика. Още преди цяло столетие и руските, и българските революционни демократи са прозрели, че не може да се създава реалистично изкуство, ако то се ограничи само в определен кръг явления — из областта на прекрасното или безконфликтното, — както немного отдавна някои искаха да насочат погледа на писателя. И Каравелов, особено пък Ботев, в изобразяване на борбата против безобразното, пошлото и реакционното в живота виждаха най-вече естетическия идеал на прекрасното.

Да се изучи, да се обясни и разбере животът на хората — се поставя като върховна повеля пред писателите. Основен критерий за художествеността на едно произведение е неговата идейно-познавателна значимост. „Изящната словесност (под име изящна словесност ние разбираме романа, повестта, драмата и пр.) се цени толкова повече, колкото по-дълбоко и по-вярно изобразява живота, а после по поетическите виражения, по сладостта на езика и по богатството на изображенията. И ние толкова повече се интересуваме от писателя, колкото повече е по-важно за нашето човеческо благополучие това дело, което ни той учи и колкото по-добре и по честно ни той учи. . . Такава изящна словесност, която не изобразява живота, какъвто е, а крие се под маска или се възноси до мъгливата фантазия, то тя остава проста нула, която никому не е потребна, и твърде скоро умира. И така, действителният живот трябва да стане изключителен предмет на изкуствата“ — ето така формулира Каравелов основното предназначение на литературата, главния критерий при оценка на художествените произведения. Този критерий заляга в основата на формиращата се българска критика. Но нали такива са основните изисквания на руската революционно-демократическа естетика. Във вярното изобразяване на живота Белински вижда голямото дарование на Гогол, в дълбокото разкриване на жизнената правда Добролюбов съглежда таланта на Тургенев. Имайки несъмнено пред вид тези съждения на руския критик, Н. Бончев на свой ред ще подчертае, че обаятелната сила на Гоголевите произведения идва от обстоятелството, че „той даде на поезията реално битие“, сваля я от небесните висини на земята, изобразява човека „такъв, какъвто е, със сичките му пороци“, изобличава пошлото и покварено, „осмива със своя лют смях“ тъмните страни, покварата и недъзите на тогавашната руска действителност и по такъв начин накарва хората да се борят за преобразуване на тази мрачна действителност. Самите руски хора по думите на Бончев са се ужасили от картината, нарисувана от Гогол, започнали да търсят „лекове на болните си места“, да се замислят за своето идейно и нравствено прераждане.[1]

Един от основните принципи на материалистическата теория, че литературата се изменя съобразно с измененията на живота, е залегнал дълбоко в съзнанието на нашите критици. Когато говорят, че „действителният живот трябва да стане изключителен предмет на изкуството“, тук те включват не само реално съществуващото, но и всичко онова, което е съставяло същността на миналото или се набелязвало като тенденция на бъдещето. Живеейки с проблемите на съвременността, те мечтаят за

[1] Н. Бончев, Съчинения, 1942, стр. 158.

бъдещето, когато ще бъдат реализирани най-съкровените им мечти. Оттук и революционната романтика — толкова характерна за художественото творчество на българските критици реалисти.

Обосновавайки всеобхватността на потребностите, които литературата трябва да задоволява, разширявайки кръга на нейното въздействие, Каравелов преодолява позитивистките схващания, проявявани в известни моменти, и изисква тя да дава не каквито и да било знания, а такива, които да помагат за извоюване на по-добро настояще и по-щастливо бъдеще. Като реагира срещу сантиментално-дидактичната книжнина, той подчертава исконната си мисъл, че във всяка книга читателят трябва да намира „обяснени истини или материал за обясненето на тия истини". И тия истини не да бъдат истини въобще, а да принасят на човека съществена полза, да отстраняват пречките по пътя на неговото материално и духовно възмогване. А Ботев отива още по-далеч — поставя пред литературата и пред всяка книжовна дейност задачата да революционизират съзнанието на хората, да ги мобилизират за премахване на националното и социалното робство. „И науката, и литературата, и поезията, и журналистиката, с една дума — всичката духовна деятелност на неговите (на българския народ) водители би трябвало да вземат характер на политическа пропаганда, т. е. да се съобразят с живота, със стремленията и с потребностите на народа и да не бъде вече науката за наука, изкуството за изкуство, а журналистиката за преживяне на старото, изгнилото и отдавна вече изхвърленото европейско гюбре."[1] Тези Ботеви прозрения представят най-голямото завоевание на националната теоретическа мисъл. Те съдържат цяла идейно-естетическа програма, която Ботев реализира в собственото си творчество. С тези си прозрения именно Ботев се явява „предтеча на социалистическия реализъм" (Т. Павлов). С оглед на тогавашните условия поетът революционер особено акцентува върху критико-изобличителната страна на литературата, като подчертава необходимостта да бъдат изобразени в цялото си величие борбите за свобода, да се възпее техният идеал, да се покажат тенденциите на бъдещето. Гениалният поет и критик не само теоретически обосновава революционно преобразуващата мисия на литературата, но и в личната си художествена практика даде пример от каква поезия се нуждае българският народ. Поставяйки формирането и развитието на литературата в органическа връзка с революционно-освободителното движение, Ботев бележи най-високия връх, до който се е домогнала естетическата мисъл в домарксовия период. Ако в Русия Белински и Чернишевски са онези, които свързват философията и естетиката с революционния демократизъм, то същото извършват у нас Каравелов и Ботев. Техните високи гражданско-революционни и хуманистично-етични идеали послужват за основа и на естетическите им възрения и принципи.

В съжденията на най-изтъкнатите български критици за предмета и предназначението на литературата не е трудно да се открият много от принципите на „натуралната школа", особено на нейния основател Белински, който по различни поводи подчертава, че никакво произведение не може

[1] Знаме, бр. 4, 1875.

да има трайно значение, ако в него не пулсира животът, ако не е плод на изстрадани убеждения, ако не е заложена в него голяма идея и не въплъщава политическите и социалните тенденции на времето. Каравелов и Ботев непрестанно изобличават апологетите на теорията за самоцелността на изкуството, критикуват наши и чужди писатели, които гледали на литературата само като на средство за духовно извисяване, за естетическа наслада, винаги подчертават нейната гносеологическа и социална функция.

Под различна форма се изтъкват предимствата на жизнено-правдивото художествено повествование, на „живото и действителното“ пред всевъзможните фантастични описания, нравствено-сантиментални проповеди, идеализирани образи, колкото и привлекателни да ни се представят. Животът с всичките негови лоши и добри страни „е най-мило и най-драго на човека“. Щом обичаме живота, то следва „да обичаме онова, щото е живо, следователно „прекрасно“ може да се нарече само онова, щото отговаря на нашата любов“ — заявява Л. Каравелов. По наше мнение „любовта принадлежи само на здравото и на живота“, следователно всичко, щото желае да бъде прекрасно, трябва да е живот, т. е. да принадлежи на действителния живот и да привлича към себе си сърцето“. Ботев дълбоко съзнава, че естетическата красота не съществува извън живота, извън обществените домогвания и духовни пориви на човека, извън всеотдайното служене на революцията. Задачата на художника е да вникне дълбоко в самата реална действителност, за да открие благодатния извор на естетически ценности, с които не могат да се мерят никакви изкуствено построени, идеализирани картини и образи. В тези разсъждения на нашите критици революционери не е трудно да се открие твърде голяма близост със схващанията на Чернишевски за естетическото отношение на изкуството към действителността. Както е известно, именно на този въпрос той отделя особено внимание, посветява магистерската си дисертация. С неднократното подчертаване, че прекрасното следва да се търси в живота, че при всички случаи за предпочитане е да се живее, отколкото да не се живее, че борбата в името на живота е достойна за всякакви жертви и т. н., Каравелов и Ботев са целили да насочат литературата към реалната действителност, към актуалните проблеми на съвременността, да накарат читателите да търсят прекрасното в живота, а не в някакви надземни сфери, в несъществуващи светове. Мислите, вложени в устата на Л. Калмич, сочат, че прекрасното следва да се търси в борбата против тиранията и робството, против пошлото и покварено. В художественото изобразяване на тази борба е въплътен идеалът за прекрасното. Многократните разсъждения в този смисъл са обусловени и от съзнанието да се даде отпор на идеалистическата естетика, която поставяла красотата в изкуството по-високо от красотата в природата, а тъй като целта на изкуството била да осъществи идеята за прекрасното, следователно то не зависело от нищо друго освен от стремежа към прекрасното, намиращо се в сферата на абсолютния дух. Под непосредственото влияние на Чернишевски, на неговите стеснени разбирания за творческата роля на изкуството, за съотношението на красотата в действителността и в изкуството Каравелов дори говори, че изкуството не може да даде адекватно отражение на прекрасното в живота, че човеш-

ките творения не могат да се мерят в естетическо отношение с онова, което е създала природата, което се намира в живота. Тези увлечения и неточни съждения днес не биха ни се виждали тъй странни, ако се пренесем в онази епоха, ако вникнем дълбоко в патоса на цялата теоретическа дейност на руските революционни демократи и на българските критици. В противовес на идеалистите, които смятали абсолютната идея за източник на красотата, че целта на литературата била да задоволява единствено стремежа към прекрасното, критиците реалисти обосновават, че единствено реалният живот е източник на прекрасното, че то се разкрива във всеотдайното служене на онези идеали, които са скъпи на прогресивните хора, че литературата е призвана да задоволява цялата съвкупност от потребности — обществено-познавателни, идейно-възпитателни, нравствено-културни и т. н. Традициите на Чернишевски, подети от нашите революционни демократи по въпроса за характера и извора на прекрасното, при всички уточнения и допълнения, които могат да бъдат направени, и днес не са изгубили своята актуалност, когато отново се развиват теории, които разглеждат прекрасното не като обективно свойство, присъщо на явленията и предметите, а само като резултат на естетическото усвояване на действителността, които искат да докажат, че в природата и в живота прекрасното обективно не съществува.

Подобно на руските революционни демократи и българските критици Каравелов и Ботев, когато пишат своите остро публицистични статии, фейлетони, бележки и т. н., живеят със съзнанието да дадат оръжие в ръцете на хората за борба срещу несправедливия обществен строй. В тях те третират колкото литературни, толкова и обществени въпроси. Естетическите и критическите им възгледи са се изявявали в особена синкретична форма. И затова именно литературно-критическите им принципи намирали такъв резонанс сред широките кръгове на тогавашната общественост. Известно е, че Белински нарече литературната критика „движеща естетика“. Това определение напълно съответствува на характера на Каравеловата и Ботевата литературно-критическа дейност. Техните критически и теоретически съждения никога не са откъснати от конкретната литературна и обществена практика. Без да отъждествяват литературата с другите форми на познания, без да подценяват особеностите на художественото творчество, върховен принцип за тях си остава то да третира със специфичните свои средства всичко онова, което е свързано с настоящето и бъдещето на човека, с прогресивното развитие на човешкото общество. Затова и предмет на техните критически съждения са не само въпросите на художественото отразяване на жизнените явления, но и самите тези явления. Мисълта на Чернишевски, че решението на чисто естетическите въпроси зависи от решаването на други, много по-интересни въпроси, е осъзната и от нашите критици. И на Каравелов, и на Ботев са чужди самоцелните занимания с отвлечените естетически категории, проблемите на литературата се разглеждат от позициите на житейските потребности, с оглед на интересите на националното възраждане.

В усилията и изискванията си да бъде създадена жизнено правдива, идейно и емоционално действена литература формиращата се българска критика — особено в лицето на Каравелов и Ботев — вярно съглежда ро-

лята на мирогледа и на таланта на писателя. Те отдават важно значение на идейно-политическите и социални възгледи на твореца. Техните остри критики срещу мнозина от тогавашните писатели са породени именно от съзнанието, че в писанията им не проличава вярно разбиране на житейските проблеми, че не се сочат истинските причини за социалните злини, на робството и неправдите. Когато излиза в превод на български книгата на Силвио Пелико „Тъмниците ми“, добила и у нас голяма популярност, и Каравелов, и Ботев, като се отнасят съчувствено към италианския патриот, изтъкват несъстоятелността на неговите идейно-философски позиции, критикуват неговата християнска резигнация и примирението му с угнетителите. Ботев дори направо сочи вредата от прокараната в книгата „религиозна философия, която ни учи как скептикът хванал да вярва, как политическият затворник се предал на волята божия и как станал търпелив, безпристрастен и даже милостив към неприятелите си. . . И всичко това направила тъмницата“ — в недоумение възкликва нашият революционер. Еднакво ненавижда той и обективистичните, безстрастните описания, равнодушното отношение към социалните проблеми, към съдбата на човека и идеалистично-мистичните увлечения. Нему е чуждо всякакво примиренчество и фатализъм. Колкото и тежка да е борбата, никога не трябва да се идва до примирение и християнски квиетизъм. Без по-високи идеали, към които писателят да се стреми с ума и сърцето, не може да се даде правдиво художествено изображение на обществото. Неотслабващия революционен заряд в стиховете на Бърнс, Байрон, Беранже, Хайне, Плещеев, Шевченко, Лермонтов и други демократически писатели Каравелов обяснява именно с техните прогресивни гражданско-политически позиции, с тяхната неотклонна мечта за нов, справедлив живот, с тяхната ненавист към всичко ретроградно в обществени отношения, бит и морал.

От друга страна, нашите критици подчертават, че без наличието на художествено дарование никакви благородни намерения, никакви теории и правила за словесността не биха помогнали да бъде създадено пълноценно литературно произведение. На мнозина от подвизаващите се по онова време стихотворци е липсвало именно художествен талант и затова творбите им нямали никаква стойност и вместо полза принасяли вреда на читателите. Особено жлъчно се осмиват опитите на някои книжовници да съставят „правила“ за поетическо творчество, да създават наивни теории и предписания. Но заедно с това се предупреждават, че и поетическият талант сам по себе си е недостатъчен. За да бъде насочено естественото дарование по правилен път, необходимо е и здраво мировъзрение. В „Из мъртвия дом“ Каравелов заявява, че без светлината на разума дарованието не само не носи полза, но може да бъде и вредно, „да бъде източник на най-лошите заблуди“. Колко примери от тогавашния литературен живот са потвърждавали тази истина. Когато критикуват някои стихове на П. Р. Славейков или на Вазов, нашите критици именно имат пред вид, че художественото дарование не е използувано в правилна насока, че е похабено със създаването на творби, лишени от обществен патос, от прогресивна идейност. Нали и Белински използува за пример Гогол, когато в края на живота си писателят изпада в идейна криза, за да докаже, че единствено природният талант не е в състояние да опази

читателя от явни заблуди и творчески несполуки. Мисълта на Белински, че писателят преработва даденото от живота съобразно със своя идеал и от това се получава картина „много по-жива, по-изразителна и пълна с мисли, отколкото действителният случай, дал повод да се опише тази картина", е осъзната и от българската демократична критика.

*

Схващанията на руските революционни демократи по отношение на общото и различното между литература и наука като форми за опознаване на действителността срещаме и у българските критици при трактовката на този въпрос. „Съвременното човечество — пише Каравелов — иска от науката и от литературата щото тия, като разширяват неговия кръгозор и като избистрят неговия мозък, да му дадат възможност да разбере истинския смисъл на природните явления; да обогатят неговите понятия и да разширят неговите знания, щото животът му да не среща никакви косвени препятствия; най-после да пролеят светлина на неговите понятия и на неговите умствени сили и да го направят полезен и на себе си, и на съседите си."[1] На друго място той дори подчертава, че и в литературните произведения читателят търси отговор на същите въпроси, които са предмет и на учебните книги, че литературата подобно на историята трябва да ни „открива истината и да ни покаже човешкия живот с всичките негови величия и слабости, с всички негови заблуждения и добродетели"[2]. Без да анализираме тези и други подобни съждения, не може да не се забележи и от пръв поглед, че те се родеят в редица отношения със схващанията на Белински и Чернишевски, които неednократно подчертават, че между науката и изкуството съществуват твърде общи неща, че има почти пълно единство в тяхното съдържание, защото и двете форми на познание отразяват реалната действителност. Разбира се, подобно сходство между наука и изкуство както руските мислители, така и българските критици съглеждат само по отношение на хуманитарните дисциплини, а най-вече с историята и политическата икономия. В тези съждения обаче не е пропуснато да се изтъкне и своеобразието, което съществува между отделните форми на познание, на творческо-интелектуална дейност. Каравелов по различни поводи припомня, че сходните цели и задачи на литературата и науката не водят механически след себе си и до еднакви средства за тяхното реализиране: литературата си служи не с отвлечени понятия, а с живи образи, общото е дадено чрез конкретно-индивидуалното; художествените произведения имат възможност да обгърнат живота по-цялостно, „от всяка една страна"; описаното в тях не трябва винаги да се взема „за неопровержима истина"; при художественото отразяване на явленията играят роля и редица други фактори, които са чужди на научното познание и т. н. В естетиката пръв Белински обоснова необходимостта от сътрудничество между науката и изкуството, разруши бариерите между научното и художественото познание, издигнати от идеалистите, доказа, че и с художествени средства може да се даде ис-

[1] В. Знание, бр. 2, 1875.
[2] В. Свобода, бр. 3, 1869.

тината за живота. Вярното отразяване на живота, произнасянето на присъда над явленията, дълбокото разкриване на социално-историческите процеси предполага и солидна научно-теоретична подготовка у писателя. Тези положения на материалистическата естетика не са могли да не бъдат осъзнати от първите наши критици, които с такава настойчивост изискват възраждащата се национална литература да дава познания, да разкрива истината, да помага на читателите да разберат същността на обществените отношения, на събитията, та да могат да вземат и правилно отношение към житейските проблеми. Без да са успели да схванат цялата сложност на въпроса за своеобразието на художественото творчество, създателите на българската литературна критика съзнателно са акцентували на онези моменти, които са сходни между научното и художественото познание, с цел да дадат отпор на църковно-религиозната, сантиментално-безсъдържателна книжнина, да насочат младата ни литература по пътя на вярното отразяване на обективно-реалната действителност, да стане тя „учебник" за живота.

*

Още в своите първи стъпки българската литературна критика отделя особено място на въпроса за национално-самобитния характер на художествените произведения. Този въпрос е бил органически свързан с основния принцип на реалистичната естетика — обусловеността на литературата от реалния живот, от историческата действителност. Онова, до което се бе домогнала руската критическа мисъл при решаване на този въпрос, се оказва особено плодотворно за дейците, които е трябвало да трасират пътя за възмогване на българската литература. С оглед на народностното осъзнаване на българите, с оглед на задачите на националноосвободителната борба се е налагало формиращата се книжнина да носи подчертано национален характер, да бъде в съзвучие с нуждите и интересите на народа, да отразява типичното в бит и душевност, в обществени отношения и стремежи, та и въздействената ѝ сила да бъде по-непосредна и осезаема. Българските критици са особено чувствителни към тази проблема, защото са били преди всичко граждани и патриоти, на литературната дейност са гледали като на средство за изява на националните си тревоги и идеали. В това отношение благотворна роля изиграват и фолклорните традиции, на които широко са се опирали родоначалниците на литературната ни критика. Настойчивият повик за създаване на самобитна национална литература се е налагал и поради зачестилите преводи от чуждите литератури, и то на произведения без никакво отношение към обществените и културни нужди на българина. Още П. Р. Славейков предупреждава зараждащата се българска литература да не изгуби своя национален облик, да не подражава механически на чужди образци, да не се изпълня със съдържание, чуждо на българския бит. „Нашата книжнина не трябва да бъде безвъзрастно чедо на гръцката, нито мършава сподирница на коя да е друга книжнина. . ."[1] И с формалното „побългаряване" на чужди

[1] В. Македония, бр. 33, 1867.

произведения не са съгласни нашите критици. Необходимо е писателите да пишат произведенията си „на наше народно основание", като изобразяват онова, което е типично българско, което отличава народа ни от другите нации — подчертава Славейков. Колкото и да настоява писателите ни да се учат от постиженията на световната литература, Каравелов заявява: „Всяка една драма, всеки един роман, всяка една повест само тогава могат да се нарекат български, когато в тях се описват сцени из българския живот. Колкото по-естествено и по-вярно е изобразен българският живот, толкова повече е по-съвършено и по-драгоценно и самото литературно произведение." Още когато е в Сърбия и започва да проявява по-определено литературно-критическите си възгледи, Каравелов критикува сръбските поети, че не създавали нищо самобитно, оригинално, в което да се чувствува духът на сръбския живот, да има сръбски характери. С не по-малка настойчивост и Ботев изисква да бъде създадена книжнина, с национален дух. „Нашият народ има свой особен живот, особен характер особена физиономия, която го отличава като народ", с което трябва да се съобразяват и общественици, и писатели, и книжовници. Заедно с това обаче той критикува онези, които изхождали от елементарни представи за националното, ровели се из миналото, за да описват разни легенди за царе, за религиозни чудеса, за отживели времето си битови явления, а отминавали онова, с което всекидневно се сблъсквали хората. Националният дух ще бъде най-пълно изобразен, когато се вникне в бита и душевността на съвременния човек, когато се рисува неуморната му борба за извоюване на по-сносен живот, за преодоляване на предразсъдъците и суеверието. В критиките си към онези, които не схващали същността на националното, Ботев сякаш е имал пред вид предупрежденията на Добролюбов, че националното не се състои само в „умението да се изобразят красотите на местната природа, да се употреби подслушан в народа точен израз, вярно да се опишат обрядите, обичаите и т. н.". От страниците на периодичния печат често се предупреждават писателите „наместо да прекроявят чуждото да напишат от себе си нещо самобитно (оригинално) и да разкажат своите прекрасни мисли по духа на народа и безпристрастно". На нашия народ „са потребни чисти български книги, с български народен дух, с българско направление и с български поглед на книжовното дело, с една дума, на българите са потребни повече книги самобитни, нежеле глупави преводи" — заявява Каравелов.[1] И у Ботев, и у Каравелов има догадки за диалектическата същност на националния характер, обусловен от редица обществено-исторически и културни предпоставки и условия. Усилията на българските критици да бъде създадена реалистична литература е същевременно и борба за утвърждаване на националното в цялото му многообразие. Като пример за поетическо изобразяване на националното те сочат народното творчество, където животът е даден всеобхватно, народът ни е опоетизиран с всичко самобитно и специфично национално. Обикновено въпросът за националното своеобразие се разглежда във връзка с народността, отразена така пълно в богатото устно поетическо творчество. Особено живият интерес на кри-

[1] В. Свобода, бр. 5—7, 1869.

тиката ни към фолклора е обусловен и от съзнанието, че националната ни литература не може да се развива като нещо самобитно, ако не бъдат използувани художествените традиции, създадени от народа ни в миналото.

Традициите на руската литературно-критическа мисъл по отношение на използуване художествения опит на другите народи, по отношение на необходимостта от творческо школуване у големите дарования са опора и на българските критици в усилията им да насочат погледа на писателите ни към прогресивните произведения от световната литература. Обявявайки се против безкритичното взаимствуване или механично подражание, нашите възрожденци съзнават необходимостта да бъдат преведени произведения от световната класика, та да могат читатели и писатели да се сродят с художествените постижения на другите народи. При подбора обаче на такива книги трябва да се проявява верен идейно-естетически усет, да не се забравят интересите, нуждите, нивото на българите. И при използуване на чуждото ръководно начало трябва да бъде да се дават познания, да се помага на читателя да осъзнае проблемите на времето, да почувствува съдържанието и задачите на националния живот. Затова някои наши критици предупреждават, че дори творби с голяма популярност в чужбина и с безспорни художествени качества биха се оказали неразбираеми и безполезни за българите в тогавашния момент, биха звучали като анахронизъм при робските условия. Ботев подчертава, че ползата от художествената литература е нещо относително за различните народи, за различните исторически времена. „Романите, повестите, разказите, въобще чисто литературните произведения трябва да се приравняват или — по-право да кажем — да отговарят на стремленията и на характера на онзи народ, на езика на който се пишат или превеждат те. На основание на това за нас са потребни *сега засега* такива произведения, които отговарят на нашите потребности и стремления, които имат съвременен и общочовешки интерес.“[1] Ботев е еднакво непримирим и против сляпото подражание на чуждото, и против безразсъдното отхвърляне на завоюваното от другите народи, каквито крайности се забелязвали по онова време в литературния живот. Ако някога Белински се възмущава и говори с гняв за онези свои сънародници, „които с възхищение говорят за последните фейлетонни приказки, написани от френски белетристи, или пеят нов водевилен куплет, отдавна забравен от парижани, а с презрение, равнодушие или с оскърбителна недоверчивост гледат на гениалните произведения на руския поет, смятайки, че Русия няма бъдеще и в нея всичко е лошо и нищо хубаво не може да съществува. . .“[2], то три десетилетия по-късно със същото възмущение говори Ботев за подобни явления в младата ни книжнина. За него оригиналният самобитен характер на литературното творчество съставя основа на литературата, обуславящ и националното звучение, и хуманистичния патос на произведението. Безкритичните поклонници на чуждите моди той нарича „гладички умове, кои внасят у нас ръждата на западните предразсъдъци и сметта на гнилата вече европейска цивили-

[1] В. Знаме, бр. 12, 1875.
[2] Събр. съч. в три тома, т. III, стр. 39.

зация — без да виждат новите явления на живота нито там, гдето са се учили, нито тук, гдето учат“[1].

Вярно разбиране се проявява и по отношение на националното и общочовешкото, за тяхната взаимообусловеност. Всяко истинско национално произведение има същевременно и общочовешки черти, и обратно — онова произведение, което отразява общочовешки явления, мотиви, чувства, тенденции, в него неминуемо намират храна и отговор читателите на отделните националности. С дълбоко уважение се отнасят критиците реалисти към онези чужди писатели, чиито произведения разкриват трайни непреходни чувства, мисли, идейни търсения, обществени тенденции. Еднакво чужди на тесногръдия национализъм и безпочвен космополитизъм, те критикуват и този, който забравя своето родно място, своето отечество и своите братя, „когото не боли сърцето, когато види техните нужди, страдания и бедността, и онзи, който, ръководен от някакъв фалшив патриотизъм, мрази своите съседи само за това, че те говорят друг език, че имали друга вяра, готови били да отрекат и най-ценните им духовни завоювания и т. н.“. На страниците на „Знание“ Каравелов дословно пише: „Колкото един народ е по-безчовечен, по-фанатичен и по-пристрастен към другите народи и народности, към другите вери и верования и към чуждите понятия и идеи, толкова е той по-невежествен, по-прост и по-достоен за съжаление.“ Само онзи народ може да напредва, който уважава и се учи от завоеванията на другите и сам полага усилия да даде своя влог за развитието на общочовешката мисъл. Тясно националистическата литература пречи на умствения и културен напредък, задушава будната мисъл, възвишените идеали, хуманистичните пориви. Белински често подчертава, че произведение, което е лишено от национална основа, не може да бъде нито велико, нито оригинално, както и обратното. Творческото заимствуване от другите е исторически обусловено — говори руският критик. Оня народ, който не е способен да преработи заетото и да го направи свое, той не би могъл да води самостоен политически и духовен живот. В статията си „Класическите европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“ (1873), като се опира върху казаното от Белински за връзката, която съществува между културата и литературата на различните епохи и народи, Н. Бончев изтъква, че исторически обусловената приемственост съвсем не засенчва националния облик на създаваните духовни ценности. Изобщо най-изтъкнатите ни критици дълбоко съзнават, че истинският художник, като остава дълбоко национален, не може да не отрази в творчеството общочовешки черти, мисли, стремежи, че общочовешкото винаги се изявява в конкретни национални форми.

*

Етапът, в който се е намирала младата българска литература, характерът на задачите, които са стояли за разрешение пред интелигенцията, са насочвали първите критици преди всичко към въпросите, свързани с познавателната, национално-възпитателна страна на художествената книжнина. Колкото обаче и мимоходом да засягат по-специалните въпроси на

[1] В. Дума, бр. 1—2, 1871.

художественото майсторство, те имат съзнание, че стойността на едно произведение се обуславя не само от това, *какво* пише и за *кого* пише писателят, но и *как* пише, в каква форма е изразено едно или друго съдържание, в какви образи е въплътена една идея, на какъв език е написано произведението и т. н. Художествената литература „се цени толкова повече, колкото тя по-дълбоко и по-вярно изобразява живота; а после по поетическите виражения, по сладостта на езика и по богатствата на изображенията“ — подчертава Каравелов. Критикът съзнава, че литературните произведения „по-дълбоко влазят в сърцето на човека, в сърцето на семействата и обществата“, възприемат се по-непосредствено и действуват върху цялостното светоусещане на човека именно защото идеите, мислите, събитията са дадени в образи и картини, защото жизнените явления са дадени със средствата на художественото слово. Неизмеримо по-голямата въздействена сила на художествения образ се дължи на обстоятелството, че в него е съчетано конкретно-националното и общочовешкото, индивидуално-неповторимото и общо закономерното, че той раздвижва ума и сърцето, чувствата и съзнанието на читателя.

В статиите на първите български критици ще срещнем не един път мисълта, че не може да бъде създадено художествено произведение, ако писателят не притежава дарование да извайва образи, да рисува картини, ако не познава специфичните закони на художественото творчество. Стойността на литературата не се определя автоматически от идеята или от добрите намерения на автора. Те не са чужди на въпроса за необходимостта на единство между съдържание и форма. Стойността на Друмевата драма Славейков вижда именно в това, че авторът е успял да извае внушителни жизнено правдиви образи, че историческите събития са разкрити с художествено умение, с вълнуващи поетически средства. А Каравелов критикува Войниковите драми, защото много от героите били „безцветни, безжизнени и безграмотни“, защото били създадени по умозрителен път, лишени били от творческо вдъхновение и т. н. Като анализира превода на Илиада, направен от Гр. Пърличев, Н. Бончев убедително сочи как преводачът е похабил поетическото въздействие на художествените образи, разкъсал идейно-художественото единство, нарушил метриката и ритмиката и по този начин опошлил класическата поема.[1] Качествата на проникновен критик, който умее да вникне в художествената тъкан на творбата, показва Бончев и в очерка си за Гогол. Като припомня, че пръв Белински „със своя дълбок и тънък критически талант отвори очите на руската публика и показа ѝ“ величието на Гогол, Бончев с рядко разбиране говори за поетическото вдъхновение, с което е предаден патриотичният устрем на запорожките казаци, за особеностите в обрисовката на всеки герой, за красотата на изкусните описания на южноруските степи, за романтиката на живота в Запорожката Сеч, за величието на битките, „описани с Омирово перо“.[2] Когато българските критици сочат за пример големите художници на словото на другите народи, те не пропускат да подчертаят умението им да обличат в поетическа форма многообразните яв-

[1] Н. Бончев, Съчинения, 1942, стр. 117.
[2] Пак там, стр. 160.

ления, идейните тревоги и блянове, социалните тежнения на хората. Нищо не извиква повече гнева на нашите критици, колкото пустословните, риторични и натруфени стихове. Непримирим враг на теорията за самоцелността на изкуството, на поезията, която витае из звездните висини и гради въздушни крепости, Каравелов жлъчно осмива онези сръбски поети, които „свиркат и пиюкат със своите наконтени стихчета", без да могат да докоснат сърцето на читателя. Твърде често Ботев изобличава елементарността на поетическия усет, езиковата неграмотност на писатели, преводачи и книжовници. За него чистотата на речта, естествеността на изразните средства, изразителността на художествените форми са първо необходимо условие за всяко литературно произведение. Каравелов и Ботев проявяват верен усет и за социално-класовата определеност на художествения вкус и не се учудват на факта, че се намират хора, които харесвали пустословните и риторични стихове на българските и сръбските стихотворци, четели с умиление и възторг приключенски, религиозни, сантиментални съчинения на някои европейски писатели. Те не са чужди и на мисълта, че начинът, средствата, с които един или друг писател изобразява явленията, зависят и от позициите, от които се гледа на действителността, от характера на задачите, които се поставят пред литературата. Макар да не формулират така ясно и конкретно, както това прави един Белински направо, те съзнават, че и въпросите на художествената форма, на средствата, използувани за претворяване на житейската правда, са свързани с характера на съдържанието, със замисъла на автора, с цялостното звучене на произведението.

Както и при някои от руските революционни демократи като Чернишевски и Добролюбов, в критическите статии на първите наши критици разсъжденията за формата са в по-общ план, което обаче съвсем не говори за някаква недооценка на този въпрос. В преломни епохи, в епохи, когато се утвърждава насоката и характерът на литературата, когато тя е призвана да съдействува за решаването на жизнени национални и социални задачи, естествено е било въпросите за формата да стоят на по-заден план. Това е характерно явление и за много други литератури. Подобно на руските мислители те са склонни да простят някои недостатъци от чисто художествено естество, щом видят, че е прокарана значителна идея, щом писателят се е насочил към обществено значима тематика. Ярък пример в това отношение представлява и оценката, която Каравелов дава на Войниковата драма „Криворазбраната цивилизация".

При конкретно-историческите условия, сред които са работели първите български критици, напълно естествено е било по-голям резонанс да намерят онези принципи на руската материалистическа естетика, които са засягали съдържанието, гносеологическата и възпитателната роля на литературата. От друга страна, общокултурният, публицистичен, синкретичен характер на критическите им статии сякаш е бил несъвместим с по-цялостни художествени анализи. Неизбежна е била също така и известна ограниченост в разбирането на някои по-специфични въпроси на художественото творчество. Във всеки случай осъзнаването на много от принципите на революционно-демократическата естетика е дало възможност на

нашите критици да разширят въпросите при разглеждане на литературните произведения, да углъбят художественото си виждане, идейно-естетическите си критерии.

*

Традициите на руските революционни демократи по отношение на характер, роля и значение на литературната критика в историческото развитие не само на литературата, но и на обществото изобщо служат за изходно начало и на българските критици в усилията им да насочат по правилен път младата ни книжнина. Макар никой от тях да не се е бил посветил изцяло на този род литературна дейност, те са съзнавали голямото значение на критиката в националния книжовен живот, отговорността ѝ в онзи момент, когато са се утвърждавали критерии за културни, научни и естетически ценности. Когато българските читатели едва се пробуждали за духовен живот, особено важно е било да им се поднася „здрава и чиста храна", да им се дават книги, които „не да увеличават суеверията и заблужденията, а да чистят тази ръжда, която е покривала до днес българския живот". Появила се почти едновременно с първите по-крупни художествени произведения, критиката, макар и още жанрово недиференцирана, започва да играе важна роля в развитието на националната книжнина. За разлика от либерално-просветителската, филологическо-формалистичната критика през 60-те и особено през 70-те години се явяват статии, които смело посочват качествата и недостатъците на излизащите наши и чужди произведения. На литературното поле излизат хора с по-висок идейно-естетически критерий, школували в руската художествена и теоретико-критическа литература, появяват се статии, рецензии, бележки, които със своята взискателност, аргументираност и убедителност силно развълнуват хората на перото. Върху главите на мнозина от тогавашните книжовници, писатели, поети, журналисти започват по-често да се стоварват безмилостните критики на Славейков, Друмев, Каравелов, Ботев, Н. Бончев и др., защото „тие не познават своите обязаности и че тяхното учение или техните писания не отговарят на народните потребности". „Ние мислим — пише Каравелов, — че ако не сме в състояние да дадем на народа си правилно, положително и разумно знание, то не трябва да се подиграваме с неговите потребности и с неговите свещени предмети." При тогавашната недиференцираност на книжнината критиката е трябвало да се намесва и в областта на науката, социологията, философията, публицистиката, да дава оръжие в ръцете на хората, в борбата им за по-добър живот. И в това отношение тя напълно върви в руслото на руската революционно-демократическа критика. От страниците на революционния вестник „Независимост" Каравелов заявява: „По нашето мнение всяка една критика трябва да бъде строга, многотребователна, сериозна и безпристрастна . . ., с една дума, критикът трябва да стои по-високо и от писателя, и от публиката и да говори секиму право в очите."[1] И по друг повод: „Безпристрастният публицист е длъжен да хвали доброто, да кори лошавото, да се смее над смешното и да лекува с наркотични средства шугавото."[2] А Н. Бончев

[1] В. Независимост, бр. 31, 1873.
[2] Пак там, бр. 49, 1874.

от висотата на критерии, които усвоява още като студент в Московския университет, посочва всичката несъстоятелност на много произведения на български писатели, които дотогава са се възприемали като нещо значително. Без да следва конкретно-историческия подход, талантливият критик поставя високи изисквания към всеки, който се занимава с книжовна дейност. На смутените от строгите присъди и категорични съждения поети, перифразирайки мисълта на Белински, Бончев направо заявява: „Литературното поле не е бална зала, та да се гладим и да си казваме комплименти. На литературното поле няма място за деликатни чувства. На това поле, който не е с нас, той е срещу нас.“[1] Хр. Ботев използува различни форми, за да осмее и разобличи елементарността и примитивността в мислите и схващанията, консервативното и реакционното в обществени позиции, в политически и естетически възрения, да покаже безполезността на много от излизащите по онова време книги, статии и др. Отговаряйки на обвиненията на Стойков (С. С. Бобчев), че критическите му съждения били много строги, Ботев подчертава, че никому не трябва да се налага един или друг начин на критикуване, стига само критиката да бъде правдива и обоснована. „От критиката се изисква само една гола истина, а изказана ли е тази истина хладнокръвно или нехладнокръвно, пристрастно или безпристрастно — това зависи от темперамента на критика. Не всеки може да бъде хладнокръвен към злото, което разпространява в нашата литература, от една страна, невинната глупост, а, от друга, глупавото убеждение, че тая глупост, като е невинна, не трябва да се закача.“ Поетът революционер заявява, че е невъзможно човек да остане спокоен, когато гледа какви книги се поднасят на читателите, как се приспива националното съзнание, колко самозвани бездарници „пълнят българската литература с боклук“. „Кажете ни, молим ви се, какво трябва да прави критиката с подобни самолюбиви бездарности? Ние мислим, че ако да би бил жив Белински, на когото и идиотите захванаха да тревожат костите, то той би казал: „Господа, нямате ли лудници?“[2] Както в Русия, по-късно и у нас, след смъртта на Белински, името му се използува и от либерално-просветителските среди, за да обосноват свои схващания за литературата, чужди на материалистическите разбирания на великия критик. И очевидно това не е могло да не доведе до възмущение българския революционер, сродил се така отблизо с учението на Белински и неговите следовници. Непримирим към непосредствените творби, с не по-малка неумолимост Ботев изобличава авторите на критически статии, лишени от по-сериозни разбирания за характер и цел на литературата, които се задоволявали само да преразкажат съдържанието, без да направят дори и опит да разгледат произведението на фона на националните конкретно-исторически потребности. На най-ярките представители на критическата ни мисъл са чужди уклончивостта, примиренчеството. Техните съждения са винаги ясни, прями, наситени с обществена страстност. Ако от литературата те изискват най-тясно единение с живота, то с не по-малка настойчивост изискват това и от критиката. За критика е било още по-необходимо да изхожда от

[1] Н. Бончев, Съчинения, 1942, стр. 106.
[2] В. Знаме, бр. 6, 1875.

определени идейно-политически позиции, когато оценява едно произведение или характеризира книжовния живот изобщо.

Благодарение на творческото използуване на традициите на руските революционни демократи българската критика в лицето на Славейков, Друмев, Каравелов, Ботев, Бончев и др. още в етапа на своето формиране и по-цялостна изява се представя със своя програма, с определени разбирания и ясна цел, следвани непоколебимо и уверено. Тя воюва с всички средства, използува различни форми — аргументираната статия или кратката бележка, книжовния преглед, отзива или рецензията, фейлетона и епиграмата, публицистичното и художественото произведение, — за да разкритикува и осмее всички онези, които не схващали повелите на времето, които нямали ясен поглед върху обществените и националните въпроси, не притежавали поетическо дарование и с дейността си не стимулирали национално-възродителния процес. По такъв начин се нанася съкрушителен удар на сантиментално-дидактичната, религиозно-приключенската, романтично-историческата книжнина, залагат се солидни теоретически основи за процъфтяване на народностна, патриотично и хуманистично действена литература. Издигнатите от тях реалистически материалистически принципи са оказвали толкова по-дълбоко въздействие, защото били практически реализирани в собственото им художествено творчество.

*

Едно по-цялостно проучване на характера и тенденциите на формиращата се литературна критика не може да не ни доведе до извода за наличието на твърде общи положения с руската материалистическа естетическа мисъл. Както бързото възмогване на художествената ни литература се извършва благодарение и на сродяването на българските писатели с творчеството на Пушкин, Гогол, Лермонтов, Шевченко, Некрасов и други художници на словото, така и утвърждаването за твърде кратък период на основните принципи на материалистическата естетика в практиката на българските критици се дължи и на възможността да се опознаят и използуват традициите на руските революционни демократи. Това благотворно въздействие говори, от една страна, за световноисторическото значение на руската материалистическа естетика, за нейната непреходна жизнена сила, а, от друга — за подготвеността и прозорливостта на българските критици да възприемат най-прогресивната теория за времето относно характера и значението на изкуството, като съобразят основните й принципи с особеностите и потребностите на националния живот. За съвременното литературознание не може да не представлява особен интерес обстоятелството, че българската литературна критика още в своя начален етап застава на реалистични позиции, издига се до редки завоевания, докато други литератури при много по-благоприятни обществено-исторически условия изминават дълъг период, докато стигнат до реализма. Очевидно фактът, че най-високите поетически върхове бяха достигнати именно от писателите, които в теоретико-критическите си съждения стояха на позициите на революционно-демократическата естетика, идва да подскаже за органическата връзка между художествени завоевания и теоретически прозрения.

От друга страна, не по-малко интересен е и фактът, че именно на младата, едва утвърждаваща се българска материалистическа литературно-критическа мисъл бе съдено да трасира пътя за развитието на реализма и в сръбската литература. Неоспорими са в това отношение историческите заслуги на Любен Каравелов, който и с художествените си произведения, и с литературно-критическите си статии нанесе съкрушителен удар на сантименталната, риторичната, наивноромантичната, подражателната литература — особено силно разпространена в Сърбия към средата на XIX в. — и заедно със своя съмишленик Светозар Маркович положи здрави основи на реалистичната сръбска литература, проправи пътя за утвърждаването на материалистическата литературна теория.

Принципите, издигнати от Белински, Чернишевски, Добролюбов, за литературата като възпроизвеждане на живота, като обяснение и оценка на явленията, засягащи съществуването на човека и т. н., изиграват историческа роля не само за руската литература, но и за редица други литератури. Те намират непосредствен и широк резонанс може би най-рано сред българската литературна общественост, стимулират усилията и търсенията на българските писатели да създадат литература, съзвучна на потребностите на епохата, на нуждите на възраждащия се български народ. Особено благотворното въздействие на тези принципи се обуславя и от обстоятелството, че те стават достъпни за българското общество в един момент, когато започва всестранен национален и културен подем сред нашия народ, когато се търсят форми и пътища за изява на творческата енергия у българина, за създаване на солидна идеологическа опора на всеобхватния възродителен процес. И макар в този исторически закономерен процес българските писатели да се опират и използуват в значителна мяра принципите на руската революционно-демократическа естетика, те не загубват своята самобитност и критическата им дейност носи всичките белези на своеобразната българска действителност. И при този случай се потвърждава мисълта на Белински, че и при заимствуването се поставят на изпитание силите на народа, неговата способност да асимилира чуждото, да го подчини и използува за своето собствено национално самоутвърждаване. „Дори и тогава, когато прогресът на един народ се извършва чрез заимствуване от други, той се извършва в не по-малка степен в национален аспект. В противен случай няма прогрес“ — заключава великият борец за самобитна национална руска литература. Формирането и развитието на българската литературна критика идва да докаже историческата целесъобразност да бъдат творчески използувани традициите на другите за ускоряване процеса на възмогване на националната литература и култура.

КУЙО М. КУЕВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА СЛАВЯНСКОТО ЕДИНСТВО В ПОЕЗИЯТА НА ПЕТЪР ПРЕРАДОВИЧ

Уводни думи

Петър Прерадович (1818—1872) е виден хърватски поет романтик и ярък изразител в поезията на духа и идеите на т. нар. илиризъм[1] от 30-те и 40-те години на XIX в. Илиризмът, възникнал в условията на зараждащия се капитализъм, е обществено-политическо и културно движение, което иска обединение на южните славяни на базата на равноправието. А това обединение е необходимо на хърватите, за да могат те да се противопоставят на политиката на унгарските магнати, целещи да маджаризират във всяко отношение хърватските земи. Илиризмът отразява процеса на формирането на хърватската буржоазна нация. Една от първите прояви на това формиране е борбата за национален език; борба, твърде характерна през Възраждането и за други поробени славянски народи. В Хърватско целта е да се изхвърлят латински и унгарски, насаждани най-старателно от унгарската върхушка, и да се въведе хърватски език като официален. Утвърждаването на хърватски език се свързва с премахването на националното робство и феодално-крепостническите порядки. И затова идеолозите на хърватската национална култура намират силна подкрепа от масите. Тук интересите на възхождащата и борещата се буржоазия и интересите на широките народни слоеве съвпадат. Така че в това отношение илиризмът има демократичен характер. В процеса на формирането на хърватската буржоазна култура и национален език голяма роля играе руската култура, руската литература. А политическата обстановка в оня момент напълно благоприятствува за проникване на руското влияние и за засилване на руската ориентация в Хърватско.

На илиризма не бива да се гледа като на монолитно движение. С течение на времето в него се очертават две линии — консервативна и

[1] П. Кулаковский, Иллиризм, Варшава, 1894; M. Zdziechowski, Odrodzenie Chorwacji w wieku XIX, Kraków, 1902, стр. 24 и сл.; Jakša Herceg, Ilirizam, Beograd, 1935; Dj. Šurmin, Hrvatski preporod, II, Zagreb, 1904: Ilija Mamuzić, Ilirizam i Srbi, Rad, knj. 274, Zagreb, 1933, 1—91; A. Barac, Hrvatska književnost, knj. I. Književnost ilirizma, Zagreb, 1954.

демократическа. Първото крило се опира на Хабсбургската династия и става изразител на стремежите на консервативната буржоазия и дворянските елементи. То е настроено австрофилски и се проявява преди всичко в политическия живот. Демократичното пък крило свързва своите обществено-политически планове с борбата срещу феодално-крепостническия строй и отразява до голяма степен нарастването на антикрепостническите настроения. От друга страна, то възприема идеята за славянското единство и сближение и в нея вижда спасението на Хърватско. В тази именно посока се развива главно и литературата. Сега тя става национална и се обогатява с ново съдържание — с тематика из националноосвободителната борба и идеята за славянското сближение. А за времето си тъкмо такава тематика придобива голямо политическо значение. Тя подкрепя сърцата, свестява национално, буди национална гордост и достойнство, подхранва надеждата за по-светло бъдеще, влива нови сили и активизира в борбата за свобода. С такава тематика обогатява своето творчество и Петър Прерадович. А тъкмо този тематичен дял от творчеството на Прерадович досега някак си е засяган по-бегло от литературните историци и изследвачи. Въпреки някои опити и наченки, все още материалът не е събран заедно, не е подреден с оглед на темата за славянското единство и сближение в поезията на поета, не е подложен на една по-задълбочена обработка и т. н. Доколкото ми е известно, единствената статия, в която се разглежда специално този въпрос и в която е събран малко повече материал с оглед да се проследи по-пълно славянското осъзнаване на Прерадович и неговото отношение към идеята за славянското единство, е моята статия „Славянската идея в творчеството на Петър Прерадович“ от 1947 г. (сп. Училищен преглед, г. XVI, кн. 3, стр. 191—204). Но и тук въпросът не е поставен на по-широка основа, не е разгледан по-пълно. Така че настоящата студия се явява като опит за едно по-задълбочено и по-системно проучване на въпроса за славянското сближение и обединение в творчеството на Прерадович.

I. По пътя на славянското осъзнаване

1

Първите си поетически настроения Петър Прерадович изживява във Винер-Нойщад, когато учи във Военната академия (1830—1838). Тук той е един от най-добрите ученици. Интересуват го не само военните дисциплини, но и хуманитарните. Особено силно го влече поезията. Увлечен от нея, Прерадович замисля да опита и собствените си сили в тази област.[1] И когато през 1834 г. Винер-Нойщад изгаря почти целият от пожар,[2] по поръка на преподавателя по литература Прерадович пише стихотворение, в което се говори за тази случка. Доколкото е известно, това е първият поетически опит на поета, намерил одобрение от страна на преподавателите и съучениците му. Прочул се като човек с поетически заложби и

[1] P. Preradović, Izabrane pjesme, Zagreb, 1890, стр. I—III.
[2] Br. Drechsler, Petar Preradović, Studja, Zagreb, 1903, стр. 86.

насърчен от успеха, Прерадович започва да пише все по-често стихове, свързани предимно със живота на училището. Обаче всичко това е на немски език.

Живял дълго време в немска среда, възпитан в немски военен дух, чел много немска литература, сам писал на немски, Прерадович забравя почти всецяло матерния си език. И когато към края на 1838 г., след завършването на академията, се отбива в Загреб при майка си, той не може да се разбере с нея, тъй като тя не знае немски език.[1] Попаднал отново в родна среда, Прерадович прави усилия да възстанови някогашните си познания по хърватски език. И в продължение на два месеца той си припомня много нещо от родния език и започва да се разбира с майка си.[2]

Освен с родните си в Загреб Прерадович се среща и със своя съученик поручик Марек Халаваня, пристигнал тук по-рано и успял да се ориентира в новата обстановка, да долови настроението и надигащите се сили. От него той слуша нещо за хърватската литература, за патриотичната дейност на Людевит Гай, за борбата между хървати и маджари, за националното движение и т. н.[3] Обаче всички тези срещи и разговори не оказват влияние върху Прерадович, не пробуждат неговото национално съзнание. Години след това поетът продължава да плува във водите на немската атмосфера, без да мисли за родината си.

От Загреб Прерадович заминава за Милано, гдето е назначен на служба. Тук той намира някои свои сънародници, също офицери, като Антун Бенк, Кнежич, Павелич и др. Всички те помежду си са в тесни приятелски отношения и често пъти прекарват времето си заедно. Обаче завладени от немския войнишки дух, не говорят на матерния си език и не проявяват национално съзнание, при все че се признават за хървати. През свободното време Прерадович чете усилено, но само немски книги. „По силата на вродената склонност към стихотворство аз използувах всеки свободен час и се занимавах с немска литература, харчех много пари само за немски книги и съчинявах немски стихове.“[4] Кореспонденцията му от това време също е на немски език.

През 1840 г. в Милано пристига хърватинът Иван Кукулевич-Сакцински (1816—1889), офицер от унгарската гвардия,[5] голям привърженик на илирското движение и автор на редица патриотични литературни творби. Тук Кукулевич обикаля библиотеките и събира материал за историята на илирите.[6] Когато пък се научава, че Прерадович пише стихове на немски, започва да го съветва да се откаже от немската поезия за сметка на матерния си език, за сметка на хърватската народна песен и на дубровнишката книжнина. Освен това Кукулевич запознава поета по-добре с народното движение и с новата хърватска литература. Но въпреки това Прерадович все още не се решава да пише на родния си език, тъй като той му се вижда необработен и неусъвършенствуван. Обаче след дълги и

[1] P. Preradović, Izabrane pjesme, стр. III.
[2] Gradja, I, Zagreb, 1897, стр. 192.
[3] P. Preradović, Izabrane pjesme, стр. III.
[4] Пак там.
[5] Rad, knj. CX, Zagreb, 1892, стр. 14.
[6] Пак там, стр. 122; срв. и Danica, стр. 14.

непрестанни настоявания от страна на Кукулевич у Прерадович се появява известен интерес към хърватската книжнина и език — толкова слаб, че дори и на ум не му идва да скъса с немски и да се отдаде всецяло на тях. За него всичко това по-скоро е въпрос на любопитство, на развлечение. В автобиографията на поета четем: „През 1840 г. в нашия гарнизон дойде Иван Кукулевич, офицер от унгарската гвардия. В гвардията той се занимаваше с родната книжнина, пишеше по нещо и с голямо старание и в тукашния гарнизон продължаваше своята дейност. Аз се сприятелих с него и когато той узна, че се занимавам с немски стихове, подканваше ме непрестанно да се заловя с родни..."[1]

Насочен по този начин от Кукулевич към хърватската книжнина и родния език, най-напред Прерадович се залавя да преведе нещо от хърватски на немски. Така се появява немският превод почти на цялата първа песен от Иван Гундуличевата поема „Осман" и едно стихотворение. Освен това поетът започва сега да използува и родна тематика за своите немски стихове — пише например стихотворението „Das Uskokenmädchen" („Djevojka uskokinja", 1841).

Когато Кукулевич напуска през 1841 г. Милано, Прерадович остава усамотен и изпада в меланхолия, породена от онова вътрешно сътресение, което идва като последица от сближението му с големия хърватски деец. Убийственият механизъм на тогавашния военен живот страшно го тормози и заангажирва всецяло силите му. Заобикалящата го среда не го удовлетворява, но няма смелост и възможност да изрази своите мисли и настроения. Казано с други думи, поетът вече що-годе се е осъзнал национално, но средата не благоприятствува да тръгне той по пътя, посочен му от Ив. Кукулевич. „Никаква радост не оживява мъртвия механизъм на полка, всичко върви тъй, понеже така трябва; с една дума, ако служа, това върша по силата на глада" — пише Прерадович до Кукулевич в писмото си от 17 октомври 1841 г.[2] От друга страна, мисълта му лети към родината, въпросите из областта на хърватската литература започват да го интересуват все повече и повече. В писмото си от 28 октомври 1842 г. поетът пише до Кукулевич: „Нищо не чувам за родината; ти също не пишеш какво правиш, как си, в какво състояние е литературата."[3]

Измъчван, от една страна, поради откъснатостта от родината, а, от друга, от тежката казармена атмосфера, Петър Прерадович намира сега известно успокоение единствено в писането на патриотични творби. Резултат на пробудилото се у него патриотично чувство и национално съзнание под влияние на Кукулевич са сонетите „An mein Vaterland" (декември 1842 г.). Поетът съжалява, че майчиният му език е гледан с пренебрежение, че той не е в състояние да изрази поетическите си мисли и настроения на родната реч и т. н. Мъката му се усилва още повече от липсата на всякакви изгледи за подобрение на положението. В цитираното по-горе писмо до Кукулевич от 1842 г. Прерадович пише: „Уви, аз не съм в състояние, а също така не мога и да се надявам, че това

[1] P. Preradović, Izabrane pjesme, стр. III—IV.
[2] Gradja, I, стр. 102.
[3] Пак там, стр. 107.

ще достигна в бъдеще. Ти знаеш какво е положението тук с нашия език. Малцината, които са се учили на него да произнасят майчиното си име, немеят от страх, че могат да ги гледат накриво или пък да ги наскърбят с неприятния упрек: името „Slave" звучи много близко до сродния израз „Sklave."[1] И условията, в които живее Прерадович в Милано, излизат по-силни от волята му. Успех в областта на родния език и литература поетът не постига.

2

Няма съмнение, че Петър Прерадович би бил всецяло загубен за хърватската кауза, ако по това време не би се случило нещо друго в неговия живот — през 1842 г. се получава нареждане полкът, в който той служи, да бъде преместен в гр. Задар, Далмация.[2] Поетът напуска Милано на 13 юни 1843 г. и тръгва за Далмация през Венеция. Във Венеция, гдето славянският елемент по това време е твърде многоброен, престоява две седмици. Тук той попада между офицери хървати, надъхани с будно национално съзнание. Начело на тази група е Спиро Димитрович,[3] хърватски книжовник, поклонник на народното творчество и горещ патриот. Тези хърватски патриоти се събират често вечер в квартирата на Димитрович, разговарят по народните въпроси, пеят народни песни и т. н. Попаднал в такава една среда, Прерадович за пръв път слуша да се четат

[1] Gradia, I, стр. 105.

[2] Пак там, стр. IV.

[3] През 1841 г. Ян Колар посещава Венеция и се запознава с Димитрович. Двамата разменят мисли относно славянството. Във Венеция Димитрович често пъти се среща и с епископ Васил Кралевич, който работи за сближението на южните славяни. Димитрович запознава и Колар с този енергичен деец..., „когато се разхождахме сред множеството по алеята на площада „Св. Марко", чухме три едри мъжки фигури, вървейки пред нас, да водят оживен разговор за някои неща и едва повярвахме на собствените си уши: добре ли чухме, или това е някаква илюзия? Единият от тях с повишен глас повторно викаше: графе НН., трябва да стане. — И разбрахме, че думата е за маджарите. Понеже разговорите бяха дълги и разпалени, ние не можахме да се въздържим повече да не вземем участие. Любезни господа! извинявайте, вие говорите за неща, които се отнасят до нас, до нашата родина и нашия народ; ние пристигаме точно от тия краища, за които вие говорите. Двамата бяха офицери от австрийската войска, единият немец виенчанин, другият славянодалматин, сиреч г. Спиридон Димитрович от Котар, а третият г. Антон Казначич от Дубровник, правник и писател, който, както ни съобщи, превел сполучливо одата на Манцони за Наполеон от италиански на илирски език. С тези двама сънародници после прекарвахме всяка вечер във весела славянска взаимност. Те ни въведоха в частни къщи, където се запознахме подробно с венецианския живот. Те ме заведоха и при Негово превъзходителство Васил Кралевич, епископ на православната несъединена църква. Този сериозен беловлас старец не знаеше какво да прави от радост, като чу словак да говори илирски. Поради честите общувания с различните южнославяни тъй далеко бях вече напреднал, че въпреки някои чехизми и словакизми, добре можех да се разбера. Тъй като сега трябваше да се уча да говоря на двата езика, илирски и италиански, често пъти ги бъркаx; чрез постепенно обаче наблюдение и сравнение аз намерих голямо сходство между тях, та свикнах и с двата. Г-н Васил Кралевич е мъж умен и с твърд характер: очите му са идеални, брадата му на оракул, цялата личност — прочут индийски брамин. Сръбската реч течеше из устата му като порой; далматинският народ се е привързал към него с голяма любов. Любимата му тема е св. Йероним и доказателствата за неговата славянщина. От никой старец не съм слушал тъй живо схванати и тъй ясно изразена славянската идея, както от него." Вж. Jan Kollár, Cestopis, I, Praha, 1907, стр. 226—228.

и да се пеят Качичеви песни, за пръв път почувствува силата на народната поезия и се намира в хърватска среда с такова будно национално съзнание и повишено патриотично чувство.

Когато Прерадович напуска Венеция, Спиро Димитрович му обещава да съчини едно стихотворение в чест на хърватските офицери от полка на поета и да му го изпрати в Задар, обаче при условие, че и той ще напише нещо на роден език. Прерадович приема условието. И действително след известно време той получава обещаното от Сп. Димитрович стихотворение,[1] в което има редица реминисценции от Качичевия „Разговор". По силата на обещанието и Прерадович сега трябва да напише нещо на матерния си език. Това първо Прерадовичево стихотворение на хърватски е „Poslanica Spiri Dimitroviću" от 1843 г. Разбира се, произведението не се отличава с някакви художествени качества.[2] То е написано твърде плахо.

Срещата на Петър Прерадович с хърватските патриоти във Венеция е от голямо значение. Едва сега поетът вижда, че оня народностен дух, с който най-напред го запознава в Милано Иван Кукулевич, не е случайно и изолирано явление.

Обаче и сега с Прерадович би станало същото, каквото и в Милано след заминаването на Ив. Кукулевич, ако не беше новата среда, новата обстановка в Задар, гдето славянският елемент е многобroен и гдето славянското съзнание се шири. В Далмация по онова време възрожденското движение е силно: вълната срещу господствуващия италиански език се засилва все повече и повече, усилено се събират исторически и етнографски материали, постоянно се пише и говори за необходимостта от издаването на дубровнишките книжовници, появяват се редица издания с илирско съдържание и т. н.[3] От особено значение в случая е излизането през 1844 г. в Задар на „Zora Dalmatinska" („Далматинска зора"), около която се групират умствените сили на Далмация.[4]

Още преди да излезе първият брой на списанието, Петър Прерадович се запознава и сближава с неговия редактор Антон Кузманич (1807—1879). Често пъти двамата прекарват времето си заедно и обмислят редица въпроси.[5] Когато Кузманич се научава, че Прерадович пише стихове, започва да го увещава да напише нещо на хърватски език за първия номер на списанието. След дълги колебания поради слабото владеене на езика поетът написва стихотворението „Zora puca" („Зора зори"), в което ясно е подчертана една от характерните особености на поетовото творчество — умението да съчетава патриотичните си настроения с картини от природата. Това стихотворение, напечатано в първия брой на „Далматинска зора" (1844), намира всеобщо одобрение и веднага бива препечатано

---

[1] Вж. P. Preradović, Izabrane pjesme, стр. V; срв. и стр. 367; срв. и Gradja, I, стр. 193.

[2] Gradja, I, стр. 193.

[3] Вж. П. Кулаковский, Илиризм, стр. 204—205; срв. и Rad, XXX, Zagreb, 1875, стр. 179—193.

[4] Radovi Instituta Jugoslavenske Akademije Znatnosti i Umjetnosti u Zadru, sv. 4—5 Zagreb, 1959, стр. 85—113.

[5] Gradja, I, стр. 193.

от Л. Гай в „Денница“.[1] Успехът му изиграва голяма роля в живота и бъдещата дейност на Прерадович — вдъхва му вяра в собствените сили.[2]

Но все още Прерадович пристъпва към своята работа плахо. В писмото си от 5 май 1845 г. до Станко Враз пише: „Всичко, каквото пиша, вадя го като от сън, от съня на първите години на моя живот, когато не съм слушал друг глас освен майчиния си. Твърде много съм се вживял в чуждите обичаи, в чуждите чувства и мисли, за да мога да стана оригинален и национален поет; аз вечно ще се лутам в мрака между чуждата нощ и родния ден. По тия съображения би трябвало да хвърля перото, да скръстя ръце и да плача. Обаче разумът ми казва: с плач не ще помогнеш нито на себе си, нито на другите — прави, каквото е по силите ти, кърпи, ако не знаеш да шиеш. И така, мой приятелю, аз кърпя и утехата ми е в това, че и закърпена дреха може да бъде почтена.“[3]

Петър Прерадович не само сътрудничи в „Далматинска зора“, но взема активно участие и в нейното редактиране.[4] Същата работа поетът продължава да върши и по-късно, когато след А. Кузманич редактор става Август Казначич (1817—1883), надъхан с илирската идея.[5]

Характерно за „Далматинска зора“ по времето на Казначич е това, че по език и правопис тя се доближава до разбиранията и изданията на Гай, т. е. прилага се общият илирски правопис. Поради това и някои загребски писатели започват да сътрудничат тук активно.[6] Сътрудници са сега още бележитият дубровничанин Медо Пуцич, словенецът Даворин Терстеняк и др., които полагат големи усилия за пробуждането на южните славяни и които имат ясно национално и славянско съзнание. В резултат на всичко това и славянските въпроси намират все повече място в „Далматинска зора“.

Няма никакво съмнение, че тази среда и атмосфера спечелват веднъж за винаги Петър Прерадович[7] и правят от него един от най-прочутите национални поети на Хърватско. Престоянето му в Задар и участието му в „Далматинска зора“ затвърдяват у него националното чувство, карат го да се върне в своя дом и да стане негов защитник. За ролята на Далмация в дадения случай Прерадович пише до Ив. Кукулевич от 29 февруари 1844 г.: „Право казваш, че Далмация ме е върнала в къщи; да не бях отишъл там, не бих се заловил за нашия език.“[8]

3

През август 1846 г. се получава заповед, с която Петър Прерадович се мести на служба в Пеща. Пред поета се откриват нови възможности да види положението в други области и градове и да се запознае с някои водачи на славянското движение. Градовете, в които сега той пре-

[1] P. Preradović, Pjesnička djela, Zagreb, 1873, стр. XI.
[2] Gradja, I, стр. 193—194; P. Preradović, Izabrane pjesme, стр. VI.
[3] Gradja, I, стр. 115.
[4] Пак там, стр. 109.
[5] Пак там, стр. 112.
[6] Кулаковский, цит. съч., стр. 209—210.
[7] Jakša Ravlić, Petar Preradović u Zadru, в Radovi..., sv. 4—5, стр. 43—84.
[8] Gradja I, стр. 108.

стоява, са Братислава и Пеща. Това са оживени средища на революционно и възрожденски настроената славянска младеж под унгарска власт. Още през 1803 г. в Братислава се основава катедра по чешки и словашки език в протестантския лицей, а през 1828 г. се организира литературен кръжок („Literárna jednota"), чиято цел е да възпитава и обучава словашката младеж в национален и славянски дух. Младото поколение, въодушевено от творбите на Добровски, Шафарик и Колар, тук ревностно се занимава със славянските езици и по-специално със словашки. През 1845 г. група сръбски младежи искат да основат в Братислава дружество и библиотека с цел да се шири сръбски език и да се пропагандира славянската идея.[1] Когато начело на този кръжок застава Людовит Щур (1815—1856), кръжочниците слушат реферати за Мицкевич, Пушкин, за историята на сърби и хървати, за Колар и т. н.[2] С пламенното си слово Щур учи младото поколение да обича всичко славянско. Освен това той влиза във връзка още с хърватската и сръбската учещa се в Братислава младеж, като съдействува за сближението ѝ с останалите славяни.[3] Щур идва и до идеята, че за промяната на положението е необходимо народно въстание.[4]

Тези настроения и приготовления не остават скрити от Прерадович. По време на своето пребиваване в Пеща и Братислава хърватският поет се среща с отговорни лица и разговаря по въпросите, свързани със славянското движение. В писмото си от 26 април 1847 г. до Ив. Кукулевич поетът пише: „Искаш сведения за Пеща и Братислава... В Пеща и Братислава е точно така, както ти казваш в своята хубава статия в нашата „Денница". С Щур бях само една вечер и разговаряхме по различни въпроси, отнасящи се до славянството. Особено много ми хареса там славянската младеж, която не изпуска от погледа си истинската цел."[5] В автобиографията си пък пише: „... трябва да спомена за знаменитото си запознанство, което направих в Пеща, а именно там се запознах с прочутия съотечественик Ватрослав Бертич, който тогава следваше в Буда и Пеща строителни науки. Аз наричам това запознанство знаменито, защото то оказа по-късно голямо влияние върху моята съдба."[6]

От по-горните цитати става ясно, че Прерадович не само се научава за настроенията на славянската младеж в Пеща и Братислава, но той взема и определено отношение към тия настроения.

През пролетта на 1847 г. Прерадович отново бива върнат в Задар. По пътя той се спира в Загреб, гдето се среща със Станко Враз, с когото до този момент се познава само писмено. В Загреб Враз запознава поета с най-видните хърватски патриоти и представители на хърватската книжнина[7]: братя Антон (1805—1888) и Иван (1814—1890) Мажуранич, Богуслав Шулек (1816—1895), Венослав Бабукич (1812—1875), Драготин Раковац (1813—1854), Димитър Деметер (1811—1872) и др. — всички

[1] Сб. Slovanská vzájemnost, Praha, 1938, стр. 72.
[2] J. Vlček, Kapitoly zo slovenskoj literatury, Bratislava, 1954, стр. 274.
[3] Вж. предговора от Флорински към Щуровото съчинение Славянство и мир будущего, Спб., 1909, стр. XIII—XVIII.
[4] Пак там, стр. XXV.
[5] Gragja, I, стр. 128—129.
[6] P. Preradović, Izabrane pjesme, стр. VII.
[7] Пак там.

ревностни защитници на илирската идея и на славянството. Макар и да не разполагаме с изрични свидетелства за водените разговори по време на тия срещи, няма съмнение, че те са се движили около идеята за южнославянското сближение, около борбата срещу унгарците, около въпросите за хърватската литература. И, разбира се, това ще да е още един важен момент от редицата случаи, които съдействуват за пробуждането и укрепването на националното и славянското съзнание у Петър Прерадович.

Сега в Задар Прерадович се чувствува другояче. Друго е и отношението му към развиващите се събития. Той започва да следи по-внимателно унгаро-славянските отношения, скъсва с немската литература и се отдава „с душа и сърце" в полза на своя народ, в полза на славянството. Готов е вече да се бори за родината си.[1]

Най-сетне желанието на Прерадович да бъде по-близко до родината си се сбъдва. По молба на Бертич той бива преместен на служба в Загреб, гдето пристига на 21. II. 1849 г. Сега пред него се явяват нови възможности за разширяване на връзките с представителите на националното движение и за запознаване със славянските литератури. За този момент Перковац казва: „Когато оставахме по-дълго време без работа, ние се занимавахме с литература, разглеждахме „Слово за Игоревия полк" в нашите събрания, гдето бяхме трима: Прерадович, Утешенович и аз. Първият от нас имаше хърватски превод, вторият руски текст, а третият чешки превод, та дума по дума сравнявахме и поправяхме."[2] Освен литературните въпроси групата на Прерадович[3] ще се е занимавала и с други проблеми, свързани със славянството и неговите борби за свобода.[4]

Посочените по-горе обстоятелства свидетелствуват, че към края на 50-те и началото на 60-те години на XIX в. Петър Прерадович се е ориентирал вече към славянството. За да заглуши, от една страна, мъката си, породена от тежките времена, които Хърватско преживява по това време, а, от друга, да вдъхне вяра на читателите в по-светло бъдеще, поетът се залавя да напише редица стихотворения, свързани със славянството. Повечето от тия произведения са написани през последните десетина години на поетовия живот, когато действително славянството е в голямо напрежение и се нуждае от морална подкрепа. Всички те могат да се групират в три дяла: 1) творби, посветени на отделни славянски племена; 2) творби, в които поетът изразява отношението си към отделни личности, работили за сближението на славяните; 3) творби, посветени на славянството като цялост.

II. Отношението на Петър Прерадович към чехите

След Виенския конгрес Военната академия на Винер-Нойщад се издига като важно учебно заведение. Половината от учениците в нея сега са славяни и изучаването на чешки език е задължително.[5] Така че когато

[1] Gradja, I, стр. 150; срв. и Izabrane pjesme, стр. VIII.
[2] Pjesnička djela, стр. XVI.
[3] Вж. П. Кулаковский, цит. съч., стр. 396.
[4] Вж. Izabrane pjesme, стр. XXXIII.
[5] T. Burian, Český jazyk ve vojenské akademii v Novém Městě za Vídni, Časopis českého muzeum, roč. XVIII, Praha, 1844, стр. 515 и сл.

Петър Прерадович постъпва тук като ученик (1830), попада в полуславянска среда. Негов учител по чешки език е Томаш Аквин Буриан (1802—1872), горещ патриот и човек с литературни и научни интереси.[1] Между него и учениците възникват близки отношения.

Същевременно Буриан е в оживени връзки и с редица представители на славянското движение. Така например в писмото си от 5 октомври 1836 г. Колар пише на Буриан: „Вие сте на място, на което ние много разчитаме, тъй като от училищата и от възпитанието трябва да се започне началото. У нас от година на година се пробужда и се разширява подобър дух, и то най-вече у младежта във висшите училища в Братислава, Прешов, Кежмарк и др. Най-чувствително въодушевява нашите надежди това, че сега взаимността се разширява между всички славяни."[2] В писмото си от 8 август 1838 г. Фр. Кампелик пише на Буриан, че полякът Бентковски заминава за Загреб, за да се срещне и да разговаря с Людевит Гай.[3] А около каква тема ще се въртят тия разговори, не е трудно да се разбере.

Така че на Буриан през 30-те години на XIX в. (а точно тогава негов ученик е и Прерадович) не бива да се гледа само като на учител по чешки език. Той има ясно съзнание за отговорност пред своя народ и пред славянството. Затова и преподавателската си служба в академията схваща двояко — да научи добре учениците си на чешки език и да буди у тях национално съзнание и славянско чувство. Ценен документ за дейността на Буриан в това направление е писмото на Петър Прерадович от 10 ноември 1846 г.:

„Достойни и високоуважаеми господин капитан,

Бидейки толкова години Ваш възпитаник, когото учихте на чешки език и запалихте в мен пръв искрата на националното съзнание, запазил съм към Вас вечно скъп спомен в своето сърце и не мога другояче по-добре да го съживя освен чрез изпращането на своите „Първи творби" („Pervenců"), с които като със самостоятелен труд на литературното поле на своя народ за пръв път плахо излизам. От Вас, многообичний мой учителю, съм се научил на правдата, че трябва да служа вред на своя народ и да не забравям нуждите му, а когато вече

Bog ljudskome duhu
dade iskru svoju,
da pjesnici po njej
kroz sve vieke poji: —
Kamo mi se je dalo,
tako Vami dajem
ako slabo pjevam,
ja slabost priznajem.

[1] Světozor, roč. VIII, č. 31, Praha, 1874, стр. 360; Osvěta, č. 10, Praha, 1875, стр. 795 и сл. Буриан основава във Военната академия и „Чешко читателско д-во" с патриотична цел, автор е на граматика за немци и на редица статии, в близки връзки е с Юнгман и събира думи между военните за неговия речник.

[2] Světozor, č. 27, стр. 318; Osvěta, č. 10, стр. 796.

[3] Světozor, стр. 342.

Събирал съм тези свои песни в свободните минути по време на пребиваването си на красивите брегове на Синьото море в Задар, когато съм бил свободен от военните задължения, и моля гледайте на тях като на излияние на младежка душа.

Същевременно Ви моля да ми кажете как да изпратя книгата на J. J. — cis."[1]

Запалената най-напред от Буриан искра на интерес към чешките въпроси у Прерадович се подсилва от хърватската преса, в която през 40-те години се печатат редица статии по чешките въпроси. На чехите в Хърватско сега се гледа като на главни носители на идеята за славянското сближение и като на енергични борци за осъществяването на тази идея. Оттук и оня възторг от тяхната дейност в областта на славянското сближение в Хърватско, намерил може би най-широк израз в стихотворението на Петър Прерадович „Славянските пчели" („Pčele slavjanske", 1845).

Заслугите на чехите в областта на славянското пробуждане и сближение поетът внушава чрез положително сравнение: чехите приличат на пчелите, символ на единство и неуморен труд за обща полза. В поетическите си блянове Прерадович сънува, че е на лов и че го среща горска вила, която му показва най-хубавата славянска страна, покрита с цветя и зрели плодове. Тази пролетна и радостна картина е оживена от силното бръмчене на работливите пчелички. След неуморен труд те се връщат вечер в своите кошери радостни и весели, че са успели да съберат през деня ценно богатство.

Във втората част на стихотворението е даден подлогът на сравнението: неуморните пчелички са чехите и техните побратими около Татрите и Моравско, т. е. словаците. Цялата им дейност има безкористен характер. Тя е насочена към тържеството на славянската идея и прославянето на Славия, майката на славянството. За постигането на тази цел те събират мед от всеки славянски цвят и го трупат в „светия кошер", поставен над бреговете на Вълтава.

Още в началото на своето възраждане чехите постигат такива успехи, каквито могат да се придобият само след дълъг и упорит труд. Веднага след пробуждането си те здраво стъпват на краката си и тръгват към напредък. Затова именно поетът ги нарича „народ без детство".

До този момент тонът на стихотворението е спокоен и има разказвателен характер. Но след като е констатирал фактите, поетът вече пристъпва към тяхната оценка. Сега той напуска ролята на обикновен зрител и изразява възторга си от успехите на чехите с повишен и тържествен патос, който и определя до голяма степен общия интонационен характер на цялата творба.

Измежду всички привърженици на славянската идея в Чехия и Словакия първо място държи Ян Колар. Затова и в негова чест пишат толкова много поети (Медо Пуцич, О. Утешенович, Адам Асник и др.), затова и неговата смърт оплаква цялото славянство. Оплаква я и Петър Прерадович в елегията „По случай смъртта на Ян Колар" („U smrt J. Kollára", 1852), отпечатана през 1890 г.

[1] Světozor, roč. VIII, č. 29, стр. 312.

Сред разгара на трескава дейност безмилостната смърт е отнела живота на великия Колар, преминал през славянския небосклон като светъл ден и бързо отлетял безвъзвратно във вечността. Скръбната вест за смъртта на великия син на Славия се разнася като гръм надлъж и нашир и хвърля славянските сърца в неутешима скръб. Но най-много тъжи за своя певец майката на славянството — Славия. Нейният образ е изваян от поета с малко думи в духа на старите митологически представи за скърбяща майка: разпуснала е косите си и с тях е покрила мястото, гдето е паднал нейният син.

За Колар плаче и цялата природа, изобразена от поета пак с митологически представи: в знак на скръб „белите вили" са облекли черно рухо и леят потоци горещи сълзи, а славеите са свили своите главички под крилцата си, защото са лишени от възможността да пеят поради голямата скръб. В тази скръб вземат участие и поетите. Те нагласят сега своите лири за тъжни песни. Единствено безпощадната смърт победоносно се носи над всичко опечалено, смее се ехидно и се радва, че е излязла победителка в борбата срещу живота.

За Колар плаче цялото славянство, защото неговите идеи се възприемат от всички славяни. И както родината му е „всеславянска", така и гробът му е „всеславянски". А всичко това сякаш изправя поета пред невъзможността сам да оплаче великия Колар. И затова той приканва всички в духа на античната поезия да леят сълзи и да намокрят с тях цялата земя в знак на обич към този велик син на Славия.

Елегията „По случай смъртта на Ян Колар", написана в дълги дистихове (15 и 14 срички), е един от добрите документи за славянските чувства на Прерадович. Стремежът на поета тук е да изрази и да внуши на читателя преди всичко една емоция — елегичното настроение, породено от великата загуба. За да постигне по-успешно тази своя цел, той прибягва до хиперболизация, която в дадения случай има своето оправдание. От друга страна, Прерадович прибягва и до митологически представи и образи.

III. Отношението на Петър Прерадович към русите

Редицата успехи на руското оръжие в края на XVIII и началото на XIX в. създават у южните славяни убеждението, че Русия може да съперничи на тогавашните големи империи Австрия и Турция и че неин дълг е да защити и освободи поробените славяни. Доказателство за тази вяра в спасителната роля на Русия са например многобройните творби в южнославянските литератури.[1] Към числото на поетите и писателите, които стават изразители на руската ориентация, е и хърватският поет Петър Прерадович.

[1] Вж. В. Макушев, Материалы для истории дипломатических сношении России с Рагусской республикой, Москва, 1865; Пл. Кулаковский, Начало русской школы у Сербов в XVIII в., Спб., 1903; Юрд. Трифонов, Историческото обяснение на вярата в „Дядо Иван", София, 1908; Йос. Первольф, Славяне, их взаимные отношения и связи, т. II, Варшава, 1888; В. В. Качановский, Значение неизданного дубровнишкого поэта Антонина Глегевича, в Памятники древней письменности и искусства, кн. XII, Спб., 1881, и др.

Отношението си към Русия като освободителка на южните славяни Петър Прерадович изразява в стихотворението „На русите“ („Rusinom“) от 1850 г. Състои се от 24 стиха. То е замислено и изпълнено лирически. Повишеният му тон е резултат на възторга на поета от братята руси като защитници и покровители на поробеното славянство, като носители и крепители на славянската идея. Поетът намира за необходимо да съобщи причината на своя възторг и извора на вдъхновението си в самото начало на стихотворението:

Zdravo da ste, braćo,
na slavjanskom polju!

Още оттук става ясно, че на русите авторът гледа от позициите на славянската идея. Това двустишие въвежда изведнъж читателя в лирическата атмосфера, в която е написано цялото стихотворение. Следващите моменти са само едно разширение и разяснение на мисълта за заслугите на русите „на славянското поле“.

В очите на поета славянството изглежда като грамадно кичесто дърво, чиито клони представляват отделни славянски племена. Всеки клон, т. е. всяко славянско племе, придава красота на дървото. Обаче най-много го краси оня клон, който е най-огромен, най-силен. А това е руският народ. Оттук и оня възторг на поета от заслугите на Русия славяните да направят по-скоро и по-сигурно крачка напред към мечтаната цел — освобождението.

Поетът вече долавя първите проблясъци на зората над славянския небосклон. Това е предвестник, който съобщава, че желаната цел скоро ще се постигне. Затова той подканва братята руси да вървят по-бързо към тази цел.

Откакто Русия е възприела идеята за славянското сближение и откакто се е заела да покровителствува славяните, тя става „всеславянска майка“, която с разтворени обятия приема страдащите и им дава пристан. На нейните просторни гърди има място за всички славяни.

Стихотворението „На русите“ звучи като тържествена лирическа песен в чест на русите, чиито дела „на славянското поле“ предизвикват възторг. Този поетов възторг е в хармония с господствуващото по онова време настроение сред южните славяни. Така че Прерадович става изразител на едно широко разпространено схващане през съответното време. Освен това тук той сочи и реалните основи на тази вяра — оня огромен простор, който заема славянството и по-специално Русия, онази физическа сила, която тя проявява. Тези основи са от чисто материално, а не от метафизично-романтично или етично естество. Най-сетне тук е прокарана и идеята за сближението на славяните. А това е идея, на която трябва да се гледа не само като на повик на поробените славяни за национална свобода, но и като на стремеж за солидарност между народите.

IV. Отношението на Петър Прерадович към поляците

Първите си впечатления от поляците Петър Прерадович получава във Военната академия във Винер-Нойщад. Тук поляците са едни от добрите ученици. Освен това в академията се изучава и полски език. Но какви са

сега интересите на Прерадович към полския език и полската култура, в какви отношения е той с учащата се полска младеж, не се знае.

Първият конкретен документ, от който съдим за отношението на Петър Прерадович към поляците, е краткото стихотворение „На поляците“ („Poljakom“, 1850). Стихотворението е написано във връзка със събитията през 1848—1849 г. и участието на поляците в тях на страната на революцията.

На първо място тук поетът се учудва, че поляците през 1848—1849 г. не са вървели с останалите славяни и по този начин са се отклонили от общите славянски интереси. За добро или за лошо, всички славяни е трябвало според поета да вървят в оня момент заедно:

Poljaci, Poljaci!
Na glosu junaci,
Zašto stranputice
Tražite stazice?

Zašto uzporedno,
Dobro ili biedno,
S nami ne stupate.
Ruke nam ne date?

След първите две строфи-въпрос Прерадович вече минава на въпроса за начина на общата борба. Според него не отцепничеството, а солидарността ще доведе славянството до желаната цел. Без такова обединение и съгласие не ще се излезе от тежкото положение.

В какво собствено Прерадович обвинява поляците, кой е този „неправилен“ път, по който те вървят, от какви позиции той ги критикува и какво в края на краищата защищава?

За да може да се даде по-пълен и по-правилен отговор на поставените въпроси, необходимо е стихотворението да се разгледа в светлината на тогавашните международни отношения в Европа и по-специално в светлината на революционните борби през 1848—1849 г., когато поляци и хървати застават на два противоположни фронта — първите на страната на революцията, а вторите на страната на австрийската монархия.

Революционните събития от 1848—1849 г. се оказват пробен камък не само за отделни лица, групи и партии, но и за цели групировки и народи. Те са насочени и към вътрешната реакция в отделните страни, и към премахването на онази европейска система от международни отношения, която е създадена от Виенския конгрес през 1815 г. като опора на феодализма и абсолютизма. И засегнатите от тия решения страни през 1848—1849 г. трябва да се определят или на страната на революцията, която иска да събори стария ред, или на страната на контрареволюцията, целеща да осигури отново тържеството на реакцията. В статията си „Демократическият панславизъм от 1849 г.“ Фр. Енгелс пише: „Революцията от 1848 г. застави всички европейски народи да се произнесат за или против нея. В течение на един месец всички назрели за революция народи извършиха революцията, а всички неназрели за революция народи се обявиха против революцията.“[1] При това положение

[1] К. Маркс и Фр. Энгельс, Сочинения, т. 6, Москва, 1957, стр. 301.

става ясно, че въз основа на исторически и политически съображения европейските народи през 1848—1849 г. се разделят на „реакционни“ и революционно-демократически нации.[1]

Угнетени и разделени на три части, още в края на XVIII в. поляците повеждат редица революционни борби и провъзгласяват неразривната връзка между националното освобождение на Полша и революцията. Те участвуват във всички борби и революции в Париж, Берлин, Виена, Италия, Унгария. И това именно обстоятелство дава основание на Маркс и Енгелс да причислят поляците към ония, които активно въздействуват на историята и които са носители на прогреса. Те ги наричат „генерали на революцията“. През XIX в. понятията „поляк“ и „революционер“ стават синоними.[2]

Както по-рано, така и през 1848—1849 г. поляците остават верни на революционната идея и активно я защищават. В успехите на унгарската революция те виждат и освобождението на своята родина. Заставайки на страната на революцията, поляците се борят срещу австрийската монархия, чието разпадане би означавало разклащане основите на цялата източноевропейска система от монархически държави и освобождението на редица страни от Хабсбургската династия.[3] За поляците е ясно, че пътят им към родината минава през развалините на монархическа Австрия. А силата, която нанася удар върху тази средноевропейска феодална крепост, е революцията.

На другия фронт застават с малки изключения останалите славяни в границите на Австрийската империя. Подмамени от австрийския монархизъм, в оня момент те виждат осъществяването на своите национални интереси само в рамките на Австрийската империя и затова се борят за нейното запазване. Говорейки за разположението на силите през 1848—1849 г., Фр. Енгелс пише, че „Хабсбургската династия сега се стреми да продължи остатъка на своето съществуване с помощта на обединението на южните славяни“[4]. И предно място заемат в този поход срещу революцията хърватите.[5]

При това положение става ясно, че през 1848—1849 г. Петър Прерадович и поляците са на два противоположни фронта. И това именно определя и отношението на хърватския поет към поляците. Ония, които не са срещу унгарската революция, в очите на поета изглеждат врагове на славянското сближение.[6] Трябва обаче да се подчертае, че по-ната-

---

[1] В. И. Ленин, Съчинения, т. 22, София, 1953, стр. 152.
[2] К. Маркс и Фр. Энгельс, Сочинения, т. 6, Москва, стр. 178, 303.
[3] Пак там, стр. 291.
[4] Пак там, стр. 184.
[5] Пак там, стр. 181—183.
[6] Невярно е и обвинението, че поляците са срещу славянското сближение. Тук трябва да се помни, че става дума за панславизъм, намерил най-пълен израз в Уварово-Бенкендорфово-Катковата формула „самодържавие, православие, народност“, която няма нищо общо с чистото славянофилство. Вж. Н. Бродский, Ранные славянофилы, Москва, 1910. По понятни причини поляците не могат да възприемат оня панславизъм, който се възприема по онова време от чехи, хървати, черногорци и др. Вж. Z. Klarnerówna, цит. съч.; срв. и К. Маркс и Фр. Энгельс, Сочинения, т. VII, Москва—Ленинград, 1930, стр. 277.

тъшното развитие на историческите събития напълно опровергава схващанията на Прерадович и потвърждава правотата на полските революционери. След потушаването на революцията австрийският монархизъм не само не дава обещаната свобода на поробените славяни, но започва още повече да затяга обръча около шията им.

V. Петър Прерадович за сближението между сърби и хървати

Идеята за сближението между сърби и хървати навлиза в нов стадий на развитие след Виенския конгрес (1815). В Хърватско тази идея печели много последователи, особено през 30-те и 40-те години на XIX в., когато е в разгара си т. нар. илирско движение.[1] Но когато след революцията през 1848—1849 г. Австрия се помирява с унгарците и отново им връща Бачка и Банат,[2] настава известно разколебание в идеята за сърбохърватското сближение. Това явление се забелязва преди всичко сред сърбите. Сега се образува сърбофилска партия, според която сърбохърватското сближение съвсем не е необходимо. И нещо повече — тази партия иска хърватите да застанат в подчинено положение.

Разбира се, срещу такова едно схващане хърватите протестират. Така например през 1862 г. Фр. Рачки пише, че между две племена от един народ не може да става дума за хегемония и че бъдещето той вижда в сърбохърватското сближение.[3] В писмото си от 23 април 1861 г. до Игнатий Брълич поетът Петър Прерадович с болка на душата говори за появата на сръбската партия. „Сърбите странят от нас — пише той,[4] — но това е повече за тяхна сметка, а не за наша; това те ще разберат по-късно, когато кравяят се подели. Мене ме боли сърцето само като си помисля за тази наша кавга.“ В друго писмо (31 януари 1863 г.) също до Брълич Прерадович казва: „Чувам, че към вас тази нещастна разпра се зъби и брат срещу брата ръмжи; чувам, че и между католиците съществува някаква сръбска партия. Слава богу, сега имаме още една партия повече. Аз обаче се надявам на още една, която ще се образува в името на единството и братството между сърби и хървати и която ще провъзгласи всекиго за глупав, който търси между тях различия; единствено тя е справедлива, а всички други или са глупост на мнозинството, или са високомерие на някои единици.“[5]

Аналогични мисли и настроения поетът изразява и в стихотворението си „Хърватин или сърбин“, написано и то вероятно през 1863 г. Стихотворението е чистосърдечна изповед на поета по въпроса за сърбохърватското сближение.

Преди всичко поетът е поразен от високомерието на сърбина, който се опира на своето минало величие и бойна слава. Съзнанието за това бляскаво минало и за победните походи на сръбското оръжие поражда

---

[1] П. Кулаковский, Иллиризм, Варшава, 1894, стр. 282—316.
[2] Ст. Станојевић, Историја српскога народа, Београд, 1923, стр. 24.
[3] V. Novak, Antologija jugoslovenske misli i narodnog jedinstva (1390—1930), Beograd, 1930, стр. 276—278.
[4] Gradja, I, стр. 181.
[5] Пак там, стр. 201.

у сърбина мисълта за превъзходство пред хърватите. Гигантската битка на Косово поле (1389) е един от тия моменти в историята на сръбския народ, с който всеки потомък се гордее. За сърбина Косовската битка може би е най-голямата национална гордост, в която сръбският боен дух и стремеж за запазване на своята независимост достигат най-високата точка на напрежение. Народните песни, в които се възпява тази битка, поддържат националното съзнание на сръбския народ през вековете и подхранват борческия му дух. И сега, когато редица сръбски земи са се освободили вече от национално робство, сърбофилската партия смята тази придобивка за сръбска заслуга.

Сръбското високомерие толкова тревожи сърцето на поета, че той би плакал, ако да не е във войнишка униформа. В случая Прерадович чувствува, че е засегнато неговото национално достойнство и неговата храброст. Затова той извиква приятеля си сърбин да изпитат силите и геройството си. Какъв ще бъде резултатът от тази среща, за поета не е толкова важно. Важното в случая е това, че той е готов да прояви юначество и да премери силите си с потомъка на косовските герои. Дори у Прерадович се долавя самоувереност в изхода на борбата. Поетът иска тази среща да остане за спомен на цял свят и да се знае, че срещналите се тук са били двама братя:

A u cielom svietu neka spomen bude,
da su do dva brata bili dvije ljude.

И това именно е върховният момент в стихотворението. Тук интонацията, която върви от епическото спокойствие към създаване на настроение на братство и сближение, достига своята кулминационна точка. Целта е да се внуши необходимостта от това братство, от това единство.

Проникнат от идеята за сърбохърватското сближение, П. Прерадович посреща с радост всеки почин, насочен към осъществяването на това сближение. Особено ярко според поета идеята за братското единство на сърби и хървати се осъществява през 1848—1849 г. Когато славяните под унгарска власт започват борба за национална свобода, доброволци от Сърбия, предвождани от ген. Стефан Петрович Кничанин (1807—1855), идват на помощ на своите братя и успяват да извоюват свободата на Войводина. Примерът на Кничанин оставя в съзнанието на поколенията дълбоки следи. Той привлича вниманието и на Прерадович, който през 1870 г. пише сонета „На генерал Ст. Кничанин“ („Gjeneralu St. Knićaninu“). Основният тон е повишен и се приближава до патоса на одата.

Целта тук не е да се изобрази нишката на един живот в неговата цялост, а да се внуши идеята за сърбохърватското сближение. Затова и поетът се спира само на оня момент от делото на генерала, който има пряко отношение към тази идея. В духа на народната песен авторът сравнява Кничанин със „сив сокол от Авала“, който в оня съдбоносен момент пръв идва на помощ на сърби и хървати в Унгария. Постигнатите резултати се дължат без съмнение на това обединение на силите на двата братски народа. От друга страна, поетът вижда как извоюваното тогава сега се руши. А това обстоятелство поражда скръб в душата му, защото без съгласие и обединение няма и щастие. И с този именно еле-

гичен тон завършва и сонетът. Елегичното идва от разбитите идеали за обединението на сърби и хървати.

В същата светлина Прерадович вижда делото и на патриарх Йосиф Раячич (1785—1861).[1] Погледът на поета и тук е насочен към онова, което този духовник е извършил за сърбохърватското сближение — към неговото активно участие в борбата за националното освобождение на двата народа. Особено дълбоко е залегнал в съзнанието на Прерадович оня момент, когато в качеството си на патриарх Раячич миропомазва Йелачич за бан. Този момент е схванат от поета като решителен в историята на практическото осъществяване на сърбохърватското сближение. Ходът на годините не е в състояние да изличи из паметта на Прерадович този тържествен момент и образа на патриарха.

Раячич е сякаш последният ревностен представител на идеята за сближение между сърби и хървати. И действително след неговата смърт (13 декември 1861 г.) и след помиряването на Австрия с унгарците (1861) идеята за сближение между сърби и хървати търпи големи загуби. Новото поколение не е достоен заместник в това отношение на старите. И нещо повече, новопоявилата се сърбофилска партия се обявява срещу идеята за сближението. При това положение и Прерадович изпада в разрез с новата действителност и живее със спомените си. Раячич за него си остава като лице, на което трябва да се подражава. Поетът иска този защитник на сърбохърватското сближение да възкръсне от гроба и да помогне на живите, които са се отклонили от подхванатия по-рано път, които не са в състояние да изведат на добър край започнатото дело. Такъв именно е смисълът на терциите в сонета.

Oj uskrsni, starće, nam uz bana.
Ti poprimi častni krst si s groba,
a ban nek se lati buzdovana,

pa u balje probijte nas doba,
pomozite mrtvi nam do sreće,
kada žive ne mogu il ne će.

Няма съмнение, че идеята за сърбохърватското сближение у Прерадович не е някаква поетическа фикция. Тя е заседнала в сърцето му и е негово дълбоко убеждение.[2]

VI. Петър Прерадович за делото на Кирил и Методий

Когато през 1863 г. целият славянски свят се готви да отпразнува тържествено 1000-годишнината от създаването на славянската писменост,[3] Югославянската академия на науките в Загреб възлага на Иван Куку-

[1] По време на сейма в Братислава през 1847 г. Раячич влиза във връзка със словака Людевит Щур и двамата обмислят план за обща борба на славяните срещу унгарците. Вж. Л. Щ у р, Славянство и мир будущого, Спб., 1909, стр. XXV. На 1 май 1848 г. в Карловци по инициативата на Раячич се свиква събор от народни представители, на който се взема решение сърби и хървати да се обединят в борбата срещу националния поробител и т. н. Вж. N o v a k, цит. съч., стр. 134—135, 144—145 и др.

[2] Vjenac, 1885, стр. 44—45.

[3] Вж. Г. А. И л ь и н с к и й, Опыт систематической Кирилло-Мефодьевской библиографии, София, 1934, стр. 236 и сл., стр. 260 и сл.

левич-Сакцински да подготви сборник с подходящо съдържание,[1] като покани за сътрудници научни работници и поети. Между поканените е и Петър Прерадович. В писмото си до Ив. Трънски от 17 май 1863 г. Прерадович пише: „И аз нещо готвя за Кирил и Методий и ще ти го изпратя най-напред за преглед."[2] Въпросното стихотворение е озаглавено „Slavjanski Dioskuri" и е поместено в споменатия сборник, стр. XLI—XLIV. Състои се от 126 стиха и е написано в най-разпространения в сръбската и хърватската народна епика стихотворен размер — десетерец. В композиционно отношение стихотворението се разпада на две части. Първата част обхваща началните четири строфи, в които поетът чрез сравнения внушава на читателя, че в случая имаме работа действително с велики синове на славянството и че с тях славянството може да съперничи на античния елински свят. В първите две строфи е даден терминът на сравнението, взет из гръцката митология — дадени са образите на двамата близнаци, известни под името Диоскури.[3] Тези божества светят на античния небосклон като ясни звезди дори и тогава, когато идва краят на Зевсовото царство.

Такива звезди има и славянският свят. Подобно на елинските Диоскури и солунските братя са божии пратеници, дошли на земята да разпръснат тъмнината над славянските страни. Вярата и езикът, на който цялото славянство се моли на бога, е тяхно дело. Това именно обстоятелство ги поставя на първо място между заслужилите славянски синове. Кирил и Методий са славянската гордост.

След подлога на сравнението, т. е. от петата строфа нататък, стихотворението взема вече по-друга посока. Вниманието на поета сега е насочено върху заслугите на Кирил и Методий за поколенията.

Светът според Прерадович е подложен на постоянна промяна, като на мястото на старото идва нещо ново. Не изчезват само ония духовни ценности, които почиват на здрави основи. Преодолява времето само онова, което „е велико". Доказателство за това според поета е делото на Кирил и Методий. Хиляда години са се изминали от оня момент, когато „славните братя" са разпръснали „семето на кръста" по всички славянски страни и са посочили на непросветения дотогава славянин пътя към истината, а делото им така се тачи и така се помни, че сякаш то е вчерашно. Затова и славянството е готово да им строи паметник, подобен на Мемноновия, който се пробужда при изгрев слънце и всеки ден оживява от небесните лъчи.

Дадената дотук възхвала на Кирил и Методий не задоволява поета, тъй като тя се изгражда въз основата на досегашната оценка на тяхното дело. Ще дойде време, когато това дело ще се преоцени и ще се постави на още по-високо равнище. Новото отношение към Кирил и Методий ще дойде тогава, когато човешкият дух се усъвършенствува, когато доброто и красивото се отъждествят. Но до тези схващания ще се дойде тогава, когато победи християнската наука за любовта между хората. А

[1] Tisućnica slovjenskih apostolah sv. Cirila i Metoda, Zagreb, 1863.
[2] Gradja, I, стр. 204.
[3] Кастор и Полидевк са деца на Леда. Те заживяват така задружно, че приятелството им става пословично.

тъй като Кирил и Методий са първите измежду славяните, които са почувствували жаждата за тази наука и които са започнали да хвърлят нейното семе на славянската нива, то и техните заслуги тогава ще се поставят по-високо. Дойде ли това време, цялото славянство ще се обедини доброволно и ще тръгне по пътя, посочен от славянските Диоскури. Славянството ще предприеме величествен поход. Това величествено шествие начело с Кирил и Мотодий ще се съпровожда от тържествен химн в тяхна чест. Химнът ще бъде пят така, че горите и планините ще екнат, а небето ще им приглася:

Slava! Slava! neizbrojni ljudi...

Имената на солунските братя ще засветят в небесата като ясни звезди. По този начин славянството ще има пълно основание да съперничи на елините.

Както се вижда, възхищението на Прерадович от делото на Кирил и Методий има двоен източник: от една страна, то извира от досегашното значение на солунските братя, а, от друга страна, от онова, което то ще има в бъдещето. В зависимост от това и линията на възторга е различна. В началото на одата — в първите четири строфи, гдето авторът сравнява солунските братя с митологичните образи на гръцките Диоскури — чувството се движи спокойно по хоризонтална линия. Епическият тон тук е основният белег на настроението. От петата строфа чувството бързо започва да върви по възходяща линия и да засилва своя характер на възторг. Поетът подбира такива моменти, които да придвижват възторга напред и които го приближават към последната строфа, в която имаме най-голяма сгъстеност на това чувство.

VII. Петър Прерадович за славянството

Изпаднал под непосредственото влияние на редица дейци с будно национално съзнание, зачел се в родната литература, взел отношение към националноосвободителните борби през XIX в., преживял трагичната съдба на своя народ след революцията от 1848—1849 г., почувствувал необходимостта от сближение и обединение на силите в борбата за свобода, след 1850 г. Петър Прерадович започва да обобщава все повече и повече мислите и настроенията си за славянството. В съзнанието на поета сега се появява мисълта, че всеки народ е призван да играе в историята на човечеството известна роля и по този начин да принесе нещо в световната съкровищница на духовни ценности. В едно недатирано писмо от 1850—1852 г. Прерадович пише: „На този свят всеки народ има своя собствена задача във великото семейство на човешкия род, която той или е вече изпълнил, или пък ще изпълни."[1] В миналото славянството в лицето на хърватите е изпълнило подобна задача — през 1242 г. хърватите разбиват на Гробнишкото поле татарите и чрез проливането на своята кръв спасяват Запада от погиване. Така че хърватите са първите в тази борба между Изтока и Запада („На Гробник", 1851).

[1] B. Drechsler, цит. съч., стр. 71.

Но още по-голяма роля славянството ще играе в бъдещето. Поетът вече долавя „славянския дух" да се носи над славянските земи („Славянският дух", 1851). И именно „славянският дух" ще обнови света чрез дадената му от бога любов. Това свое схващане поетът изразява най-добре в „Призванието на славянството" (1860), съдържащо 24 стиха. Стихотворението има народна основа. Написано е в духа на приказката за раздаването на късметите: различните племена и народи са получили от божията ръка различни дарове — едни „сила и разум", други „остроумие", трети „мъдрост", четвърти „благост", пети „нежност". Но най-богато е надарено славянството. Освен споменатите дарове то е получило още и божията любов. А този дар според поета е най-ценен. В своето творчество той не един път се спира на него, например стихотворението „Любов" (1863).

Наблюдавайки отношенията между хората и положението в Европа, поетът идва до заключението, че божиите дарове вече нямат онази въздействена сила, която са имали някога, че те са престанали да бъдат ръководни начала в живота. В резултат на това светът е тръгнал по неправилен път. Вред цари несправедливост, липсват братски отношения между хората и т. н. И славянството, надарено с любовта, е онази сила, която е призвана да спаси света, да го избави от пропадане. По този начин славянството според поета ще играе обновителна роля в историята на човечеството.

Тези свои схващания за ролята на славянството Прерадович основава преди всичко на сили от морално естество, но не изпуска пред вид и материалните фактори. Обновителната сила тук е любовта, но тя е дадена дар на славянството, защото то именно е най-многобройно и най-силно.

Обстоятелството, че славянството е призвано да бъде обновител и спасител на света, поражда възторг в душата на поета, който намира израз в одата „На славянството" (1865), съдържаща 143 хексаметрични стиха.[1] Още от първите три стиха, в които авторът ни запознава с предмета на своя възторг, личи какво ще бъде отношението му към славянството като цялост, с какви акорди ще трептят по-натътък отделните стихове, каква ще бъде интонацията:

Skidam kapu i do crne klanjam ti se zemlje...

Тази именно физическа сила на славянството дава полет на поетовата фантазия; тя е, както се каза, и източникът на неговата вяра в историческата роля на славянството. И всичко това пред взора на поета е така велико, че той не намира сили в себе си да го възпее. Изрекъл чрез охиперболяване слабостта си да възпее славянството, по-нататък поетът се мъчи да оправдае това свое безсилие, като се стреми да внуши мисълта за необикновеното величие на славянското племе.

Всичко това е необходимо за поета, за да могат по-нататък неговите мисли и нестроения за миналото и бъдещето на славянството да намерят здрава основа и оправдание. Миналото на славянството е печално, но тежките борби за свобода не са сломили духа му. Враговете знаят неговата

[1] P. Preradović, Slavjanstvu. Pjesma sveslavjanskog humanizma, Split, 1921.

сила и затова стоят със скръстени ръце. Те знаят, че раздвижи ли се славянството като цялост, цялата „земя ще се разтресе".

Славянството стои между два свята — Изток и Запад. Заело земите между Изток и Запад, то пази европейската култура от опустошителните нашествия на азиатците. По този начин славянството се явява като страж на европейската свобода и цивилизация.

С този свой дар и с тази своя историческа роля славянството трябва да бъде гордо. Неговите мъки и страдания не са вечни. И, което е по-важно, въпреки всички злини все пак славянството крачи напред и прави усилие да се обедини. А това вече е гаранция за едно по-светло бъдеще. Поетът добре вижда как по лицето на славянството започва да се появява руменец, който предвещава близкото му оздравяване от болестта на старите раздори и несъгласия. Доказателство за това е ширенето на идеята за славянското сближение. Там, във водите на Волга, Висла, Вълтава, Дунав, Сава и Драва, се кръщава мисълта за новото време, за светлото бъдеще.

Дойде ли денят на любовта, всички славяни ще си подадат ръка, ще се сближат и ще заживеят братски. Виждайки този задружен живот, и другите народи ще извършат същото. Не „огън и меч", а братство и любов ще завещае славянството на народите. Така поетът идва до мисълта, че на славянството предстои да сплоти не само себе си, но и всички народи в света в сговор и братство. Но пътят към постигането на тази цел е труден. Така Прерадович осмисля досегашните страдания на славяните.

След като поетът е посочил миналото, настоящето и бъдещето на славяните и след като е изрекъл мисълта за обновяването на света, той идва до заключението, че именно славянството държи небесните ключове на земята. Това значи, че човечеството може да очаква върховно щастие само при условие, ако то приеме проповядваната славянска идея за братство, любов и сговор. И тази заслуга на славянството ще бъде призната от всички народи, когато те прогледат и разберат истината. Засега обаче това се разбира само от младото славянско поколение, което се въодушевява от идеята за сближението и което пее вече тържествен химн в чест на тази идея.

Одата „На славянството" има химничен и триумфален тон. За пръв път в нея поетът говори с такъв широк замах и с такава сила на чувството за величието и светлото бъдеще на славянството. Авторът се стреми, от една страна, да внуши на читателя това величие, а, от друга, да го утвърди.

Одата „На славянството" е израз на хърватската национална мисъл, вяра и етика, гледани с окото на поета патриот и обагрени със светлите идеали на Хърватското възраждане. Тя е триумфален химн, с чието съдържание може да се съгласи всеки славянин — химн на свободното славянство, звучащ с тона на справедливостта и любовта по отношение на всички славянски племена.[1] Тук няма дори и намек за някаква привилегированост на едно или друго славянско племе, за някакво предимство. Идеята за пълното равноправие и братското отношение е основното ръководно начало на поета в одата.

[1] M. Zdziechowski, цит. съч.

Заключение

Петър Прерадович се олавя на илирското хоро през втората половина на 40-те и по-специално в началото на 50-те години на XIX в. А това е време, когато илиризмът като политическа, националноосвободителна и културна партия вече се е оформил и когато неговият характер е изяснен. Затова поетът успява да даде в своите песни синтез на илирската идеология и на най-добрите национални и хуманни идеали на своето време[1] при конкретните хърватски условия. Националното свестяване и славянската ориентация на Прерадович са резултат на онази обстановка, в която поетът попада в началото на 40-те години и в която се движи след това. Разбитите надежди след 1848—1849 г. и засилването на реакцията карат поета да търси спасение за своята родина в славянството като цялост, което в оня момент играе вече важна роля в историята.

От друга страна, славянофилството на поета има и известна философска основа. Почувствувал в определен момент от своето идейно-творческо развитие тежестта на немската „мъдрост“ и на убийствения австрийски казармен режим, той търси успокоение и разрешение на национално-политическите въпроси в етичното си учение за славянството. „Славянския дух“ и „славянската душа“ Прерадович противопоставя на ония политически системи, които убиват човека и които са лишени от силата на любовта между хората. В едно недатирано писмо от 1852 г. Прерадович пише: „Славяните са по-близо до природата, отколкото който и да е друг народ, та затова те чувствуват злото на системите, които вместо да развиват, притискат човешкия дух в своите клещи..., семето на нашето щастие не ще израсне на чужда почва; ние сме велик народ и затова ни се пада нов път, прокаран от самите нас, за да вървим към свещената цел на човешките стремежи.“ Близкият до природата живот носи по-голямо щастие на човека, отколкото оня, който протича в рамките на студените и бездушни системи. В борбата за прогрес славянството е най-силно, най-жизнеспособно. Оттук се подхранва и вярата на поета в светлото бъдеще на неговата родина. Хърватско не само че не ще изчезне, но то ще се възроди, защото идва епохата на славянското сближение и обединение, идва епохата на братството и любовта между отделните славянски народи. А всичко това значи, че славянството носи в себе си такива качества, които му осигуряват самостоятелен път на развитие, различен от пътя на западноевропейските народи. Няма съмнение, че нишките на такава една философия ни отвеждат към руската обществена мисъл от онова време — към славянофилството и по-специално към борбата между т. нар. „славянофили“ и „западници“ в Русия.

Най-сетне Прерадовичевото схващане за славянството и неговата обновителна роля чрез любовта е отрицание на тогавашните стремежи в Европа за хегемония на едни народи над други. На тези стремежи поетът противопоставя идеята за братство и равноправие между народите. А идеята за обнова на света чрез любовта според Прерадович не крие в себе си никаква опасност да прерасне тя в стремеж към надмощие. В такъв случай свободното съществуване и на по-малките народи, какъвто е хърватският, е гарантирано.

[1] Петар Прерадович, Песме. Уредио А. Жежел, Београд, 1940, стр. 12.

ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ

ТРАГЕДИЯ ГОРДОГО ИСКАНИЯ ПОЗНАНИЯ, СВОБОДЫ И ТВОРЧЕСТВА

(К вопросу об идейной проблематике поэмы М. Ю. Лермонтова „Демон“)

Поэма Лермонтова „Демон“ замечательна по глубине и грандиозности замысла, силе творческого размаха, яркости и рельефности образов. Она является не только высшим художественным достижением поэтического гения Лермонтова, но и одним из наиболее значительных творений, отводящих достойное место их автору в мировой литературе. Овладев сознанием поэта на протяжении всего его творческого пути, эта поэма отражает основные направления его идейных исканий, в той или другой степени представляет собой синтез определяющих тенденций его творчества и дает ключ к пониманию целого ряда других его произведений.

Поэма „Демон“ задумана в раннем юношеском возрасте, писана до последнего момента жизненного пути поэта, имеет сложную творческую историю. Не будучи, однако, доведенной до последней обработки, не будучи и напечатанной при жизни поэта, она, следовательно, не отражает его окончательной творческой воли. Эта особая судьба произведения, наряду с характером замысла, является одной из причин разноречивых толкований и оценок, которые ему даются.

Подлинная ценность поэмы „Демон“ выступает особенно ярко при рассмотрении ее в связи с русской жизнью в период перехода России от первого этапа освободительного движения ко второму, при трактовке ее в плане всего остального творчества поэта — лирики и поэм, драм и романов, при заключении ее в рамки русского литературного процесса. Творческое открытие и завоевание Лермонтова в мировом масштабе станет ясным при постановке его произведения в контексте европейской литературной традиции в разработке темы о демонизме.

I

Более или менее успешное решение этих и других вопросов оказывается, однако, возможным лишь при правильном понимании основного пафоса поэмы, ее идейной проблематики и в зависимости от этого — ее художественной специфики. А именно этот основной вопрос и остался

недостаточно разработанным, — в связи с ним существуют разнообразные, противоречивые, взаимоисключающиеся концепции.

Крайне несостоятельными являются толкования и оценки поэмы, данные Ф. М. Достоевским, В. С. Соловьевым, Д. С. Мережковским и др, которые в той или иной степени рассматривают произведение в плане религиозно-нравственного примирения. Буржуазно-либеральное литературоведение, осветившее некоторые вопросы текстологического характера, рассматривавшее произведение в свете русской и западноевропейской литературной традиции, показало полное бессилие при попытке раскрыть идею поэмы.

Наиболее плодотворные исходные положения для разработки проблем лермонтоведения представляют работы Белинского. Великий критик не оставил развернутого анализа и оценки поэмы „Демон“ не только потому, что она не была напечатана, но и по причине своего восприятия поэмы. В целом „Демон“ произвёл на него чрезвычайно сильное впечатление, прочно вошел в его мир, включился в его отношение к жизни: „Демон“ сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, в нем для меня — миры истин, чувств, красот“. Высказывая сожаление о том, что поэма не напечатана, а распространяется подобно тому, как „Горе от ума“, — в рукописи, Белинский добавляет: „Мысль этой поэмы глубже и несравненно зрелее, чем мысль „Мцыри“, и, хотя исполнение отзывается некоторой незрелостью, но роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихи, высокость мыслей, обаятельная прелесть образов ставят ее несравненно выше „Мцыри“ и превосходят все, что можно сказать в ее похвалу“.

Некоторые высказывания Белинского говорят и о направлении, в котором он видит идейную проблему произведения. Поэма „Демон“ воспринимается им как „с небом гордая вражда“, он считает этот богоборческий дух характерным для всего творчества поэта, находит основания поддерживать мысль, что „мы лишились в Лермонтове поэта, который по содержанию шагнул бы дальше Пушкина“. По мнению Белинского главный герой поэмы является отрицателем тогдашнего строя с господствующими в нем ценностями, носителем принципа „вечного обновления, вечного возрождения“, в плане современной поэту действительности он отрицает для утверждения, разрушает для созидания“.

Но, будучи исключительной по высоте своего замысла, поэма Лермонтова, по мнению Белинского, является произведением художественно несовершенным — оно „страшно сильно и взмашисто“ и в то же время „детское, незрелое“. Белинский признает, что трудно найти четыре стиха подряд, которые выдержали бы критику с точки зрения „точности в словах и выражениях“, в которых не чувствовалась бы „натянутость в образах“. Именно по этой причине, сколько бы ни ценил глубину идеи, какую бы силу творческого размаха он ни видел в поэме, критик убежден, что сам Лермонтов не напечатал бы ее в этом виде, что в собрании произведений Лермонтова самое большее, что можно было бы сделать, — это после всех его творений поместить „отрывки из Демона“[1].

[1] Приведенные цитаты из Белинского даны по изданию: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, Изд. Академии наук СССР, Москва, 1953—1959, т. XII, стр. 84—86; т. IV, стр. 544; т. VII, стр. 555; т. VIII, стр. 340.

Из всех суждений Белинского о поэме, как нам кажется, самое большое значение имеет утверждение, что герой отрицает существующий мир во имя некоторых, по мнению критика, хотя бы и абстрактных идеалов. Не видя в „Демоне" целостного, законченного произведения, усматривая в нем недоделанность и противоречия, Белинский не обратил должного внимания на другого героя — Тамару, не определил ее место в развитии идеи утверждения, созидания, творчества, не разгадал в этом плане и функции сюжетного развития.

Советское литературоведение, делая шаг вперед в области лермонтоведения, уделяет достойное внимание и поэме „Демон". Появились исследования ее творческой, текстологической и цензурной истории, обнаружились ее связи с русской и западноевропейской литературной традицией и кавказским фольклором, раскрылись особенности языка, стиля, композиции, жанра и пр.[1] В данном случае нас интересуют исследования относительно идейной проблематики поэмы. Нельзя не отметить, что в отношении „Демона" лермонтоведение платит дань и ненаучным теориям — формализму[2], вульгарному социологизму[3], компаративизму[4]. Для нас являются важными те научные концепции, которые воспринимают и оценивают поэму „Демон" с позиций марксистской методологии в литературоведении.

Видный советский лермонтовед Б. М. Эйхенбаум, освободясь от прежних формалистических взглядов, в своих позднейших работах рассматривает замечательное творение Лермонтова в ином освещении. Разбирая его в духе философии Шеллинга, он видит в произведении „проблему высокого зла"[5].

Очень широко распространен взгляд, что поэма Лермонтова „Демон" раскрывает крушение индивидуализма, развенчание индивидуализма, что герой не может выйти из границ своего эгоцентризма и презрения к людям, что Тамара является жертвой этого духа и пр., как утверждают лермонтоведы А. Н. Соколов, Д. Максимов и др. А. Н. Соколов много раз писал о Лермонтове и его поэме[6]. В противовес компаративизму, он правильно ставит поэму в связь с русским общественным развитием, с традициями русской литературы, с развитием романтической поэмы как жанра. В понимании Соколова, Лермонтов, следуя линии „Кавказского пленника", „Цыган" и др., дает „свое понимание и свою оценку героя-индивидуалиста". Соколов правильно подчеркивает, что Демон отрицает старый мир, что он восстает против „условий, подавляющих человеческую личность", согласен с тем, как воспринимают поэму современная поэту передовая об-

[1] В. А. Мануйлов, М. Ю. Лермонтов, Семинарий, Л., 1960, стр. 66, 69, 78 и др.
[2] Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Москва, 1924, стр. 25 и сл.
[3] У. Фохт в своей работе „Демон" Лермонтова как явление стиля" видит в образе главного героя „гордое отчаяние", которое выражает стремления старой аристократии 30-х годов к восстановлению прошлого" (Литературоведение. Сборник статей под редакцией В. Ф. Перверзева, Москва, 1928, стр. 120).
[4] Л. Я. Гинсбург, Творческий путь Лермонтова, Ленинград, 1940, стр. 38 и сл.
[5] Б. М. Эйхенбаум, Статьи о Лермонтове, М.—Л., 1961, стр. 56 и сл., стр. 60 и сл.
[6] А. Н. Соколов, Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, М., 1955, стр. 579—602; М. Ю. Лермонтов, М., 1857, 38—43 и др.

щественность и Белинский. Но в то время как Белинский не чувствует какого бы то ни было отрицательного отношения автора к своему герою, Соколов усматривает подобное отношение, раскрывая идею поэмы, видит в ней „внутреннее крушение, к которому приходит романтический идеализм в „Демоне". Находя, что Демон восстает во имя „ложно понятой свободы", Соколов не усматривает у него идеалов и не согласен с Белинским, что Демон „отрицает для утверждения" — он считает, что это относится не столько к герою, сколько к самому автору: „К этим словам критика следовало бы добавить, что Лермонтов не удержался на этой позиции и что в полной мере данная характеристика относится не к лермонтовскому герою, а к самому Лермонтову, который сумел подняться над „демоническим" отрицанием". И далее уже Соколов раскрывает, как, созерцая своего героя, автор его развенчивает. Будучи абсолютным отрицателем, Демон приходит к необходимости отбросить все идеалы, а это приводит его в сознание своей бесплодности и одиночества: он не успевает при помощи Тамары постигнуть отверженные идеалы, не может возродиться и в силу этого кончает самопроклятием. И все это происходит по причине его индивидуализма, потому что у него нет сверхличного идеала, потому что „высокий и благородный общественный идеал подменяется иным — индивидуалистическим и эгоистическим". Гибель Тамары, которую Демон зовет туда, где нет мира и людей, происходит оттого, что „он не смог преодолеть в себе эгоистического индивидуализма"[1].

Д. Максимов, в своем понимании идейной проблематики поэмы, обращает внимание и на некоторые другие моменты. Говоря о двух типах героев Лермонтова: одни — свободолюбивые мятежники и страдающие индивидуалисты, позволяющие себе все, и другие — которые в своих действиях считаются с общественной моралью, он относит лермонтовского Демона скорее к первым. Идею произведения Максимов видит в том, что „одинокий бунтующий герой, который противопоставил свою личность всему миру, неизбежно испытывает трагические последствия этого противопоставления". Любовь к Тамаре истолковывается как стремление Демона восстановить „разрушенную связь с мировым целым", а финал поэмы — как непреодолимая трагедия „его вечной разлуки с миром". Максимов говорит, что идеалы Демона смутны, что он лишен „осознанного созидательного начала, что это состояние приводит его к „индивидуалистическому произволу", что свое презрение к пошлым людям он переносит на весь человеческий род", что стремится заразить этим презрением „даже Тамару". Последовательно продолжая свой анализ, Максимов находит, что презрение Демона к людям является источником его разрушительной силы, вследствие чего он превращается в „погубителя жениха Тамары и ее самой". Будучи рассматриваемы в таком плане, страдания Демона, по мнению автора, вполне законны — это „внутреннее возмездие, постигающее Демона". Максимов находит вполне законным с точки зрения автора и „божий суд" над Тамарой, которая оказывается принятой „небом"[2].

[1] А. Н. Соколов, История русской литературы XIX века, Москва, 1960, стр. 705—706
[2] Д. Максимов, Поэзия Лермонтова, Ленинград, 1959, стр. 78—80.

В последнее время другой лермонтовед — А. М. Докусов, развил взгляд, в котором в еще более высокой степени развенчивается герой Лермонтова. Он говорит, что „... в поэме нет абсолютной поэтизации Демона", что в ней „развенчание индивидуализма и занимает центральное место". По мнению автора, лермонтовский Демон — это традиционный дух злого начала, он является неисправимым искусителем, который не может выйти из самого себя, потому что „зло стало главным в Демоне"[1].

Лермонтовед В. А. Мануйлов пытается определить идею „Демона", рассматривая это произведение с другой стороны. Излагая признания Белинского в отношении богоборчества Демона и его враждебности к установленному мировому порядку, он видит у Лермонтова в разработке темы о Демоне продолжателя Пушкина, „шагнувшего дальше" по сравнению с великим поэтом. По мнению Мануйлова, самое существенное у Демона в том, что последний отрицает во имя утверждения и разрушает во имя созидания. Ставя эти мысли Белинского в связь с русской жизнью эпохи поэта, Мануйлов определяет идею „Демона" так: „В этой своей поэме Лермонтов выразил наиболее существенные и исторически плодотворные диалектические идеи сомнения, отрицания, движения и вечного обновления в жизни русского общества того периода."[2]

Не оценивая в отдельности эти и им подобные концепции относительно идеи „Демона", мы должны обратить внимание на несколько общих моментов. Останавливает на себе внимание тот факт, что поэма не рассматривается широко, не привлекается большая часть материала, исследователи не воспринимают произведение как нечто целое, как систему образов — они почти исключительно останавливаются на главном герое — Демоне, пренебрегая остальными и всего более Тамарой, образ которой, как увидим, имеет важное значение в развитии авторской идеи. Не придается значение и общему эмоциональному звучанию „Демона", оценке героев автором, который явно утверждает Демона и не оказывается целиком на стороне Тамары. При раскрытии характеристики Демона не оценивается достаточным образом его непреклонное богоборчество, так хорошо схваченное Белинским, не указываются более конкретно положительные начала, идеалы, которые вдохновляют его в этой борьбе. Самое важное и существенное, однако, при рассмотрении образа Демона это то, что его насомненный трагизм истолковывается ограниченно, узко, односторонне — связывается с ним самим, выводится из его узко-личных свойств, из его индивидуализма и эгоцентризма. В этом случае не оценивается тот факт, что при посредстве любви своей к Тамаре, как носительнице в данный момент подлинного человеческого начала, Демон ищет путь к выходу из своего индивидуализма. Гораздо правильнее было бы объяснить трагизм Демона не имманентно-характерологическими причинами. Тогда не было бы нужды в развенчании Демона, что идет совершенно в разрез с отношением к нему поэта и с непосредственным восприятием читателя. Трагизм Демона гораздо правильнее, в большем

[1] А. М. Докусов, Поэма М. Ю. Лермонтова „Демон" (К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы), Русская литература, 1960, кн. 4, стр. 116, 120 и сл.
[2] В. А. Мануйлов, Лермонтов. В кн.: История русской литературы, т. VII, М.—Л., 1955, стр. 329.

соответствии с текстом поэмы и историческим моментом следовало бы объяснять внешними условиями, тем состоянием общественной среды, которое не создает предпосылок, не кроет в себе возможностей реализации стремлений героя изменить мир в направлении своих идеалов, бороться за завоевание достойного места человеку. Когда раскрывается идея „Демона", не уделяется должного внимания и сюжетному движению, развитию действия, которое отмечает, как и во имя чего возникает конфликт, который направляется к высшему пункту борьбы, открывает перспективу для финала и разрешения поставленной проблемы.

При более широком подходе к поэме, как к целостному, единому в смысле замысла, выполнения и эмоционального звучания творению, как к системе образов, у нас создается другая, как нам представляется, более плодотворная концепция в отношении ее идейной проблематики. В данном случае мы остановимся в основном на образах Демона и Тамары и на эпилоге.

При интерпретации текста, мы имеем в виду тот факт, что поэма не обработана окончательно, что в последних ее редакциях попадаются неизжитые моменты предыдущих редакций, встречаются частичные детали, создающие в том или другом смысле диссонанс с произведением в целом или с его отдельными образами. Романтический метод, при котором некоторые моменты изображения лишь намечены, другие выпущены или только слегка затронуты, а также и условный язык, сочетающий местами традиционное значение слов со смысловой окраской, продиктованной общим духом произведения, вынуждает нас опираться на догадки при толковании одних мест, подкрепляя их наблюдениями над другими местами, избегать объяснения частностей вне целого, буквалистический подход к слову и т. д.

Различное восприятие поэмы „Демон" позволяет увидеть в другом свете и ее значение в русской и западноевропейской литературах.

II

Даже и при самом общем взгляде на поэму „Демон", на ее образы сами по себе и как систему, мы не можем не почувствовать, что произведение ставит важные философские, этические и общественно-политические вопросы. В основе же всего заложена идея познания, свободы и творчества, носителем которой является Демон. Эта идея ставит его в конфликт с небом, делает его непримиримым врагом бога и его мира рабской покорности. Она приводит его к любви и союзу с человеком во имя иного мира, во имя всего этого он ищет дружбы с Тамарой. Эта идея боязливо, смутно, неопределенно охватывает и Тамару, привлекает к ней внимание Демона, разрастается и порождает у него надежду на высокое творчество. Однако Тамара не оправдывает этой надежды. И Демон снова и с еще большим трагизмом оказывается одиноким, проклинающим эти свои мечты, но верным себе, не разуверенным в своей правоте.

Лермонтовский Демон представляет собой чрезвычайно сложный и очень содержательный образ. Основной чертой его характера является то, что он отрицает существующий мир и установленный порядок, бун-

тует против бога, относится враждебно к тому состоянию покорности и смирения, в котором он пребывал в раю, в котором там все находится и которое владеет и людьми. Однако бунт Демона не является бесцельным, лишенным смысла, плодом ничем не оправданной непокорности. Наоборот, в его основе находится идея подлинного познания, свободы, высшего устройства мира и жизни.

Во многих местах поэмы, прямо или косвенно, говорится о познании, свободе, творчестве, отношении к человеку. Еще в первых строфах Демон является существом, дух которого обращен к миру — стремится проникнуть в его тайны:

Познанья жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил;
(IV, 183)[1].

Неудовлетворенный тем, что создано и что предоставляется „небесным духам“ и людям, Демон взбунтовался против установленного миропорядка.

Зависимость, примиренность, рабская покорность несовместимы с его духом — он не может их принять за счет того „блаженства в раю“, которое есть. В своей исповеди и клятве Тамаре он вполне определенно характеризует сам себя в этом аспекте:

Я царь познанья и свободы,
Я враг небес...
(IV, 202).

Демон неудовлетворен и той оторванностью от людей, в состояние которой он был поставлен „при сотворении“ и которую еще сильнее почувствовал после изгнания. Из его признания Тамаре можно почувствовать, что в его понимании установленный в мире порядок исключает подлинное, достойное отношение к человеку, поставленному по отношению к богу и небесным духам в положение беспомощности и слабости, примиренности и покорности.

После бунта и изгнания, которые он претерпел во имя своих стремлений, Демон оказывается в положении, в котором еще полнее раскрывается трагедия его, как существа, оторванного от всего. Природа для него окаменела, прежние собратья не узнают его, он абсолютно одинок, не будучи в состоянии найти путь, цель, предназначение:

И в страхе я, взмахнув крылами,
Помчался — но куда? зачем?
Не знаю... прежними друзьями
Я был отвергнут; как Эдем,
Мир для меня стал глух и нем.
(IV, 205).

И с этого момента начинается вихрь, разгул, неудержимое бешенство отрицания, ненасытного рушительства. Он уничтожает все установленное, вводит в грех людей, попирает все существующие в не принятом им мире ценности:

[1] Все цитированные места поэмы приведены по изданию: М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, Изд. Академии наук СССР, Москва — Ленинград, 1955. В тексте обозначены в скобках том и страница.

И я людьми недолго правил,
Греху недолго их учил,
Всё благородное бесславил
И все прекрасное хулил;
Недолго... пламень чистой веры
Легко навек я залил в них...
А стоили ль трудов моих
Одни глупцы да лицемеры?
(IV, 205).

Но мощь Демона далеко превосходит сопротивление жалкого мира. Его огромная энергия ищет всяких путей к насыщению себя — он свергает путников со стремнин в бездны, борется с ураганами, воюет в заоблачной выси со стихиями. Но все напрасно — Демон не может ни на чем остановиться, достигнуть покоя, найти удовлетворение, ибо поскольку велико и тяжко для него божье возмездие, постольку ему невозможно отказаться от борьбы, забыть свои неосуществленные планы об ином:

Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спастись от думы неизбежной
И незабвенное забыть!
(IV, 206).

Демон чувствует себя одиноким и в своей ненависти и презрении. Как его наслаждение злом остается не разделенным ни с кем, так и его муки не находят отражения ни в чьем сердце, не вызывают ни у кого одобрения, остаются как не сравнимые ни с чем „непризнанные мученья":

О! Если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь, века без разделенья
И наслаждаться и страдать,
За зло похвал не ожидать
Ни за добро вознагражденья;
. . . . . .
Всегда жалеть и не желать,
Всё знать, всё чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть
И всё на свете презирать!...
(IV, 204).

Демон совершает зло, губит людей, попирает ценности, живет сам в себе и для себя. Но все это не относится к его окончательной характеристике, не указывает на то, что он зол по природе, чужд каких бы то ни было идеалов и безусловно асоциален и антигуманен. Движимый определенными идеалами, Демон оказывается противником данного мира, существующей жизни и живущего рода людского? Как действительно сильно звучит в поэме его страстный порыв к иным проявлениям, острота его страдания по причине положения, в котором он находится, невыносимость разрушения! Еще в первой строфе поэмы поэт называет его „печальный Демон", в другом месте раскрывается, что „зло наскучило ему", сам он признается:

Но злобы мрачные забавы
Недолго нравилися мне!
(IV, 205).

Что зло не есть родная стихия лермонтовского Демона, видно из многих его проявлений. Прежде всего он не безразличен к жизни и человеку. Его, однако, сочувствия не возбуждают люди с ничтожными интересами, низменными страстями и низкими делами. Решительно и бесповоротно отталкивают Демона рабские души, люди покорности и смирения, которые не выявляют себя и следуют повелениям, стоящим вне их и выше их. Показательным является пренебрежение, с которым он относится к жениху Тамары, прославленному властелину Синодала. Для Демона он обыкновенное смертное творение, следующее по пути христианского благочестия. Его судьба подобна судьбе многих — они приходят в мир и уходят, осуществляя этим бессмысленный круговорот. К людям подобного рода он внушает усвоить безразличие небесных светил и сил природы к несчастьям земли. Не имеющим в своем движении определенной цели и смысла звездам и облакам, безразлично, встречаются ли люди или разлучаются, грустят или радуются, живут или умирают:

Час разлуки, час свиданья —
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья,
И прошедшего не жаль.

В день, томительный несчастья
Ты об них лишь вспомяни;
Будь к земному без участья
И беспечна, как они!
(IV, 193—4).

Земная жизнь представляется Демону царством жалким, пошлым и, с другой стороны — в нем нет подлинной красоты, настоящего счастья. Люди живут временными интересами, их стремления ничтожны, в отношениях их царствуют преступления. Эта жизнь будит у Демона сильнейшую непримиримость и враждебность вследствие того, что в ней люди не следуют влечению подлинных своих чувств, не выявляют своей личности — свобода угнетается, человеческое начало уничтожается, индивид теряется, так как всякое проявление человека стоит под знаком страха перед богом:

Без сожаленья, без участья
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.
(IV, 209).

Все это показывает, что Демон не является безоговорочным отрицателем человека, что в своих отношениях он руководствуется устойчивыми ценностями, несет в себе идею высшего мира, во имя которого он питает в душе своей неуклонную вражду к традициям и застою, к регламентированным чувствам и мыслям, ко всякого рода подчиненности человека.

Характеристика Демона раскрывается и в других аспектах. Отбросив мир райского счастья, приобретаемого принятием того, что предоставлено богом, презирая и существующий человеческий мир пошлости, убожества и рабского духа во всем, Демон, не имея к чему приобщиться, замыкается

исключительно в самом себе. С поражающей глубиной, выразительностью и мощью звучат те стихи поэмы, в которых передается боль полного одиночества — безысходной замкнутости в самом себе и непреодолимой отделенности от всего:

Жить для себя, скучать собой,
И этой вечною борьбой
Без торжества, без примиренья!
(IV, 204).

Это гениальный синтез безвыходности индивидуализма в его предельных возможностях. Невыразимое страдание Демона увеличивается и неотвратимостью его судьбы: он не может ни примириться с существующим, ни восторжествовать над ним — изменить его. Однако высшая точка страдания Демона кроется в другом — индивидуалистическая разобщенность со всем исключает предпосылки к какой бы то ни было созидательности, к реализации тех вожделений, которыми мотивируется его богоборчество. Это именно то, что непомерно гнетет его гордую, уверенную в своей правоте мысль, составляет основу его трагедии:

Моя ж печаль бессменно тут,
И ей конца, как мне, не будет;
И не вздремнуть в могиле ей!
Она то ластится, как змей,
То жжет и плещет, будто пламень,
То давит мысль мою как камень —
Надежд погибших и страстей
Несокрушимый мавзолей!...
(IV, 206).

*

Эта трагическая безысходность в состоянии Демона дает возможность понять всю глубину и значимость того перелома, который совершается в нем при виде Тамары. Впервые нечто земное незлонамеренно привлекло внимание Демона, захватило дух его, растопило его холодное отрицание. Что это может значить? Можно допустить, что привлекшая взор его Тамара открывает ему перспективы возврата „к небу“, примирения с богом, принятия того миропорядка, который обеспечивал бы ему райское счастье. Но вспыхнувшая мечта о Тамаре может подсказать и нечто другое, вполне соответствующее его духу — продолжить свое богоборчество уже не в отрицании и разрушении всего, а творческим образом, уже не в одиночестве, а в союзе с человеком, уже не посредством зла и ненависти, а посредством добра и любви. Текст поэмы позволяет определить, какую из этих спасительных для Демона возможностей предвещает ему Тамара.

Предбрачно-праздничный вид Тамары вызывает у Демона незнакомые дотоле переживания. Испытываемые им чувства чрезвычайно сложны и на первый взгляд противоречивы. В них сочетаются отношения к настоящему и прошедшему, говорится о прежнем счастье и новой муке:

И Демон видел... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг.
. . . . . .

И долго сладостной картиной
Он любовался — и мечты
О прежнем счастье цепью длинной,
Как будто за звездой звезда,
Пред ним катилися тогда.
(IV, 188).

Но не позволяет ли все это думать, что у Демона появляется надежда избавиться от своего нынешнего состояния, что у него пробуждается упование на возврат к его прежней „чистоте", на успокоение в лоне былого „счастья", на нахождение пути к его прошлому положению первого ангела? И еще одно место поэмы могло бы навести на подобную мысль. Поэт говорит, что в душе Демона ожили идеалы „любви, добра и красоты", под обаянием которых он, быть может, жил в дни своего „блаженства в раю".

Вызванные Тамарой переживания Демона показывают, что в данный момент Демон воодушевляется перспективами, надеждами, мечтами о счастье. Но это счастье уже будет подлинное, незыблемое, долговечное, будет реализовано — не останется лишь мгновенным добрым намерением, как это было во время бунта против бога.[1] Тогда именно ожидания его остались несбывшимися, он был не в состоянии что-либо постижуть и закончил нерадостным отрицанием всего. И идеалы, свет которых прельщает теперь Демона, не могут символизировать данные небесным духам и смертным при сотворении „ценности", ибо Демон их отверг. Они должны иметь иной характер, обладать иным содержанием, создать их носителю иное отношение к богу.

Изображая душевный перелом у Демона, поэт говорит о знакомом чувстве и былой скорби, о возрождении и забвении:

Прикованный незримой силой,
Он с новой грустью стал знаком;
В нем чувство вдруг заговорило
Родным когда-то языком.
То был ли признак возрожденья?
Он слов коварных искушенья
Найти в уме своем не мог...
Забыть? — забвенья не дал бог:
Да он и не взял бы забвенья!..
. . . . . .
(IV, 188—189).

У Демона не возрождается то состояние, которое он сам некогда отверг, „Новая грусть", подобно воспоминанию о былых надеждах на счастье. намекает, что Демон стоит пред чем-то, обещающим ему перспективы блаженства, не указывая однако, что это блаженство покрывается тем, которое он имел и которым пренебрег. И знакомый „язык чувства" не может означать иного, кроме возможности постигнуть нечто, подобно испытанной некогда, но неоправдавшейся радости.

[1] Об этом состоянии мгновенного упования на завоевание счастья Демон намекает в своей клятве перед Тамарой, говоря:

Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
(IV, 208).

И так, Демон не возвращается и к своему бывшему состоянию искусителя. Сам поэт предохраняет от подобной мысли, подсказывая, что в душе Демона нет симптомов того, в ней не рождаются слова коварства и соблазна. Ему не представляется возможным вычеркнуть и свое прошлое, устранить его, получить прощение, постигнуть забвение всего — бунта, изгнания, последовавшего затем одиночества, бесконечных страданий... Лермонтов определенно отклоняет нас от подобного понимания, так как это нарушило бы цельность образа, выявляло бы его в чуждом ему освещении — это невозможно как по причине божьей кары, так и по причине гордой уверенности Демона в своей правоте. Необходимо заметить, что за этими словами поэта следует большое многоточие, относящееся ко всей строфе. Это дает основание догадываться, что с героем действительно происходит что-то существенное, значительное, что перемена у него выражается в чем-то другом, которое остается подразумевать из сказанного до сих пор и утверждать более определенно на основании дальнейших проявлений Демона и последующего развития действия.

Отмеченные в характеристике Демона черты подтверждаются и тем направлением, в котором развивается наступившая в нем при виде Тамары перемена. Что именно в Тамаре овладевает вниманием Демона, вызывает поворот в его духе, делает из него существо, коренным образом отличающееся от того, каким он был ранее этого момента? Каковы те свойства ее, которыми она заставляет Демона столь резко изменить свое обычное отношение к человеку? Мы знаем, что Демон обращает свой взор к Тамаре в особый момент ее жизни — ее брачное счастье решено отцом, руководимым неписанными законами патриархального деспотизма, бытующего в феодальном обществе. Во время предбрачного торжества ее мысль улетает к жизни, которая ждет ее впереди, — с супругом, где может быть еще больше будет подавлена ее личность. Тамару томит сомнение в правоте существующего порядка, у нее пробуждается страх перед будущим, в душе ее загорается робкое стремление к свободе:

В последний раз она плясала.
Увы! заутра ожидала
Ее, наследницу Гудала,
Свободы резвую дитя,
Судьба печальная рабыни,
Отчизна, чуждая поныне,
И незнакомая семья.
И часто тайное сомненье
Темнило светлые черты;
(IV, 188).

И все эти чувства у нее столь естественно переливаются, находят столь простое и непосредственное выражение, что порождают ту исключительную красоту, которая пленяет такое резко отвернувшееся от мира и людей существо, как Демон:

И были все ее движенья
Так стройны, полны выраженья,
Так полны милой простоты,
Что если б Демон, пролетая,
В то время на нее взглянул,

То, прежних братий вспоминая,
Он отвернулся б — и вздохнул...
(IV, 188).

Отделяясь мысленно от традиционного, Тамара представляется Демону настолько привлекательной, настолько прелестной, до такой степени возвышенной, что он невольно вспоминает ангелов и в то же время отворачивается от них. Как можно было бы понять это? Может быть, это происходит потому, что ангелы внешне напоминают ему Тамару, но внутренне — своим духом покорности и подчинения, кажутся ему жалкими и отталкивают его. Демон реагирует так при виде Тамары, потому что видит в ней человеческое существо, у которого зародились начатки сомнения в правоте существующего, некоторой жажды других истин о мире, порыва к свободе. Это как будто бы делает ее сродной Демону, близкой к его неосуществленным до сих пор стремлениям. И он охвачен предчувствием, что именно теперь реализует те свои идеалы, во имя которых некогда взбунтовался против бога. Не напрасно Демон чувствует в себе порыве к творчеству, которое положил бы конец его нынешнему бесплодию:

Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук —
И вновь постигнул он святыню
Любви, добра и красоты!..
(IV, 188).

Это существенный этап в развитии образа. Его прежнее безразличие, когда ничто из принадлежащего земному миру не отражается „на челе его высоком", не вызывает „ни новых чувств, ни новых сил", заменено глубоким участием. Гнетущая бесплодность замещена предвосхищением творчества. В презренном царстве жалких и рабских существ увиден человек, способный поддаться мечте о свободе и ином мире. Ранее он видел высокие идеалы лишь в самом себе, теперь же замечает возможность появления их и у других. Гордый и ставящий себя выше всего, он познает и в человеке нечто сродное себе и преклоняет голову перед ним. Для Демона уже представляется возможным выйти из своего нынешнего состояния, разбить цепи разобщенности, разорвать завесу бесперспективности. Будучи в непримиримой вражде с рабским началом, культивируемым у человека религией, и в союзе со всем, что есть в человеке возвышенного, свободного и созидательного, Демон может продолжить свое богоборчество по другому пути.

*

Таким путем оказывается любовь Демона к человеческому существу, охватившая с фатальной неудержимостью его дух. Она начинается утешениями Тамары в постигшей ее скорби и внушением надежд на иное счастье, выражается в создании очарований и обольстительных снов. А в конце концов эта любовь превращается в пламенную защиту Тамары от ее „ангела хранителя", в клятве и страстной исповеди перед ней. Во всех случаях любовь Демона носит характер искреннего, глубокого, всепоглощающего чувства, которое влечет его и покоряет с неудержимостью

сверхъестественной силы и Тамару. Существенно здесь то, что любовь Демона к Тамаре окончательно и бесповоротно утверждает происшедший в нем перелом и ведет его к неизбежности порвать со всем, что было в его жизни доныне, кроме богоборчества. Эта любовь к земному существу, к человеку становится для него единственной опорой, при которой может продолжиться „с небом гордая вражда". Характерно то, что Демон тем больше приближается к Тамаре, чем больше отдаляет ее от пошлого, низкого и рабского в жизни.

Замечательными являются те строфы поэмы, которые рисуют стихию чувства Демона к Тамаре, раскрывают перелом, вызванный в нем любовью, приводят увещания, которыми он стремится заставить Тамару преодолеть в себе ничтожное, указывают на ее высокое назначение.

Как драматично и человечно передал Лермонтов первую встречу Демона с Тамарой в монастырской келье В тот момент, когда он хочет войти к ней, он испытывает чувства, как будто не свойственные сверхъестественному существу, переживает колебания, хочет даже отказаться от всего:

... И была минута,
Когда казался он готов
Оставить умысел жестокой.
(IV, 199).

И в другом месте Демон представлен также с этой стороны. Всецело охваченный любовью к Тамаре, он даже испытывает страх:

Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз;
Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!
(IV, 200).

Эти и им подобные переживания не следует истолковывать как борьбу Демона за преодоление в себе зла, своего прежнего стремления искушать. Его любовь к Тамаре связывается у него с богоборчеством. И, может быть, вид ее в „мирном приюте", в атмосфере благочестия вызывает у него умиление, чувство боязни за нее, за ее возможности принять это богоборчество. Вероятно, вследствие этого возлагаемый им на Тамару „умысел" представляется ему на миг непосильным, тяжким, жестоким. И в следующий момент, при звуках ее пения, в котором она изливает свою тоску, тревогу и томление, Демон настолько взволнован, чувство это приобрело такую власть над ним, что вызывает у него смущение, порождает мимолетное желание отказаться от своих помыслов. И в том и в другом случае Демон не преодолевает в себе никаких остатков своего прошлого, приступов зла, порывов к соблазнам и искушениям. Драматические колебания в переживаниях Демона еще определеннее характеризуют его бесповоротную добронамеренную любовь к Тамаре.

Эта любовь настолько сильна, что делает Демона способным к исключительным проявлениям, коренным образом противоположным тому, чем он был. Веками упивавшийся злом, Демон, которого не трогала никакая красота, чувствует в себе нечто незнакомое. Преодолев свое уединение, превзойдя свое безысключительное отрицание человеческого начала, сломив в себе героя „мрачных забав", он стал совершенно другим суще-

ством. Растоплен лед безразличия, веками сковывавший окаменелое сердце. Благородная слеза просвещает омрачившийся ненавистью и презрением ко всему глаз:

Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз;
. . . . . .
И, чудо! из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...
Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень
Слезою жаркою, как пламень,
Нечеловеческой слезой!..
(IV, 200).

Отселе ненавистник света любит, носитель зла становится добрым, истощенный бесцельной враждой дух пошел в обратную сторону.

Любовь Демона — это не только властное чувство, но и такое чувство, которое таит в себе моральные перспективы. Эта любовь является основой для осуществления и взаимного проникновения свободных личностей, для глубокой внутренней взаимооценки и понимания. В этой любви человек возведен к чему-то высокому, превращен в начало и конец всего, источник всех измерений ио ценок, он стал для Демона новой святыней

О! верь мне: я один поныне
Тебя постиг и оценил:
Избрав тебя моей святыней,
Я власть у ног твоих сложил.
Твоей любви я жду, как дара,
И вечность дам тебе за миг;
В любви, как в злобе, верь, Тамара,
Я неизменен и велик.
Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края;
И будешь ты царицей мира,
Подруга первая моя;
(IV, 209).

Возведенная до степени первой подруги вольного сына эфира, женщина освобождена от всего, что тяготеет над простым смертным, в ней усматривается самое высокое в человеческом существе. В своем восхищении Тамарой Демон освобождает свою любовь от всяческих атрибутов обычного, временного, случайного, связывает ее с началом мироздания, видит в ней исполнение высоких предначертаний:

В душе моей, с начала мира,
Твой образ был напечатлён,
Передо мной носился он
В пустынях вечного эфира.
Давно тревожа мысль мою,
Мне имя сладкое звучало;
Во дни блаженства мне в раю
Одной тебя недоставало.
(IV, 204).

Любовь Демона к Тамаре, будучи властным и глубоко осмысленным чувством, решительно отрывает его от всего дурного, чем он был. Он презирает

свое нынешнее бессмертие и вечность, раз они даны только ему, раз они не относятся к наполнившему его дух человеческому существу:

Что, без тебя мне эта вечность?
Моих владений бесконечность?
Пустые звучные слова,
Обширный храм — без божества!
(IV, 203).

Ранее Демон обладал беспредельной мощью, непоколебимой властью. Он отказывается и от этого во имя своей любви к человеку. В противном случае беспредельная мощь, безграничная власть ненужны:

Лишь только я тебя увидел —
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертие и власть мою.
Я позавидовал невольно
Неполной радости земной;
Не жить как ты мне стало больно,
И страшно — розно жить с тобой.
(IV, 203).

Эти замечательные слова преклонения перед человеком вызывают трепет. Сверхъестественное существо, служившее только себе, пребывавшее только в себе, упивавшееся только собственным могуществом и бессмертием, включает во все это и человека. В этом преклонении перед человеческим существом звучит мощный гуманизм Лермонтова.

Возводя Тамару на исключительную высоту, порывая во имя ее со всем, чем он был и чем обладал, Демон повелительно увещает ее быть далекой от всего ничтожного, от всяких пошлых волнений и забот. Как известно, он внушает Тамаре безразличие к судьбе ее жениха, возводя до степени воззрения безучастие к жалкому и низкому в жизни. В то же время Демон с глубокой последовательностью привлекает Тамару к проявлению „участия" к чему-то другому, что заслуживает ее внимания. Когда над кавказскими вершинами воцаряется ночь и мир умолкнет в зачарованной тишине, он прилетает к ней и направляет ее к возвышенному в жизни и человеке, что отклоняет от того бессмысленного круговорота, через который бесследно проходят миллионы человеческих судеб:

Лишь только месяц золотой
Из-за горы тихонько встанет
И на тебя украдкой взглянет, —
К тебе я стану прилетать;
Гостить я буду до денницы
И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать...
(IV, 194).

Важнее всего здесь то, что она должна быть спасена от того мира, который губит в человеке высокое, который подчиняет людей друг другу, который заставляет человека угасать в рабской покорности:

Нет! не тебе, моей подруге,
Узнай, назначено судьбой
Увянуть молча в тесном круге
Ревнивой грубости рабой,
Средь малодушных и холодных,
Друзей притворных и врагов,

Боязней и надежд бесплодных,
Пустых и тягостных трудов!
(IV, 209).

Особенно страстно Демон развенчивает в глазах Тамары земную любовь с ее кратковременными радостями. Он ей пророчествует, что она не могла бы избежать такой любви, призывает ее порвать с какими бы то ни было мечтами о ней, оставить свои „прежние желания", вырваться из своего рабского состояния, воодушевиться тем, к чему она предопределена:

О нет, прекрасное созданье,
К иному ты присуждена;
Тебя иное ждет страданье,
Иных восторгов глубина;
Оставь же прежние желанья
И жалкий свет его судьбе:
Пучину гордого познанья
Взамен открою я тебе.
(IV, 210).

В глазах Демона земная любовь является одним из видов рабства, лишена всякого человеческого смысла и высшего назначения. С такой любовью Тамара должна порвать бесповоротно.

*

Для лермонтовского Демона любовь не является чувством самодовлеющим — будучи глубоко осмысленной, она есть союз между небесным началом и земным во имя высшего познания, свободы, творческих дерзаний — новый вид богоборчества. Какие прелестные строфы посвятил Лермонтов любви Демона к Тамаре, чтобы показать ее высокую мотивированность. Его любовь проявляется как момент чего-то более широкого, объемлющего, что в сущности направляет все его поведение. Верный себе, устремленный мыслями и мечтами к иному миру, Демон любит Тамару с тем трепетом, порывом и упоением, с которыми он отдается мечтам об этом мире:

Люблю тебя нездешней страстью,
Как полюбить не можешь ты:
Всем упоением, всей властью
Бессмертной мысли и мечты.
(IV, 203—204).

Плачет ли он умиленно перед любимым существом или полагает у ног его свою вечность, испытывает ли мимолетный трепет испуга от своего союза с этим существом или объявляет его своей первой подругой—повсюду любовь Демона является путем к чему-то иному, шагом вперед, ступенью к завоеванию. В своей исповеди Демон определенно признает, что любовь к Тамаре наполняет его новым чувством, вводит в новую жизнь, что при посредстве этой любви он озаряется новым ореолом, возрастает до нового состояния по сравнению с тем, в каком он был первоначально:

Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом

Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом;
(IV, 202).

В данном случае нельзя ни на миг допустить, что посредством любви Тамары Демон возвращается к тому состоянию, в каком он был. В противном случае чем можно было бы оправдать его слова о том новом, к которому он восходит. Ясно, что слово „небо“ употреблено более или менее условно — оно не может означать ничего другого, кроме высоты, исключительности ценностей, возвышенности[1], до степени которых Демон выходит путем своей любви к Тамаре.

Но путем этой любви Демон не только достигает нового состояния, но и само это состояние в своей сущности выше того, в котором он находился. Демон определено говорит, что его любовь к Тамаре является путем к добру, осуществление которого было его давнишним желанием:

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.
(IV, 200).

Отрывая Тамару от жалкого, от пошлого в жизни, от людей, любовь которых есть лишь „волненье крови молодое“, которые не могут „без боязни ни ненавидеть, ни любить“, Демон приобщает Тамару к иной правде о жизни и человеке, открывает ей „пучину гордого познанья“. При первой встрече Демона с ангелом Тамара представляется Демону существом, у которого зародилось сомненье в правоте существующего миропорядка, затрепетал порыв к свободе, загорелась гордая мысль о возможности иного бытия. Именно тогда Демон видит в ее лице существо, целиком принадлежащее ему по духу:

„Она моя! — сказал он грозно, —
Оставь ее, она моя!
Явился ты, защитник, поздно,
И ей, как мне, ты не судья.
На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святыни,
Здесь я владею и люблю!“
(IV, 201).

Самое важное, что создает почву для высоко осмысленного единения Демона и Тамары, это то, что посредством своей любви к ней он разры-

[1] Пример употребления слова „небо“ в таком смысле встречается в редакции поэмы 1838 г. Увещевая Тамару, рисуя ее будущее с ним, разбивая в ее сознании идеалы других людей, Демон говорит:

И пусть другие утешались
Ничтожным жребием своим:
Их думы неба не касались,
Мир лучший недоступен им.
(IV, 302).

Явно, что здесь „небо“ означает лишь нечто высокое, нечто красивое, какой-то „лучший мир“, в котором не следует разуметь небо в христианском смысле слова, небесный мир, райское блаженство.

вает свой индивидуализм, свою замкнутость. С исключительной силой звучат в поэме те места, в которых раскрыты переживания Демона в этом аспекте, — его непреодолимые страдания в прошлом и окрыленные надежды теперь. Творческий размах Лермонтова достигает своего предела, когда рисует боль одиночества и ликующее утверждение человека, благодаря которому эта боль преодолевается, бесполезное опьянение разрушительной стихией самозамкнутости, светлые перспективы, выхода из этого состояния и щедрую самоотверженность для человека. Насколько сознательно, твердо и гордо Демон отвергает свое индивидуалистическое прошлое, настолько резко и безоговорочно он утверждает свое новое состояние. Единственное, во что он верит теперь, это человек, способный подняться до степени его возвышенных стремлений, которого он видит в лице Тамары. Она становится для него спасительным исходом или новым гибельным падением, последней наградой или продолжающимся наказанием:

... Полон жизни новой,
С моей преступной головы
Я гордо снял венец терновый,
Я всё былое бросил в прах:
Мой рай, мой ад в твоих очах.
(IV, 203).

Поэтому любовь Демона к Тамаре создает в его душе огромный контраст. Он оказывается способным не только титанически отрицать и быть непримиримым, но и с неменьшей силой утверждать. Если он ранее уничтожает отрицаемый им божий мир, то теперь использует свою беспредельную власть над природой, заставляя ее служить человеку, достойному этого. Какое ликующее торжество самоотвержения звучит в словах Демона, когда он обещает Тамаре дары вселенной — и усыпанный полночной росой звездный венец, и одежду из луча румяного заката, и чертоги из бирюзы и янтаря, и все блага от дна морского до заоблачных высот:

И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной;
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью,
Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою.
Всечасно дивною игрою
Твой слух лелеять буду я;
Чертоги пышные построю
Из бирюзы и янтаря;
Я опущусь на дно морское,
Я полечу за облака,
Я дам тебе всё, всё земное —
Люби меня!...
(IV, 210).

В этой идеализированной картине чрезвычайно насыщенными поэтическими красками и с исключительной выразительностью рисуется тот мир, в который Демон зовет Тамару. Здесь как будто проявляется то познание, свобода, моральное единение и творчество, во имя которых Демон отвергает установленный миропорядок.

Найдя общность с человеческим началом на почве познания, свободы, духовного единения и творчества, Демон путем своей любви к Тамаре творчески осуществляет свое богоборчество, действует за создание нового, совершенного мира. В признаниях Демона перед Тамарой и в его клятве, представляющих собой одни из самых ярких страниц мировой литературы, преклонение перед женщиной сливается с крупнейшими вопросами бытия, сознания, всего существующего, а также и с стремлением человеческого духа вперед. Завоевание новых высот, путь к добру, небесный дух в союзе любви с земным существом — все это является исполнением рокового предопределения, актом провиденциально мотивированного гуманизма. В этом широком диапазоне идейных исканий Демон движется — с первого взгляда на Тамару, в своей исповеди и клятве, в своей разлуке с ней, когда она не оказывается способной к единению во имя такой цели. В этих исканиях кроется его исключительный трагизм.

III

Образ Тамары позволяет рассмотреть идейную направленность „Демона“ в другом аспекте. Лермонтов характеризует ее в различные моменты: когда Тамара танцует на предбрачном праздненстве когда слушает нашептыванья Демона, его излияния, исповедь и клятву и, наконец, когда умирает от соприкосновения с ним.

Первое появление Тамары связано с особым, переломным моментом ее жизни. В предбрачном веселии она исполняет ритуальные танцы с пленительной выразительностью. Поэт сопровождает эту картину лирическим отступлением, восторгаясь исключительной обаятельностью Тамары:

С тех пор как мир лишился рая,
Клянусь, красавица такая
Под солнцем юга не цвела.
(IV, 187).

Однако не физическая красота является тем свойством, посредством которого Тамара играет роль в поэме, участвует в художественной реализации ее идеи. Рисуя героиню в тот момент, когда ей надлежит исполнить обычаи и традиции, утвержденные существующим жизненным строем, поэт намекает и на ее легкое сопротивление всему этому, на сомнение в его правоте, указывает на некоторое внутреннее раздвоение Тамары. С одной стороны она является носительницей начал существующего миропорядка, традиции, покорности ее велениям. В то же время порыв к свободе влечет ее в иной мир, начала эти начинают колебаться, терять ореол неприкосновенности:

В последний раз она плясала.
. . . . . .
И часто тайное сомненье
Темнило светлые черты;
(IV, 188).

Именно эти переживания придают Тамаре чрезвычайную, содержательную, непостижимую прелесть, приближают в ее стремлениях к Демону.

Но в своей характеристике Тамары поэт не остается в пределах указанной противоречивости. Далее Тамара обрисовывается в заметном перевесе

томления по свободе, усиленной уверенности в правоте своих сомнений, окрыленных мечтаний об ином мире. Эти чувства, возникшие в ней самостоятельно, усиливаются и внешними моментами. Жених Тамары, который мог бы возвращать ее назад и утверждать в установленном порядке вещей, устранен. Тоска по нем угасла благодаря внушениям Демона, находящим у нее благоприятную для себя почву. В ее собственных чувствованиях находят опору и мечты, навеваемые ей Демоном. В поэме не говорится, каковы они и к чему направлены. Однако ясно лишь одно: что эти мечты идут вразрез с тем механическим круговоротом, которому подчинены судьбы жалких людей, отделяются от этого движения мира, в котором не осуществляется нечто высокое, связанное с подлинно человеческим в человеке.

Сочетание наличного у Тамары с воздействием Демона объясняет тот резкий поворот, смуту, глубокое волнение, бурное кипение чувств, которые вызывают в ней таинственные слова Демона:

Слова умолкли в отдаленье,
Вослед за звуком умер звук.
Она вскочив, глядит вокруг...
Невыразимое смятенье
В ее груди; печаль, испуг,
Восторга пыл — ничто в сравненье.
Все чувства в ней кипели вдруг;
(IV, 194).

В этих переживаниях Тамары важнейшим является порыв к свободе — она рвет все, что ее связывало ранее и превращало в смиренное, рабски покорное существо: „Душа рвала свои оковы".

Среди сомнений, стремления к свободе, тоски по иному миру внутренний мир Тамары колеблется в борьбе между чувством и разумом, между долгом и непроизвольным порывом, между установленным и новым. Она исповедует своему отцу, что стала жертвой „злой отравы", что ее терзает „дух лукавый неотразимою мечтой". Поэт признает, что в монастыре, куда она отдана, сердце ее в плену у Демона:

Но и в монашеской одежде,
Как под узорною парчой,
Всё беззаконною мечтой
В ней сердце билося как прежде.
(IV, 196).

Нельзя отрицать, что загадочные нашептывания Демона углубляют раздвоенность Тамары, открывают ей мир в двух аспектах, отклоняют ее от одного из них и утверждают в другом. Поскольку Демон находит бессмысленным для нее омрачать „ясный взор" в тоске по „гостю райской стороны", отдавать хотя бы миг своей печали жребию „смертного творенья," постольку он считает оправданным направлять ее к иному миру, рисовать его в заманчивых картинах:

И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать...
(IV, 194).

Сам Демон, влекущий ее к этому миру, представляется ей чем-то новым, особенным. „Красой блистая неземной", он стоит вне обычных опреде-

лений высоты и падения, праведности и греховности,—он ни „ангел небожитель“, ни „ада дух ужасный“:

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..
(IV, 195).

Но несмотря на эту неопределенность, все же ясно, что Демон влечет Тамару к чему-то новому, движет к освобождению, пленяет мечтой, чем-то возвышенным. Это свидетельствует, что в Тамаре пробуждается новый человек. Можно даже сказать, что она доходит до некоторого отвращения от окружающего ее мира, что в этом отношении она напоминает переживания самого Демона до момента его встречи с ней. Поэт дает понять, что из сердца Тамары удалено то, чего она доныне придерживалась:

Уж много дней она томится,
Сама не зная почему;
Святым захочет ли молиться —
А сердце молится ему;
(IV, 199).

В Тамаре живет еще религиозный человек, разумом своим она подчинена богу, а чувством отходит от него. Смирение и рабская покорность заменены самосознанием, уверенностью в человеческих силах. Кульминационную точку развития образа в этом плане представляет встреча и спор между Ангелом и Демоном в келье. В отношении Тамары Демон как бы по праву заявляет, что ее небесный защитник „явился поздно“, что она уже не принадлежит ему по духу, что уже отторгнута от неба:

На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святыни,
Здесь я владею и люблю!
(IV, 201).

Но несмотря на все это, Тамара и далее оказывается в противоречивом состоянии. С одной стороны, она охвачена чувством любви к Демону, а с другой — боится, чтоб это чувство не повело ее против бога. Поэтому до нее как будто не доходят слова Демона, что, вследствие близости с ним, ее ждет ад, где они будут вместе. У нее проскальзывает даже мысль о том, что она должна помочь Демону вернуться „к небу“ и таким образом освободиться от своих страданий. В борьбе с собой Тамара падает перед иконой, плачет и молится об освобождении своего сердца, наполненного „думою преступной“, предается мыслям о Демоне, желает его прихода, будучи уверена в этом, трепетно ждет его. При этом у нее появляются переживания, свидетельствующие, что ее внутренняя сущность не совпадает с тем, к чему ее зовет Демон. Он всячески стремится отклонить Тамару от всего пошлого в жизни, развенчать в ее глазах „людей минутную любовь“, заставить ее быть „к земному без участья“. В сновиденьях же Демон представляется ей в другом свете — он является предметом ее желаний, которые сам так настойчиво отрицает перед ней:

Склонится ли на ложе сна:
Подушка жжет, ей душно, страшно,
И вся, вскочив, дрожит она;
Пылают грудь ее и плечи,
Нет сил дышать, туман в очах,
Объятья жадно ищут встречи,
Лобзанья тают на устах...
. . . . . .
(IV, 199).

Не таит ли в себе это многоточие, которым заканчивается строфа, некоторый намек на те чувства и стремления, которым суждено сыграть важную роль в судьбе героини, в участи Демона и в разрешении созданного в поэме конфликта? Выступая из своих рамок, этот эпизод из переживаний Тамары не указывает ли вообще на возникновение внутреннего разрыва между героями, на непреодолимую разницу их позиций в отношении мира?

Эта сторона образа Тамары проявляется особенно ярко в упомянутый уже момент встречи Ангела с Демоном. Узнав, что Демон не небесное существо, что, по словам Ангела, он „дух беспокойный, дух порочный", Тамара в сильном смущении вынуждена спросить у Демона, каково его место среди измерений обязательных для нее традиционных моральных категорий: „Тебя послал мне ад иль рай?" В этот момент Тамара как будто освобождается от обаяния Демона, не слышит уже его признания в том, что она прекрасна, и стремится лишь распознать, к чему ее влечет собственное чувство, оценить его с точки зрения религии — праведно ли оно или греховно, ведет ли ее к богу или против него, направляет ли в рай или ад. Это несомненно говорит о том, что Тамара, в изображении Лермонтова, не находится на стороне Демона, вполне сознавая, что своей любовью к нему она направляется против установленного, против бога.

Эта черта в образе Тамары существенно важна — ею определяется неуспех Демона, объясняется, почему Тамара в дальнейшем оказывается оправданной небом, каково отношение к ней самого поэта. Это дает возможность понять, почему огромное страдание Демона остается Тамаре чуждым. Неописуемая мука всемирной отверженности, невыносимое бремя самозамкнутости, тяжкая дума о несбывшихся надеждах и неоправдавшихся стремлениях не доходят до ее сознания. Ее оценки движутся в диапазоне определений праведности и греховности, благочестия и нечестия, награды и наказания и т. д. Поэтому вполне последовательно и в согласии с ее характером звучит реплика Тамары в ответ на потрясающую исповедь Демона:

Зачем мне знать твои печали?
Зачем ты жалуешься мне?
Ты согрешил...
(IV, 206).

Исключительно верны, чрезвычайно характерны и последующие реплики Тамары. Она снова озабочена тем, чтобы не оказаться участницей в богоборчестве, чтобы разговор их не был услышан и чтобы не постигло ее небесное возмездие:

Тамара
Нас могут слышать!..
Демон
Мы одне.
Тамара
А бог!
Демон
На нас не кинет взгляда:
Он занят небом, не землей!
Тамара
А наказанье, муки ада?
Демон
Так что ж? Ты будешь там со мной!
(IV, 206—207).

Характеристика Тамары в наметившемся направлении развертывается еще полнее и ярче в момент исповеди Демона. Тамаре не импонирует его признание в том, что она становится целью и смыслом всего бытия его, что, живя без нее и не как она, он не может быть оправданным в своем существовании, что его союз с ней придает высокий смысл охватившим его стремлениям. Из всей исповеди Демона привлекает внимание Тамары только признание в том, что он является злом природы, бичом людей и в особенности врагом неба. Вот почему все жалобы его она находит ненужными. В то время как в глазах Демона она поставлена на самый высокий пьедестал, в ней как будто оживает рабское существо, которое зовет бога, умоляет о спасении.

Исключительная по силе и самоутверждающему пафосу сцена клятвы оказывается в отношении Тамары еще более характерной. Она требует от Демона то, что он и без того делает, носителем чего он является после встречи с ней, т. е. требует стать другим в отношении мира и людей. Она настойчиво хочет увериться в том, что его любовь к ней продиктована добрыми целями, хотя подобное уверение и не нужно, ибо в своей исповеди перед тем Демон раскрывает то, чем она для него является, и свидетельствует, насколько сильно тяготит его совершавшееся им ранее зло. Если для Демона эта клятва оказывается новым подтверждением, синтезом и торжественным обетом во всем исповеданном ранее, то для Тамары она приобретает другое значение — клятвенный обет представляет собой категорическое уверение в том, что его любовь к ней не является актом богоборчества:

Клянися мне... от злых стяжаний
Отречься ныне дай обет.
(IV, 207).

На это Демон дает также категорический ответ, в котором есть и признание в том, что он порвал с былым злодейством, преодолел свою самоуверенную гордость, отказался от привычных некогда искушений и соблазнов. Но в этом ответе есть и некоторая призрачная готовность на все, и непоколебимая самозащита, проводимая особым, свойственным ему способом, и использование в своей безысходности всего возможного, и исступление неудержимости, и злая ирония над слабостью человеческого начала в данный момент:

Я отрекся от старой мести,
Я отрекся от гордых дум;
Отныне яд коварной лести
Ничей уж не встревожит ум.
Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.
Слезой раскаянья сотру
Я на челе, тебя достойном,
Следы небесного огня —
И мир в неведеньи спокойном
Пусть доцветает без меня!
(IV, 208).

В этом факте, что Демон и Тамара оказываются на различных плоскостях, заключается основа титанического конфликта между ними, непреодолимая при изображаемой ситуации взаимоудаленность, неизбежная трагедия их отношений. Все это происходит потому, что Демон посредством своей любви стремится продолжить свое богоборчество на более высоком этапе — гуманистически мотивировано и перспективно. А Тамара, после получения клятвенного обета Демона об отказе от злых стремлений, считает, что своей любовью она участвует в завершении его богоборчества, что исполняет дело примирения его с богом. Поэтому Демон без колебания изрекает свою клятву и Тамара с той же уверенностью отдает ему свою любовь. И эффект, выраженный условным языком романтического метода, может быть только таким, каков он есть: Тамара умирает от прикосновения Демона, не достигшей возможности для искомого общения, Демон остается один, не найдя желанного союза. Естественным последствием всего является на этот раз принятие Тамары небом.

Несмотря на такое завершение, поэт не снижает образа Тамары, который также трагичен. Ее характеристика ведется тоже в высоком плане, ее образ сохраняет свой величавый ореол. Над Тамарой до такой степени тяготеет прошлое, она так сильно скована цепями традиций, внутренне настолько крепко связана с установленным порядком вещей, что не имеет сил вырваться из-под его власти. Поэтому и ее возвышенные порывы в данном случае не могут не закончиться трагическим эффектом и не вызвать сочувствия читателя к ней.

IV

Развязка и эпилог поэмы представляют собой другой существенный момент, свидетельствующий о разрешении поставленной в ней проблемы, об ее идейной направленности, об отношении автора к отдельным персонажам. Когда идея поэмы рассматривается как крушение индивидуализма, когда Демон характеризуется как мятежная, бунтующаяся личность, ставящая себя вне и выше всяких моральных категорий, тогда и развязка поэмы истолковывается в определенном смысле. В том, что душа Тамары отправляется в рай, а Демон снова останется один, проклиная свои мечты, видят отношение автора к герою — думается, что поэт его осуждает, отрицает его право свободы только для себя, приводя к краху усматриваемый в нем индивидуализм. В таком именно плане Тамара считается не-

винной жертвой бессмысленного зла Демона. То же, что Тамара прощена и принята „небом", понимается как новое осуждение Демона, как возмездие, которому „небесный трибунал" вторично подверг индивидуалистического бунтаря.

Однако подобное понимание идет целиком вразрез не только с очерченными характеристиками лиц, но и с тем неоспоримым фактом, что вся поэма звучит как вполне определенное утверждение главного героя, его стремлений и всего пафоса. Так ее восприняли и современники поэта, так смотрит на нее и Белинский. Нам кажется, что великий критик, видя в поэме „Демон" „с небом гордую вражду", не может допустить, что автор развенчивает своего героя. Это означало бы поддерживать тот взгляд, что Лермонтов развенчивает его богоборчество, осуждает его за то, что он „разрушает для утверждения". Это гениальное произведение показалось бы в неблагоприятном свете, если принять, что Демон сам отрицает правоту своих стремлений, раскаивается в них и проклинает себя. В неприемлемом облике показался бы и сам Лермонтов, если он осуждает своего героя, как могло бы на первый взгляд показаться в развязке поэмы:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
(IV, 216).

Но если это не так и не может быть так, то тогда что собственно мог проклясть Демон? Проклясть свое богоборчество — это значило бы примириться и превратиться в жалкое раскаявшееся существо. В таком случае, как нам кажется, он не должен быть отвержен и „небом". Невозможно допустить, что Демон проклянет свою жажду познания, свободы, творчества, союза с человеком. Тогда он отрек бы свою основную сущность, великие идеалы, окрыляющие его богоборческий пафос. Такое понимание становится в противоречие с тем основным в характере Демона, что засвидетельствовано всей поэмой.

Но если мы не можем утверждать, что Демон отказывается от самого себя, все же следует, соответственно всему духу поэмы и характеру героя, ответить, о каких мечтах в данном случае может идти речь. Мы видели, как, в силу любви своей к Тамаре, Демон со всей своей титанической мощью предался мечте о воспламенении высоких стремлений в людях, о приближении их к себе, об осуществлении иного, грезившегося ему мира путем союза с человеческим началом. Однако Тамара не вырастает до такой возможности, в ней восторжествовало то, что связывает ее с традицией, с патриархальностью, с отвергаемой Демоном жизнью покорности и смирения и, в конце концов, она стала приемлемой для неба, с которым он гордо и непримиримо воюет. И то, что Демон проклинает, это лишь его надежды, упования, мечты найти союзника для преодоления отрицаемого им мира. Именно по этой причине, говоря о проклятии Демоном своих мечтаний, поэт в то же время говорит, что его герой остался верным себе, т. е. своему богоборчеству, своей гордой уверенности в правоте своих исконных стремлений к познанию, свободе и творчеству:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!..
(IV, 216).

То, что он проклинает, различно от того, чему он остается верен. В данном случае космическая уединенность героя и безнадежность его положения не играют роли. Эти черты придают образу предельную законченность в самом широком плане, рисуют его полную бесперспективность при изображаемой ситуации, говорят как о титаничности тех стремлений Демона, которым он остался верен, так и о трагичной для данного момента их неосуществимости. Однако ни в каком случае они не доказывают то, что Демон отрекается от самого себя, или же, что автор развенчивает героя в этих его стремлениях.

Решение поставленной проблемы, которое дает сам Лермонтов, выясняется и из дальнейшей судьбы Тамары. От всего поэтического рассказа, в котором говорится о ней, веет грустью. Замок, в котором она жила, выглядит печально, в нем воцарилось запустение, о котором свидетельствуют его единственные обитатели — пауки, ящерицы и змеи. Многозначительным в данном случае является контраст в судьбе героев. В то время как Демон остался тем, кем он был, — от славных представителей феодальных устоев не осталось ничего. Исчезли все следы и Тамары, в которой на миг было блеснула искра:

Всё дико; нет нигде следов
Минувших лет: рука веков
Прилежно, долго их сметала,
И не напомнит ничего
О славном имени Гудала,
О милой дочери его!
(IV, 217).

Поэт продолжает свою эмоциональную оценку этих персонажей и далее. Эпилог заканчивается картиной церкви семейного некрополя Гудалов. И здесь торжествует запустение, нет признаков жизни. Только черный гранит оберегает их покой. Блестящий лед заменил собой горящие лампады над их могилами. Буря, поющая свою неумолчную песню и сдувающая пыль со старых стен, не в состоянии уберечь от забвения тех, кто стал добычей земли:

Но над семьей могильных плит
Давно никто уж не грустит.
Скала угрюмого Казбека
Добычу жадно сторожит,
И вечный ропот человека
Их вечный мир не возмутит.
(IV, 218).

Эта картина явно говорит об отношении автора к Тамаре, свои надежды на которую проклинает и Демон. Если Демон как носитель „вечного ропота человека“ остается верным себе, то Тамара, хоть и не по своей вине, остается среди тех, до которых этот ропот не достигает. Этот контраст снова свидетельствует, что поэт утверждает до конца борьбу Демона за осуществление иного мира и осуждает те условия, которые в данный момент останавливают его реализацию и определяют трагизм обоих героев.

*

При помощи своей гениальной поэмы Лермонтов в условной форме богоборчества выражает свой бунт против русской жизни в периоде, наступившем после восстания декабристов. Понимаемая в плане борьбы за осуществление иного мира и стремления к нахождению сил для его реализации, поэма своеобразно отражает тенденции русской жизни в эпоху перехода ко второму этапу русского освободительного движения, когда назревают условия, при которых революционные идеи могут добыть силу, войдя в связь с массами.

В плане этих тенденций в развитии русского общества, с которыми творчество Лермонтова глубоко связано, надлежит рассматривать отношение поэта и к западноевропейской литературной традиции. Будучи глубоко связанным с русской литературой, Лермонтов знакомится — с западноевропейской романтической литературой, разрабатывающей тему о демонизме — это „Каин", „Небо и земля" и „Манфред" Байрона, „Любовь ангелов" Томаса Мура, „Элоа" Альфреда де Виньи и др. Проработав над поэмой „Демон" более десятилетия, Лермонтов оставляет восемь редакций последней, свидетельствующих о постоянной и напряженной творческой работе, об этапах, через которые прошел его замысел, о творческой полемике, которую он вел со своими предшественниками в разработке темы, о росте его суверенности как творца. И хотя его творение и не получило вполне окончательной обработки, хотя оно и содержит частичные диссонансные моменты (которые, однако, не мешают определенно охватить его идейную направленность), оно является творением мирового значения. Через посредство поэмы „Демон", воспринимаемой по своему основному пафосу как произведение, в котором единичная мечта выступает из границ своей индивидуалистической замкнутости и ищет других людей для осуществления перемен во имя высших идеалов познания, свободы и творчества, общественного устройства, Лермонтов изрекает свое слово в мировой литературе, делает этап в разработке темы о богоборчестве и демонизме.

МИРОСЛАВ ЯНАКИЕВ

НЕКОТОРЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ТОЧНОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ СТИХА В СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКАХ

Стихотворения являются речевыми сообщениями, характеризующимися специфической организацией звуков речи (в аспекте акустическом) или, что то же самое, речевых движений (в аспекте физиологическом). Поскольку каждое стихотворение представляет собой сообщение на определённом языке[1], стиховую речь надо рассматривать как стиль языка (Длуска, стр. 285, и Тимофеев, стр. 17).

В терминах теории информации стиховой стиль языка можно определить как множество „обнаруживающих ошибки кодов" (Хэмминг) — стиховая организация речи обеспечивает точность воспроизведения коммуниката (сообщения), ограничивая свободу выбора комбинаций знаков на основании легко ощутимых еще в процессе первого восприятия, не связанных со смыслом коммуниката правил расстановки некоторых речевых сигналов. Совокупность таких правил и есть „ритм" данного стихотворного коммуниката.

Раскрыть специфику стихового стиля языка — это не что иное, как описать разнообразие, с одной стороны, возможных, а, с другой стороны, реализованных уже комбинаций правил ритмической расстановки речевых сигналов. Если в таком описании будут строго соблюдаться требования логики, стихознание сразу же перешагнёт через ряд бесплодных споров, препятствующих его развитию. Для этой цели необходимо ввести в науку о стихе несколько новых терминов. С их помощью будет найден также вполне надежный базис для сопоставления стиховых организаций разных языков, в том числе и славянских.

Прежде всего, однако, надо уточнить понятие стихового ритма. Хорошее понимание этого понятия будет служить отправной точкой всей системы стиховедческих понятий.

В речевых сообщениях есть речевые движения, которые производятся речевыми органами чаще других. Такими речевыми движениями являются движения, реализующие так называемые гласные звуки (вокалы).

---

[1] Можно доказать, что даже так называемые „заумные стихи" на фонемном и даже на морфемном уровне являются сообщениями (хотя и вздорных мыслей) на определённом естественном человеческом языке (срв. Якобсон, стр. 21, и Янакиев, стр. 11).

Такими речевыми движениями являются также движения, реализующие речевые паузы. Вокалы и паузы в стихотворных сообщениях используются в качестве координаторов других речевых движений.

Надо, однако, подчеркнуть, что не одни вокалы и не одни паузы представляют собой ритм стихового коммуниката. Ритм возникает только тогда, когда с определённым по счету появлением либо вокала, либо паузы связывается, как правило, появление определённых других речевых движений (например, акцентуаций или консонантных артикуляций). Иначе говоря, *ритм стиховой речи* есть закономерная связь по крайней мере двух разных речевых движений.

Разнообразие возможных стиховых ритмов определяется, во первых, числом разных закономерных связей речевых движений, во-вторых, характером этих связей. Для обозначения определённой системы ненарушимых[1] правил организации звукового материала в стиховых произведениях можно ввести термин *ритмема.* Понятие ритмемы является логически подчинённым родовому понятию, обозначаемому приставкой -ем-(а), вместе с такими уже хорошо отработанными понятиями, как фонема и морфема.

Ритмемой надо называть каждую стиховую организацию, которая скопирована по крайней мере один раз в каком-нибудь (том же самом или ином) стиховом произведении[2]. В качестве примера можно указать, что самой распространённой ритмемой в болгарской и русской поэзии является стиховая организация, описываемая традиционной терминологией стихознания следующим выражением: „четверостишие, составленное из четырехстопных ямбов с перекрестно рифмованными клаузулами, женскими в нечетных и мужскими в четных стихах". Нельзя, конечно, смешивать ритмему с её конкретными реализациями, т. е. с теми сегментами реальных стихотворений, которые можно охарактеризовать одним и тем же стиховедческим выражением и для которых пригодится, вероятнее всего, название *„аллоритма".*

Очевидно, что понятие ритмемы не совпадает с понятием *стиха* (в смысле *стихотворной строки*). Границы реализации ритмемы (аллоритмы) определяются границами реализации наибольшей стиховой структуры, копирующейся в стихотворении. Следовательно, понятие аллоритмы также не совпадает с понятием стиха, хотя в некоторых случаях бывает так, что число аллоритм и границы аллоритм в данном стихотворении совпадают с числом и границами стихов.

Среди существующих стиховедческих понятий наиболее близким к понятию аллоритмы является понятие *строфы.* Понятием строфы, однако,

---

[1] Точнее было бы сказать не „ненарушимых", а „нарушаемых настолько редко, что воспринимающий оценивает нарушение такого правила как случайный факт, как недосмотр автора". Это, конечно, не исключает возможности использовать деструкцию „стиховости" выражения в качестве своеобразного авторского курсива.

[2] Выражение „быть скопированным" (или „быть верной копией") надо понимать в том смысле, в котором оно находит применение в качестве критерия „равновидности" в логике (см., например, Греневски, стр. 13). Однако, поскольку оно там часто не дефинируется, следует, во избежание недоразумений, оговориться: копией (верной) называется репрезентант достаточно большой группы воспроизведений, в которых замечающиеся отклонения от подлинника являются случайными, т. е. следствиями „шума" (в теоретико-информационном смысле этого слова).

нельзя подменить понятие аллоритмы. Дело в том, что стиховеды привыкли говорить о стихотворениях астрофических, т. е. о стихотворениях, не поддающихся разделению на строфы (Томашевский, стр. 209). Да и в строфических стихотворениях границы строфы, понимаемой как графически оформленная группа стихов, иногда не соответствуют границам аллоритмы.

В качестве примера можно указать на сонетные ритмемы. Ведь в сонетах обычно графически выделены по четыре строфы, несмотря на то, что каждый сонет в целости реализует какую-то сонетную ритмему. Конечно, столь сложные ритмемы, ритмемы гиганты, встречаются редко. Чаще всего реализацией ритмемы является сочетание не больше пяти или шести стихотворных строк.

Поскольку границы реализации ритмемы, т. е. границы аллоритмы, определяются границами наибольшей стиховой организации, копирующейся в стиховой речи, внутри аллоритмы могут копироваться то больше, то меньше иных, более мелких стиховых организаций, которые специфизируют аллоритму, являясь её компонентами. Иными словами, аллоритмы обладают то более, то менее сложной структурой, являясь разными сплетениями, пучками тождественных элементарных свойств. Каждое из этих свойств можно дефинировать как урегулированность появления определённого речевого движения или комплекса всегда выступающих вместе речевых движений другим речевым движением. Поскольку такое свойство аллоритмы соответствует дифференциальному признаку в лингвистике, его можно назвать *элементарным ритмодифференциатором*.

Вот к какой формулировке можно возвести понятие элементарного ритмодифференциатора: совпадение n-го появления в речевом коммуникате комплекса речевых движений класса A с появлением в том же речевом коммуникате комплекса речевых движений класса B. Цепочку, состоящую из таких совпадений, будем называть „цепочкой k реализаций данного ритмодифференциатора“. Здесь под „комплексом речевых движений определённого класса“ надо понимать сочетание симультанных или сукцессивных речевых движений, как, например, „ударность“, „безударность“, „последовательность из пяти вокалов“, „репрезентант (аллофона) фонемы /o/“, „ударный вокал /a/ со следующими за ним двумя безударными вокалами, сопутствуемый консонантом /b/“ и т. д.

Однако в качестве ритмодифференциаторов используются совпадения не всяких комплексов речевых движений и не всяких чисел появлений таких комплексов. В каждом речевом коммуникате наблюдаются „*цепочки*, состоящие из k *совпадений* n-го появления какого-нибудь комплекса речевых движений“ (в дальнейшем сокр. ЦС). Каждой такой цепочке совпадений соответствует для коммуникатов данного стиля языка определённая средняя частота встречаемости (вероятность). К сожалению, исследований в этой области статистики речевых сообщений пока нет, но в сознании каждого человека, говорящего на каком-нибудь языке, существуют, без сомнения, достаточно хорошо функционирующие приближённые представления (оценки) об этих средних частотах (вероятностях).

На основании этих представлений поэт старается в стиховой речи реализовать такие ЦС, средняя частота (вероятность) которых в обыкно-

венных (неритмизованных) коммуникатах данного языка ничтожна, с тем, чтобы воспринимающий сразу же заметил их неслучайность (намеренность). Однако в этих своих стараниях поэт ограничен необходимостью соблюдать грамматическую правильность, а также осмысленность своего творения, вследствие чего ему приходится пользоваться такими ЦС, которые легко реализуются в осмысленных и грамматически правильных коммуникатах. Так, например, если бы болгарский или русский поэт постарался реализовать в своём творении цепочку, состоящую из 100 совпадений 20-го появления вокала с появлением ударности (случайное появление такой цепочки практически исключено[1]), то это ему удалось бы очень легко, однако никто не заметил бы наличия такой ЦС в его творении. Наоборот, если бы тот же самый поэт попытался сохранить правило обязательного появления ударности одновременно с появлением каждого второго вокала, читатель почувствовал бы наличие такой цепочки, состоящей даже всего из 10 совпадений, но поэт едва ли был бы в состоянии выполнить обязательство соблюдать требование совпадений и дальше, т. е. едва ли ему удалось бы, сохранив требования данного ритмодифференциатора, удлинить ЦС[2].

Практика поэтов показывает, что в случае трудности реализации длинных ЦС определённого элементарного ритмодифференциатора автор обычно как бы „смягчает" жесткие требования этого элементарного ритмодифференциатора, расширяя классы координируемых комплексов речевых движений, либо изменив их состав, либо приняв разрешёнными в ЦС не только совпадения n-го появления комплекса речевых движений класса А с появлением комплекса речевых движений класса В, но и совпадения $n-1$-го и(ли) $n+1$-го, а иногда даже $n-2$-го и(ли) $n+2$-го появления комплекса речевых движений класса А с появлением комплекса речевых движений класса В. Иными словами, можно не только заменить элементарный ритмодифференциатор другими элементарными ритмодифференциаторами, изменив класс А и(ли) класс В, но и допустить в коммуникате дизъюнкцию классов элементарных ритмодифференциаторов.

Поэтому нужно образовать понятие более общее, чем понятие элементарного ритмодифференциатора. Это будет понятие „ритмодифференциатора". *Ритмодифференциатором* будем называть либо элементарный ритмодифференциатор, либо дизъюнкцию не выступающих вместе в пределах одной аллоритмы элементарных ритмодифференциаторов.

Поскольку стихотворность является необязательным свойством речевого сообщения, первой задачей стихознания должно быть открытие надежного способа выявления наличия или отсутствия этого свойства в данном речевом сообщении, тем более, что не раз вспыхивавшие споры

---

[1] Вероятность такой цепочки в беллетристическом стиле болгарского языка не больше $1/10^{49}$, т. к. в этом стиле на 100 вокалов приходится в среднем 32 ударных, а вероятность совпадения 20-го появления вокала с появлением ударности практически не отличается от средней частоты появления ударного вокала в цепочке, состоящей из 100 вокалов. Для русского языка вероятность такой цепочки не больше.

[2] Что это и на самом деле так, доказывает известный спор о недопустимости так называемых „пиррихиев" в русских ямбических стихотворениях. См. Томашевский, стр. 45 и сл. Теоретикам-версификаторам и, конечно, читателям нравились бы „чистые ямбические стихи", однако поэты не были в состоянии их реализовать.

о существовании так называемого „свободного стиха", т. е. стиха, не подчиняющегося известным стихознанию правилам стихотворства и все же остающегося чем-то похожим на „стих", исключают возможность заниматься исследованием „стиха", прежде чем будет установлено совершенно точно, что же такое „стих".

Ведь нельзя серьёзно называть „стихом" всё то, что записано специфической для подлинных стихов графикой — неравно длинными с правой стороны строчками. Каждое речевое сообщение можно записать в виде таких строчек. Стихотворная строка (стих) выявляет графически существование в стихотворении только одного ритмодифференциатора — урегулированности появлений синтаксических пауз какими-либо другими речевыми движениями. При этом разбивка стихотворения на стихи указывает только на наличие урегулированности синтаксических пауз (да и то не всегда), не вскрывая характера регулировки. Чаще всего появление синтаксической паузы урегулировано в славянских стихах одновременно числом вокалов и рифмовкой (в ритмемах, которым присущи одновременно пучки ритмодифференциаторов, объединяемые названиями „изосиллабизм" и „рифмовка"), но урегулированность синтаксических пауз вполне может основываться либо только на числе вокалов (в случае „белых", но „несвободных" стихов), либо только на рифмовке (в случае хотя бы „вольных ямбов" басен).

И так, надо исходить из презумпции, что стиховеду положено исследовать речевое сообщение, а не запись речевого сообщения[1].

Понятие „ритмодифференциатора" позволяет формализовать способ выявления стихотворности речевого коммуниката. Если можно доказать, что исследуемый коммуникат является ЦС, или, выражая то же самое терминами лингвистики, что в исследуемом коммуникате существует хоть один релевантный ритмодифференциатор, то надо тем самым считать доказанной стихотворность коммуниката.

Верлибристу понадобится просто сообщить упрямым отрицателям стихотворности его „vers libres", цепочкой из каких n последовательных совпадений двух комплексов речевых движений является его сочинение, и спору будет конец. Правда, отрицателям стиховости „свободного стиха" останется возражение, что воспринимающему одному не открыть существования ритма, т. е. релевантного ритмодифференциатора в исследуемом творении, коль скоро даже ухищрённые в деле изучения всяких речевых ритмов стихологи не нащупали его, но тогда пойдёт другой спор — о „подготовленности" воспринимающего и за решением этого спора уже придётся обратиться к специалистам по эстетике.

Нехорошо будет, если только верлибристы пожелают, чтобы на основании критерия ЦС стихологи доказали отсутствие какого бы то ни

[1] Он, правда, может и должен пользоваться в процессе исследования какой-то записью изучаемого сообщения, но эта запись должна быть гомоморфным отображением только того, что содержится в самом речевом сообщении и подвержено ритмической организации, превращающей речевое сообщение в „стих". На основании такой записи легче всего построить теорию стиховой речи, удовлетворяющую требованиям логики. Введя отдельный символ для каждого ритмодифференциатора, мы получим возможность оформить правила именно такой записи („изоморфной графической вертикальной подстановки" сигналов ритмизуемого „материала" речевого коммуниката) и таким образом сделать наглядной подлинную стихотворность речевого коммуниката.

было релевантного ритмодифференциатора в произведениях типа „vers libre“. Дело в том, что, во-первых, понятие „vers libre“ не является понятием с чётко очерченным объёмом, и, во-вторых, число возможных пар координируемых комплексов речевых движений с увеличением длины коммуниката быстро становится необозримо большим. Слабое представление о „величии“ этого числа можно составить, если иметь ввиду, что даже число вполне ощутимых, используемых в неверлибристской поэзии ритмодифференциаторов, характеризующих многообразие ритмики стихотворений размера сонета (т. е. 14-стишных) — 194, и каждый стих вдобавок увеличивает это число по самым грубым исчислениям не меньше чем на 14. А число этих ритмодифференциаторов получено на основании оправдывающейся практикой поэтов презумпции, что нормальное человеческое сознание разграничивает непосредственно в речи последовательности, состоящие из не больше трёх одинаковых вокалов по признакам ударности/безударности. Если представить себе возможность построения стихов даже на основании использования последовательностей только на один вокал больше (т. наз. пэоны), число ритмодифференциаторов для произведения, состоящего из 14 стихов, возрастёт до 237, а если иметь ввиду построения стихов на основании использования десяти вокалов, число ритмодифференциаторов будет уже 490.

Проверять релевантность двухсот—трёхсот, а то и пятисот, ритмодифференциаторов для каждого произведения верлибристов дело нелёгкое, кропотливое, да и не окупающее себя результатами, потому что если и удаётся всё же расшифровать какой-то „ритм“ в одном произведении „верлибриста“, то это не сможет служить доказательством существования „ритма“ во всех произведениях „верлибристов“ — уже указывалось на то, что понятие „свободного стиха“ не имеет ясно очерченного объёма и часто из-за незнания терминологии науки о стихе поэты называют „свободными“ совершенно обычные и хорошо изученные, ну, скажем, незарифмованные „ямбические“ или „хореические“ стихи или нерегулярно рифмуемые „дольники“[1].

Из сказанного, конечно, не следует, что надо запретить „верлибристскую поэзию“. Во-первых, стихознанию не под силу запрещать какие-либо способы творчества, а, во-вторых, из-за того, что в каком-то сообщении нет стихотворного ритма, т. е. нет ни одного релевантного ритмодифференциатора, нельзя отрицать принадлежность этого сообщения к художественной литературе.

Ритм стихов есть средство облегчить многократное точное воспроизведение речевого сообщения, всех его деталей, кроме тех, которые указывают на фонетическую индивидуальность (тембр голоса и под.) его производителя, не прибегая к повторениям целых морфем. Но получившееся описание типов стихового ритма можно рассматривать и как формальную систему, только одной из интерпретаций которой является множество стиховых ритмов, поскольку в этом описании представлена аб-

[1] Ведь не кто иной, как В. В. Маяковский во всеуслышание заявлял, что не знает, что это такое „ямб“, а не в одном из его стихотворений можно открыть вполне правильную ямбическую структуру.

страктно лишь схема распределения наличествующих в сообщении больше чем один раз выражений, т. е. схема повторений.

А в художественной литературе повторяются не только части морфем. Повторяются целые морфемы, морфемосочетания (слова), даже целые предложения и комплексы предложений. Повторяются также, хотя и в различных морфемных (словесных) оболочках, одни и те же семантические комплексы (или, как чаще, но не точнее выражаются, мысли, образы). Все эти типы повторений можно рассматривать как другие интерпретации формальной системы описания ритма, построенной на основе изучения типов стихового ритма.

Вполне естественно ожидать, что в хороших „свободных стихах" окажется налицо какая-то схема повторений морфем, слов, словосочетаний или предложений, тождественная с какой-либо схемой, знакомой из стиховедческих исследований. Но такие схемы повторений исследователь найдёт также в произведениях художественной литературы, которые их авторы никогда не называли „(свободными) стихами"[1].

Морфемные и семантические интерпретации формализованного описания ритма стиха открывают новые, заманчивые перспективы исследования — литературоведение сможет превратиться в поистине точную науку.

На основе формализованного описания „семантического" ритма получат удовлетворительное объяснение также часто возникающие споры об оценке произведений художественной литературы. Эти споры порождаются, в общем, в результате некоторой, пока неизбежной, вариативности возведения семантического ритма к той или другой ритмической схеме из-за неуточнённости понятий „синонимии" и „значения": одни увидят „симметрию" образов, т. е. легко запоминающуюся схему семантического ритма, там, где другие не заметят ничего, кроме хаотического нагромождения разнородных идей.

Уточнение понятий „синонимии" и „значения" путём их возведения соответственно к понятиям „перевода с одного стиля языка на другой стиль языка" и „перевода (трансформации) с естественного человеческого языка на язык внечеловеческой действительности, т. е. на павловскую первую сигнальную систему", даст возможность преодолеть эти споры, доказать правомерность разных пониманий (интерпретаций) одного и того же произведения художественной литературы и, связав вероятность возникновения одного или другого понимания с конкретной историей обществ, совершенно точно установить причины „мимолётности" или „вечности" влияния данного произведения художественной литературы и распространения этого влияния на больший или меньший человеческий коллектив, т. е. решить задачи сравнительных литературных историй, в том числе и славянской.

Вот почему исследование многообразия ритмем, т. е. нахождение удобных способов описания различимых стиховых структур, выходит далеко за рамки специального, узкого круга вопросов только одного раз-

[1] Срв., например, цикл лирических творений под общим заглавием „Грозни прози" („Безобразные прозы") известного болгарского поэта Гео Милева (Г. Милев, Избрани произведения, София, 1950, стр. 40—47).

дела литературоведения. И даже не начало этого исследования, а только предварительное, так сказать, ощупывание объекта с целью выбрать отправную точку исследования даёт вполне категорический ответ на утверждения некоторых ретивых сторонников „свободного стиха", будто бы применяемые до сих пор в поэзии ритмические схемы уже не поддаются дальнейшему варьированию, не обеспечивают возможности построения новых, не применявшихся до сих пор ритмов.

К чему приводит попытка подсчитать, сколько вполне различимых ритмем можно реализовать, пользуясь уже известными славянским поэтам ритмодифференциаторами?

В нормальной по темпу славянской речи выражения длиннее 16 слогов, нерасчленённые хотя бы одной паузой, встречаются очень редко. При исследовании многообразия возможных ритмем ими вполне можно пренебречь, тем более, что до сих пор при чтении славянских стихов мне не встретилась ритмема, образованная из беспаузных сегментов, содержащих точно определённое, но большее чем 16 число слогов.

Если принять поэтому считать максимально длинным беспаузным сегментом ритмемы выражение, состоящее из 16 слогов[1], и если назвать беспаузный сегмент ритмемы „(фактическим) речевым стихом", то потенциальное многообразие такого „речевого стиха" можно описать небольшим числом элементарных ритмодифференциаторов.

Легче всего понять способ функционирования этих элементарных ритмодифференциаторов, представив их релевантность в ритмеме в виде инструкций „допущения". Тогда получится следующий перечень:[2]

А. Анакрустические ритмодифференциаторы — дефинируют инструкции допущения, относящиеся к анакрузе „(фактического) речевого стиха", т. е. к цепочке, включающей в себя *анцепсные* (либо ударные, либо безударные) слоги в начале его и кончающейся непосредственно перед первым его слогом, неизменно произносимым либо только как безударный, либо только как ударный.

Элементарные

A_0. *Ананакрустический элементарный ритмодифференциатор* — допускает 0 анцепсных слогов в анакрузе „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров: 1. называемых ямбами, если только у них первый слог произносится неизменно как безударный; 2. называемых дактилями или дольниками, если только у них первый слог неизменно ударный).

A_1. *Моноанакрустический элементарный ритмодифференциатор* — допускает 1 анцепсный слог в анакрузе „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров: 1. называемых хореями, если только у них второй слог произносится неизменно как безударный; 2. называемых

[1] Здесь идёт речь не о границах слога, а о числе слогов и, следовательно, понятие о слоге можно применить в качестве измерительной единицы длины выражения, несмотря на неуточнённость этого понятия. Срв. Янакиев, стр. 42 и сл.

[2] Такой способ описания ритмодифференциаторов можно более детально обосновать. См. Янакиев, стр. 95 и сл.

амфибрахиями или дольниками, если только у них второй слог неизменно произносится как ударный).

A_2. *Диплоанакрустический элементарный ритмодифференциатор* — допускает 2 анцепсных слога в анакрузе „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров: 1. называемых ямбами, если только у них третий слог произносится неизменно как безударный; 2. называемых анапестами или дольниками, если только у них третий слог неизменно произносится как ударный).

A_3. *Триплоанакрустический элементарный ритмодифференциатор* — допускает 3 анцепсных слога в анакрузе „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров: 1. называемых хореями, если только у них четвёртый слог произносится неизменно как безударный; 2. называемых дактилями или дольниками, если только у них четвёртый слог неизменно произносится как ударный).

Следует специально отметить, что список элементарных анакрустических ритмодифференциаторов теоретически не исчерпывается ритмодифференциаторами A_0, A_1, A_2 и A_3. Ведь по крайней мере в русском и болгарском языках беспаузные сегменты речи, начинающиеся четырьмя и даже пятью безударными слогами, не столь уж редко встречаются, чтобы с ними не считаться при построении теории описания ритмем. Но поскольку способ построения инструкции, соответствующей элементарным анакрустическим ритмодифференциаторам A_4, A_5 и даже A_n ($n > 3$), ясен из характеристики A_0, A_1, A_2 и A_3, дальше мы будем оперировать, если понадобится, и символами A_4, A_5, считая их хорошо определёнными.

При исчислении возможного многообразия ритмем мы, однако, не будем принимать во внимание элементарные анакрустические ритмодифференциаторы класса A_n ($n = 4, 5, 6, \ldots$). Сторонники ограниченности многообразия ритмем „несвободного стиха" от этого не проиграют — возможности построения ритмем становятся меньше.

Неэлементарные (дизъюнктные)

Если не все аллоритмы ритмемы характеризуются одним и тем же числом анакрузисных (анцепсных) слогов в её одном и том же по порядку „(фактическом) речевом стихе", то вполне естественно будет охарактеризовать соответствующий „(фактический) речевой стих" ритмемы дизъюнкцией элементарных ритмодифференциаторов. Так, например, анакрузисные части всех „(фактических) речевых стихов" ритмемы произведения Маяковского „Стихи о советском паспорте" характеризуются дизъюнкциями:

[A]
I „(фактический) речевой стих" — A_{0+1+4}
II „(фактический) речевой стих" — A_{1+2+4}
III „(фактический) речевой стих" — A_{0+1}
IV „(фактический) речевой стих" — A_{0+1+3}

Здесь знаком „+" обозначена логическая дизъюнкция. Первую строчку записи [A] надо понимать так: во множестве всех первых „(фактических) речевых стихов" аллоритм ритмемы „Стихов о советском паспорте" одни аллоритмы характеризуются ананакрузой, другие — моноанакрузой (т. е. отсутствием анакрустических слогов) и третьи — четырёх-

сложной анакрузой первого „(фактического) речевого стиха". Аналогичным образом читаются и следующие строчки записи.

Если нужно указать частоты встречаемости „(фактических) речевых стихов", характеризующихся тем или иным элементарным анакрустическим ритмодифференциатором, то можно применить следующую более развёрнутую запись анакрузисной части ритмемы стихотворения Маяковского:

[A_p] № „(фактических) речевых стихов" в ритмеме	Частота (f_{A_i}) „(фактических) речевых стихов", характеризующихся i анакрустическими слогами					Число „(фактических) речевых стихов" n
	f_{A_0}	f_{A_1}	f_{A_2}	f_{A_3}	f_{A_4}	
I	1	11	0	0	1	13
II	0	10	1	0	1	12
III	1	11	0	0	0	12
IV	2	9	0	1	0	12

Здесь уже первая строчка информирует о том, что из всех 13 первых „(фактических) речевых стихов" аллоритм ритмемы стихотворения Маяковского у одного имеется ананакруза (т. е. отсутствуют анакрустические анцепсные слоги, стих начинается ударным слогом), у одиннадцати стихов имеются моноанакрузы (т. е. у всех них первый слог произносится как безударный и лишь второй — как ударный), нет стихов, у которых имелись бы дипло- и триплоанакрузы, и у одного стиха имеется дидиплоанакруза (т. е. первые четыре слога безударные и лишь пятый — ударный). Аналогичную информацию несут и следующие строчки записи [A_p].

Следует подчеркнуть, что записи [A] и [A_p] существенно отличаются друг от друга. Можно предположить, что с возрастанием числа исследуемых аллоритм ритмемы квота (доля) каждого „(фактического) речевого стиха", характеризующегося определённым числом i анакрустических слогов, $\frac{f_{A_i}}{n}$ будет флюктуировать вокруг определённой вероятностной границы p_{A_i} и, на основании такой гипотезы, думать о возможности дефинирования минимально различимых ритмодифференциаторов (а, следовательно, и ритмем), отличающихся друг от друга не тем, что один вполне допускает какую-нибудь анакрузу, в то время как другой её не допускает, а лишь тем, что вероятности появлений стихов одного и того же числа (i) анакрустических слогов в двух множествах аллоритм не равны ($p_{A_i} \neq p'_{A_i}$).

Но такая гипотеза требует доказательств существования в голове поэта довольно тонко действующего устройства-дискриминатора мало различающихся в фонетическом отношении больших множеств речевых выражений.

Несмотря на то, что в последние годы под прямым руководством известного советского математика А. Н. Колмогорова или на основании его указаний в Советском Союзе делаются очень интересные стиховедческие исследования, как будто подтверждающие существование такого устройства в голове поэта[1], нельзя отрицать права на поиски другого истолкования установленных в этих исследованиях фактов.

[1] Имеются ввиду работы А. М. Кондратова, М. Л. Гаспарова, Вяч. Вс. Иванова (см. список литературы в конце доклада). К сожалению, акад. А. Н. Колмогоров еще не опубликовал полного изложения своей стиховедческой концепции.

Дело в том, что в изучение стиха надо обязательно ввести разграничение между задачами, аналогичными задачам грамматики (и лексикологии), и задачами, аналогичными задачам стилистики в изучении языка. А неразработанность удовлетворяющей требованиям логики теории стилистики языка препятствует увидеть необходимость этого разграничения в стихознании.

Понятие ритмодифференциатора, представленное выше записью [A], соответствует грамматическому (и лексикологическому) подходу к анализу стихотворных произведений. Запись [A] является „да-нет" — описанием, соответствующим „да-нет" — утверждениям грамматики (и лексикологии) о принадлежности данного выражения к данному классу выражений. Запись [A] в то же время является описанием того, что поэт задаёт себе в виде обязательной инструкции, и если он эту инструкцию нарушит, то единичному такому нарушению он должен придать функцию, так сказать, выделительного „курсива". Иначе его творение оценивается как „не сохраняющее метра".

Запись [A_p] представляет собой сообщение о статистическом распределении частот встречаемости в аллоритмах ритмемы иррелевантных для неё ритмодифференциаторов. Она даёт информацию о тех фактах, которые должны изучаться в разделе стихознания, аналогичном разделу языкознания, называемому стилистикой. С первого взгляда может показаться, что в записи [A_p] „да-нет"-утверждения являются частным случаем утверждений о количестве появлений разрешённых „да-нет"-инструкцией выражений (если в [A_p] утверждается, что для какого-нибудь ритмодифференциатора A_i $f_{A_i} \neq 0$, то это утверждение эквивалентно „нет"-утверждению в [A], а если в [A_p] утверждается, что для какого-нибудь ритмодифференциатора A_j $f_{A_j} \neq 0$, то это утверждение эквивалентно „да"-утверждению в [A]). На самом деле это не так.

Регистрируемая ненулевая частота ($f_{A_j} > 0$) в записи [A_p] эквивалентна либо указанию в записи [A] на релевантность элементарного ритмодифференциатора A_j, либо указанию в записи [A] на релевантность дизъюнктного ритмодифференциатора $A_{a+b+\ldots+j+\ldots+m}$, содержащего в качестве одной из своих реализаций элементарный ритмодифференциатор A_j. Если в записи [A_p] указано на нулевую частоту ($f_{A_i} = 0$) данного элементарного ритмодифференциатора A_i, то это указание можно считать эквивалентным утверждению в записи [A] об иррелевантности этого ритмодифференциатора (A_i) в ритмеме только как элементарного ритмодифференциатора, но не и об иррелевантности какого-либо дизъюнктного (неэлементарного) ритмодифференциатора, содержащего элементарный ритмодифференциатор A_i в качестве члена дизъюнкции. Ведь если число аллоритм ритмемы в исследуемом произведении близко к реципрочному значению вероятности появления аллоритмы, характеризующейся элементарным ритмодифференциатором A_i в качестве одной из реализаций определённого дизъюнктного ритмодифференциатора (т. е. если $n \approx \frac{1}{p_i}$, где i один из компонентов индекса дизъюнктного ритмодифференциатора $A_{a+b+\ldots+i+\ldots+m}$), то вполне обоснованным будет предположение, что элементарный ритмодифференциатор A_i случайно не появлялся в качестве реализации допускающего его дизъюнктного ритмодифференциатора.

Но тогда, если принять, что поэту под силу по своей воле выбирать распределения вероятностей появления различных элементарных ритмодифференциаторов в аллоритмах ритмемы[1], мы потеряем в принципе возможность искать значения p_i путём статистических исследований, так как поэт всегда будет иметь право сказать: ритмема (метр) — не та, ко-

[1] Это непосредственно следует из утверждения о возможности разграничения ритмем на основании различных частот встречаемости одного и того же элементарного ритмодифференциатора в реализациях какого-нибудь дизъюнктного ритмодифференциатора. Такое утверждение, только выраженное другой терминологией, лежит в основе разграничения А. Н. Колмогоровым четырёх типов метра в произведениях Маяковского: 1) классические силлабо-тонические размеры; 2) дольники; 3) акцентный (ударный) стих; 4) акцентный стих, включающий большое число классических строк, подверженных воздействию и чисто тонических закономерностей. Срв. А. М. Кондратов, „Эволюция ритмики В. В. Маяковского" (сноска на стр. 102). Здесь три последних типа метра, явно, разграничены лишь на статистической основе.

торую вы установили на основе статистических исследований, я имел ввиду дизъюнктный ритмодифференциатор, содержащий больше элементарных ритмодифференциаторов, чем реализованные, но мне не случилось воспользоваться ими, потому что я хотел, чтобы они встречались реже, чем позволяет объём исследуемого вами произведения.

Наоборот, если мы постараемся в стихознании хорошо отграничить то, что поэт решает по своей воле о ритмической структуре своего творения („грамматику" стиха), от того, чему он робко повинуется (от „стилистики" стиха), нетрудно будет найти наиболее целесообразные способы использования и записей типа [A], и записей типа $[A_p]$. Записи типа [A] достоверны лишь тогда, когда предполагается существование некоего „оракула", которому точно известна вся инструкция, соответствующая ритмеме, или, иными словами, когда точно известно всё множество „отмеченных" принадлежностью к данной ритмеме аллоритм[1]. Таким „оракулом" может быть только автор. Только он может достоверно сказать, что он считал „допустимым" и что „недопустимым".

Однако, приняв инструктивный список „допустимых" аллоритм, т. е. решив вопрос о выборе ритмемы, автор не властен определять квоту (долю) каждой из „допустимых" аллоритм выбранной им ритмемы. Эта частота, когда стиховое сообщение достаточно большое (поэма, драма в стихах) или когда оно состоит из множества коротких стихотворений, определяется вероятностями появления морфем и морфемосочетаний в том стиле языка, к которому оно относится по своим лексическим и грамматическим характеристикам. А когда стиховое сообщение мало, частоты допустимых в нём аллоритм подвержены столь сильному влиянию случайности, что данные, выявляемые его записью типа $[A_p]$, могут быть использованы как материал для статистического обобщения только вместе с данными других сообщений.

Запись типа $[A_p]$ информирует о величине вероятности того, что в состав ритмемы записанного сообщения входит тот или иной ритмодифференциатор (дизъюнктный или элементарный, поскольку в записи $[A_p]$ элементарный ритмодифференциатор может быть представлен в виде дизъюнкции с нулевыми частотами всех членов кроме одного), но только если заранее принять гипотезу, что всё сообщение состоит из аллоритм одной и той же ритмемы или, по крайней мере, что в определённой позиции во всех ритмемах исследуемого сообщения остаётся релевантным один и тот же ритмодифференциатор.

Например, если заранее принять гипотезу, что во всех „(фактических) речевых стихах" „Стихов о советском паспорте" остаётся релевантным один и тот же анакрустический ритмодифференциатор, то, на основании записи $[A_p]$, этот ритмодифференциатор надо выразить записью $A_{0+1+2+3+4}$ для всех „(фактических) речевых стихов", несмотря на то, что ни в одном из стихов i-го порядкового номера (ни в I, ни во II, ни в III, ни в IV) ритмемы стихотворения Маяковского не реализованы все члены дизъюнкции „0+1+2+3+4". Почему? Потому что, как видно из $[A_p]$, частоты аллоритм, характеризующихся неодносложной анакрузой, малы и вероятность случайного отсутствия в стихотворении данного стиха i-го порядкового номера в ритмеме аллоритмы, характеризующейся неодносложной анакрузой, вследствие этого большая.

Правда, квота (доля) моноанакрустических „(фактических) речевых стихов" в „Стихах о советском паспорте" ($41/49 \approx 0{,}84$) существенно отличается от вычисленной М. Л. Гаспаровым (стр. 144) вероятности появления моноанакрустического начала в русской речи (0,405). Однако, Гаспаров не сообщает, каким образом он исчислил эту вероятность, а поскольку статистических исследований в области стилистики русского языка до сих пор нет, нельзя ожидать, что способ исчисления этой вероятности достаточно надежен — между разными стилями русского языка в статистическом отношении можно ожидать больших различий, если исходить из некоторых данных статистики стилей болгарского языка.

Что касается приводимых Гаспаровым долей (квот) анакрустических стихов в так называемом „дольнике" (от 0,43 до 0,14), то объяснение значительной „нескученности" их распределения надо искать прежде всего в стилистической неоднородности языкового материала и лишь затем (если бы оказалось, что вскрытая внимательными статистическими исследованиями неоднородность языкового материала, которым пользовались поэты, не в состоянии истолковать удовлетворительно наблюдающиеся значительные флюктуации средних долей различных анакруз в „дольниках" русских поэтов с 1890 до 1960 года) следовало бы выдвигать гипотезы о существовании в головах поэтов тонко действующего статистического устройства, разграничивающего ритмемы на основании частот появлений аллоритм.

[1] Срв. об „отмеченности" И. И. Ревзин, „Модели языка", стр. 61.

стихознание вполне может заниматься, и довольно плодотворно, изучением многообразия ритмем, т. е. так сказать, „грамматик" стиховых ритмов, т. е. записей типа [A], принимая, однако, некоторые гипотезы в качестве постулатов на основании обобщения эмпирии.

По отношение к анакрустической части „(фактического) речевого стиха"на основании эмпирии можно принять следующий список различаемых в поэзиях славянских народов дизъюнктных анакрустических ритмодифференциаторов:

A_{0+1},A_{1+2},$A_{0+1}{}^{+}{}_{2+3(+4+\cdots)}$

Если к ним добавить элементарные анакрустические ритмодифференциаторы A_0, A_1, A_2, A_3, то окажется, что анакрустическая часть „(фактического) речевого стиха"можеть иметь 8 разновидностей, вполне отчетливо разграничиваемых поэтами.

К. Клаузульные ритмодифференциаторы — дефинируют инструкции-допущения, относящиеся к клаузуле „(фактического) речевого стиха", т. е. к цепочке, включающей в себя слоги, заканчивающие „(фактический) речевой стих", произносимые неизменно как безударные и следующие за опорной слоговой парой „(фактического) речевого стиха"[1]. Клаузульные ритмодифференциаторы нельзя смешивать с рифмовыми ритмодифференциаторами. „Белые" (нерифмованные) стихи характеризуются клаузульными ритмодифференциаторами так же, как и зарифмованные, а кроме того схема распределения клаузул в ритмеме может не совпадать со схемой рифм.

Элементарные

K_0. *Аклаузульный элементарный ритмодифференциатор* — допускает 0 безударных слогов в клаузуле „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров, называемых „стихами с мужской клаузулой").

K_1. *Моноклаузульный элементарный ритмодифференциатор* — допускает 1 слог, произносимый как безударный в клаузуле „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров, называемых „стихами с женской клаузулой").

K_2. *Диплоклаузульный элементарный ритмодифференциатор* — допускает 2 слога, произносимых как безударные в клаузуле „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров, называемых „стихами с дактилической клаузулой").

K_3. *Триплоклаузульный элементарный ритмодифференциатор* — допускает 3 слога, произносимых как безударные в клаузуле „(фактического) речевого стиха" (дефинирует инвариант размеров, называемых „стихами с гипердактилической клаузулой").

Так же, как теоретически список элементарных анакрустических ритмодифференциаторов не исчерпывается четырьмя элементарными ритмодифференциаторами, список элементарных клаузульных ритмодифференциаторов не исчерпывается теоретически ритмодифференциаторами K_0, K_1,

[1] Опорная слоговая пара „(фактического) речевого стиха" есть последовательность двух слогов, из которых первый неизменно произносится как безударный, а второй — как ударный. Опорная слоговая пара является минимальным речевым выражением, которое можно использовать в качестве „(фактического) речевого стиха". Это единица так называемого „альтернирующего ритма". Срв. Б. В. Томашевский, стр. 43 и сл.

K_2 и K_3. Здесь, однако, не будут особо разъясняться записи K_4, K_5 и т. д., и соответствующие им элементарные клаузульные ритмодифференциаторы не будут приниматься во внимание при исчислении возможного разнообразия ритмем[1].

Неэлементарные (дизъюнктные)

Аналогично дизъюнктным анакрустическим ритмодифференциаторам дефинируются и дизъюнктные клаузульные ритмодифференциаторы. Клаузульные части всех „(фактических) речевых стихов" ритмемы стихотворения Маяковского „Стихи о советском паспорте", например, характеризуются дизъюнкциями:

I „(фактический) речевой стих" — K_{0+1+2}
II „(фактический) речевой стих" — K_{1+2}
[K] III „(фактический) речевой стих" — K_{0+1+2}
IV „(фактический) речевой стих" — K_{1+2}

Здесь, однако, нельзя ожидать, что в четных „(фактических) речевых стихах" при увеличении числа аллоритм появились бы в качестве реализаций ритмемы нулевые (мужские) клаузулы. Маяковский воспользовался альтернацией двух разных дизъюнктных клаузульных ритмодифференциаторов — K_{0+1+2} для нечетных и K_{1+2} для четных „(фактических) речевых стихов". Такая гипотеза подкрепляется и [K_p] — записью клаузул стихотворения:

[Kp] № „(фактических) речевых стихов" в ритмеме	Частота (f_{K_i}) „(фактических) речевых стихов", характеризующихся i клаузульными слогами			Число „(фактических) речевых стихов" n
	f_{K_0}	f_{K_1}	f_{K_2}	
I	10	2	1	13
II	0	6	6	12
III	9	2	1	12
IV	0	8	4	12

Частоты нечетных в ритмеме „(фактических) речевых стихов" с нулевой клаузулой (K_0) достаточно большие, чтобы не была приемлемой гипотеза о случайном полном отсутствии нулевой клаузулы в четных „(фактических) речевых стихах".

Клаузульные дизъюнктные ритмодифференциаторы стиховедческой эмпирией сводятся к пяти:

K_{0+1}, K_{1+2}, K_{2+3}, K_{0+1+2}, $K_{1+2+3(+4+\cdots)}$

Стало быть, клаузульных ритмодифференциаторов (элементарных и дизъюнктных) на один больше, чем анакрустических — их девять. Воз-

[1] Хотя в русской поэзии и существует „экспериментальное" стихотворение, стихи которого характеризуются „гипер-гипердактилическими клаузулами", а в чешской и словацкой поэзии такие клаузулы довольно обычное явление.

можностей вариаций кажется мало. Однако ликование в лагере скептически относящихся к богатству вариативности „несвободных“ стихов было бы слишком преждевременным. Варьированием (комбинированием) различных элементарных анакрустических и клаузульных ритмодифференциаторов можно получить 16 разных типов „(фактического) речевого стиха“, а числа возможных разных комбинаций этих 16 типов „(фактических) речевых стихов“ в пределах ритмем, состоящих из двух, трёх, четырёх и т. д. „(фактических) речевых стихов“ легко подсчитать и, как явствует из следующей таблицы, они совсем неутешительны для „верлибристов“:

Число „(фактических) речевых стихов“ в ритмеме n	Число возможных ритмем, различимых только при помощи элементарных анакрустических и клаузульных ритмодифференциаторов $16^n (=2^{4n})$
1	$16 = 2^{4 \cdot 1}$
2	$64 = 2^{4 \cdot 2}$
3	$4\,096 = 2^{4 \cdot 3}$
4	$65\,536 = 2^{4 \cdot 4}$
5	$1\,048\,576 = 2^{4 \cdot 5}$
6	$16\,777\,216 = 2^{4 \cdot 6}$

При дальнейшем возрастании „(фактических) речевых стихов“ в ритмеме доли ритмем, образованных из меньшего числа „(фактических) речевых стихов“, в многообразии возможных ритмем становятся настолько незначительными, что ими можно пренебречь. „Верлибристам“ и „заниженные“ данные должны показаться вполне убедительными. Ведь в восьмистишных ритмемах могут в полной мере проявить свою ритморазграничительную силу также дизъюнктные анакрузисные и клаузульные ритмодифференциаторы. Нельзя забывать, что Маяковский, да и далеко не только он, демонстрировал их уже на примере четырёхстишных ритмем — одной из таких ритмем является и ритмема „Стихов о советском паспорте“. Если учесть и дизъюнктные ритмодифференциаторы, то, чтобы исчислить возможное многообразие восьмистишных ритмем, надо возвести в восьмую степень не 16, а 72 (произведение числа всех, элементарных и дизъюнктных, анакрустических ритмодифференциаторов на число всех клаузульных ритмодифференциаторов, т. е. 8.9). А $72^8 \approx 7{,}2.10^{14}$, т. е. 15-значному числу (720 000 миллиардам).

Если бы население земного шара (около 3 миллиардов человек) целиком занималось только сочинением стихов и каждый человек создавал за сутки по 10 стихотворений с восьмистишными ритмемами, различающимися только анакрузами и клаузулами „(фактических) речевых стихов“, всем пришлось бы работать без устали больше чем... 66 с половиной лет, чтобы исчерпать это возможное многообразие ритмем.

А ведь о многообразии, порождаемом в средней части „(фактического) речевого стиха“ (эту часть будем впредь называть „ядром“ или „*нуклеусом*“ „(фактического) речевого стиха“, а ритмодифференциаторы,

связанные с „нуклеусом“, — „нуклеарными ритмодифференциаторами“) речи еще не было.

N. Нуклеарные ритмодифференциаторы — дефинируют инструкции-допущения, относящиеся к нуклеусу (ядру) „(фактического) речевого стиха“, т. е. к середине этого стиха, начинающейся первым слогом, неизменно произносящимся или как безударный, или как ударный, и кончающейся опорной слоговой парой. Нуклеус (ядро) „(фактического) речевого стиха“ надо характеризовать с двух сторон — с качественной и с количественной. В соответствии с этим нуклеарные ритмодифференциаторы подразделяются на два типа — квалитативные и квантитативные.

Квалитативные нуклеарные ритмодифференциаторы

Квалитативные элементарные нуклеарные ритмодифференциаторы уточняют то, что в традиционной стиховедческой терминологии называется „стихосложением“. Их два — *атонический* (N_a) и *тонический* (N_τ). Эти ритмодифференциаторы отличаются от анакрустических и клаузульных ритмодифференциаторов, а также от *квантитативных нуклеарных ритмодифференциаторов* тем, что они совместимы как характеристики одного и того же „(фактического) речевого стиха“. Чтобы найти соответствия между требованиями, связываемыми с релевантностью этих ритмодифференциаторов в ритмемах, и требованиями, связываемыми с названиями разных „стихосложений“ в традиционной стиховедческой терминологии, придётся после описания N_a и N_τ рассмотреть и конъюкции их положительных и отрицательных значений.

N_a. *Атонический ритмодифференциатор* — требует, чтобы нуклеус „(фактического) речевого стиха“ представлял собою цепочку слоговых пар, отвечающую следующим условиям: 1. первый слог каждой пары должен произноситься как безударный; 2. второй слог каждой пары анцепсный, но должен произноситься как безударный, если за ним следует ударный слог; 3. таких слоговых пар должно быть в нуклеусе „(фактического) речевого стиха“ столько, сколько указано квантитативными нуклеарными ритмодифференциаторами. Атоническим нуклеарным ритмодифференциатором дефинируется инвариант размеров: 1. называемых обычно „силлабо-тоническими“ или „стоповыми“ (ямбическими, хореическими, дактилическими, амфибрахическими и анапестическими); 2. называемых „силлабическими“ типа размеров цикла „Епопея на забравените“ болгарского поэта Ивана Вазова или поэмы „Пан Тадеуш“ Адама Мицкевича (но не типа размеров большинства сербско-хорватских и болгарских народных песен — об этих размерах будет речь позже).

N_τ. *Тонический нуклеарный ритмодифференциатор* — требует, чтобы в нуклеусе „(фактического) речевого стиха“ было столько одноакцентных групп слогов с ударением на первом слоге, на сколько указано квантитативными нуклеарными ритмодифференциаторами. Им дефинируется инвариант размеров: 1. называемых „трёхсложными стоповыми“ (дактилическими, амфибрахическими и анапестическими); 2. называемых „дольниками“ или „акцентными стихами“ (поскольку между „дольниками“

и „акцентными стихами“ разница только стилистическая, т. е. статистическая, не зависящая от воли автора); 3. называемых „гекзаметрами“.

До сих пор элементарные ритмодифференциаторы молча рассматривались как параметры стиховой структуры, могущие принимать по два значения, но поскольку о конъюнкциях ритмодифференциаторов еще речь не заходила, не было необходимости специально останавливаться на последствиях такой трактовки. А здесь уже придётся оговорить значения некоторых записей:

1. Запись N_a несколько неопределённая, её надо понимать как $N_{a.(\tau+\bar{\tau})}$ и следует отличать от $N_{a\tau}$.

2. Запись N_τ аналогично надо понимать как $N_{\tau.(a+\bar{a})}$ и следует отличать от $N_{a\tau}$.

(Черточка над буквой указывает на обязательное отсутствие признака, обозначаемого буквой, т. е. на дефинитивную иррелевантность соответствующего ритмодифференциатора в ритмеме).

Дело в том, что записям $N_{a\tau}$, $N_{a\bar{\tau}}$, $N_{\bar{a}\tau}$ и $N_{\bar{a}\bar{\tau}}$ соответствуют совершенно определённые классы нуклеусов „(фактических) речевых стихов“, хорошо разграничиваемые в славянской поэзии. Вот эти классы.

$N_{a\tau}$. *Атоническо-тонический нуклеарный ритмодифференциатор* представляет собой конъюнкции требований квалитативных ритмодифференциаторов (N_a и N_τ). Поэтому конъюнктным атоническо-тоническим ритмодифференциатором ($N_{a\tau}$) дефинируется инвариант так называемых „размеров трехсложных стоп“ — дактиля, амфибрахия и анапеста.

В самом деле, эти размеры требуют, чтобы в нуклеусе „(фактического) речевого стиха“ было определённое квантитативными нуклеарными ритмодифференциаторами количество ударных слогов (требование N_τ), чередующихся с таким же количеством слоговых пар, отвечающих требованиям N_a.

Различие между дактилическими, амфибрахическими и анапестическими размерами, как известно, дефинируется не нуклеарными, а анакрустическими ритмодифференциаторами. При этом надо обратить внимание на одну деталь, которая может показаться иному стиховеду недостатком излагаемого здесь способа описания ритмического многообразия стихового стиля языка, а в действительности является его преимуществом. Класс ритмем, характеризующихся ритмодифференциаторами $N_{a\tau}$ и A_3, традиционным стиховедением рассматривается как идентичный с классом ритмем, характеризующихся ритмодифференциаторами $N_{a\tau}$ и A_0. Это класс дактилических размеров (метров).

Если класс ритмем $A_3N_{a\tau}$ и класс ритмем $A_0N_{a\tau}$ действительно идентичны, то пришлось бы отвергнуть предлагаемый здесь новый способ описания стиховых размеров — в нём оказалось бы логическое противоречие. Но если доказать неидентичность класса $A_3N_{a\tau}$ и класса $A_0N_{a\tau}$, то надо признать традиционный способ описания логически противоречивым и заменить его новым, более точным способом. А бывают „дактилические“ стихотворения, в которых первый слог не всегда ударный, бывают и такие, в которых первый слог обязательно ударный.

О допущении трёх безударных слогов в начале стихов, написанных „трёхсложными размерами“, упоминают, только характеризуют его как

„облегчение первого метрического ударения в дактиле“ (см., например, В. М. Жирмунский, стр. 54), не замечая, однако, что этим допущением дефинируется особый размер. Ведь в русской, болгарской и польской поэзии можно найти не одно длинное дактилическое стихотворение, в котором нет ни одного стиха, начинающегося цепочкой трёх безударных слогов.

Итак, класс ритмем A_3N_{ar} и класс ритмем A_0N_{ar} нельзя отождествить. В излагаемом здесь новом способе описания в этом пункте нет логического противоречия. Им устраняется „грубость“ традиционного описания и открывается перспектива более точного изучения стиховой речи.

N_{ar}. *Конъюнктный ритмодифференциатор* N_{ar} можно назвать *„чисто атоническим“* или *„только атоническим“*. Им дефинируется инвариант ямбических и хореических размеров. Сейчас в стихознании подход к ямбическим и хореическим размерам как к размерам, в которых урегулированы лишь появления безударных слогов, является столь широко распространённым, что его обоснования можно здесь не приводить[1]. Необходимы, однако, три уточнения.

1. В стихознании обычно трактуют отношение ямбического размера к хореическому как отношение моноанакрустического к ананакрустическому. В этом проглядывает пережиток неточной традиционной трактовки ямбических и хореических размеров как чередования ударных и безударных слогов. А раз принято, что ямбохореический ритм основывается только на регулировке безударностей в нуклеусе „(фактического) речевого стиха“, то из этого следует, что подсчёт слогов нуклеуса должен начинаться с первого неизменно безударного слога „(фактического) речевого стиха“. Ведь именно этот слог в ямбохореических стихах является первым неанцепсным, т. е. неанакрустическим.

Поэтому именно ямбические размеры могут быть ананакрустическими, в то время как хореические всегда являются по крайней мере моноанакрустическими.

2. Новый способ описания ритмемного многообразия отличается также тем, что для каждого традиционного n-стопного ямбического или хореического размера здесь возможны по две трактовки: n-стопный ямбический размер может оказатся либо ананакрустическим, либо диплоанакрустическим, а n-стопный хореический размер — либо моноанакрустическим, либо триплоанакрустическим.

Традиционно-терминологические соответствия понятиям A_0N_{ar} и A_2N_{ar} есть Это „не допускающий хориямбов ямбический размер“ и, соответственно, „допускающий хориямбы ямбический размер“. Аналогичным образом понятиям A_1N_{ar} и A_3N_{ar} будет соответствовать в традиционном стихознании термины „не допускающий „ямбохореев“ (т. е. ямбов в начале стиха) хореический размер“ и „допускающий ямбы в начале стиха хореический размер“.

---

[1] Срв. К. Тарановский, стр. 4; Б. О. Унбегаун, стр. 59; Л. И. Тимофеев, стр. 62—63; в самое последнее время с этим согласился и А. Н. Колмогоров (см. информацию И. И. Ревзина в сб. Структурно-типологические исследования, Москва, 1962, стр. 286).

Дело, однако, не только в терминологии. Хориямбы и „ямбохореи“ для традиционного стихознания (как и „облегчения первого метрического ударения в дактиле“) — только вариации обычных ямбических и хореических размеров. А фактически это особые классы ритмем, т. е. особые размеры. Ведь существует немало достаточно длинных ямбических и хореических стихотворений, по крайней мере в болгарской поэзии, отличающихся отсутствием начальных хориямбов, соответственно „ямбохореев“, т. е. стихотворений, в ритмемах которых „(фактические) речевые стихи“ всегда (т. е. можно полагать, как бы на основании инструкции) ананакрустические, соответственно моноанакрустические.

3. Предлагаемый здесь способ описания нуклеуса „(фактических) речевых стихов“ ритмем дает возможность сделать хорошо видимыми и подлинные отношения между так называемыми „стоповыми“ (силлаботоническими) размерами и размерами произведений типа „Пан Тадеуш“ Адама Мицкевича, называемыми обычно „силлабическими“. Последние — не что иное, как класс мононуклеарных $N_{a\bar{\imath}}$-ритмем, в которых нуклеус „(фактических) речевых стихов“ сведён к опорной слоговой паре (т. е. во всех их аллоритмах релевантен квантитативный мононуклеарный ритмодифференциатор; о нём будет речь позже), а перед таким атоническим мононуклеусом имеется анакруза из определённого числа слогов.

В стихотворениях уже упоминавшегося цикла „Епопея на забравените“ Ивана Вазова релевантна триплоанакруза (A_3), а в поэме „Пан Тадеуш“ — дидиплоанакруза (A_4) для нечетных „(фактических) речевых стихов“ (в традиционной терминологии: для „предцезурных полустиший“) и триплоанакруза (A_3) для четных „(фактических) речевых стихов“ (в традиционной терминологии: для „послецезурных полустиший“). К этому же классу ритмем относится также большинство рифмованных стихотворений болгарского поэта Христо Ботева и, как правило, поэтов сербских и хорватских XIX века.

Надо отметить, кроме того, что в будущих исследованиях ритмем класса $N_{a\bar{\imath}}$, как и в будущих исследованиях анакрустических ритмодифференциаторов, следует строго разграничивать, так сказать, план „грамматический“, „структурально-типологический“ от плана „стилистического“, т. е. вероятностно-статистического. Со структурно-типологической точки зрения ритмемы класса $N_{a\bar{\imath}}$ характеризуются только указанием, что слоги в четных позициях нуклеуса „(фактического) речевого стиха“ являются анцепсными, т. е. либо ударными, либо безударными (индекс „$\bar{\imath}$“ указывает на отсутствие регулировки ударностей).

Можно полагать, что статистика распределения ударных и безударных слогов в этих позициях будет определяться статистикой распределения ударных и безударных слогов того стиля языка, который связан с тематикой и жанром произведения. Попытки простым перемножением вероятностей доказать возможность поэта непосредственно командовать статистическим распределением ударностей и безударностей в так называемых „слабых позициях“ нуклеуса „(фактического) речевого стиха“ пока нельзя признать удачными.

Так, А. Н. Колмогоров говорит о двух типах неслучайных (т. е. якобы „инструкционных“, принадлежащих ритмеме) отклонений от статистической нормы: а) более частых, воспринимаемых как общая окраска произведения и б) более редких, но зато резких, воспринимаемых как индивидуальный приём (срв. указанную в сноске 17 информацию И. И. Ревзина, стр. 287).

Указываемые А. М. Кондратовым („Математика и поэзия“, стр. 27 и след.) отклонения от статистической нормы типа „а“ нельзя сопоставлять с приводимыми им же статистическими данными о „случайном ямбе“.

Как уже было сказано, во-первых, можно ожидать, что статистики типов „случайных ямбов“ в разных стилях языка и в разные периоды его развития будут существенно отличаться друг от друга.

Во вторых, если в исследованиях А. Н. Колмогорова способ оценки степени трудности конструирования осмысленной цепочки русских слов, отвечающей требованиям определённого размера, совпадает со способом, описываемым А. М. Кондратовым („Математика и поэзия", стр. 18 и след.), то со стороны лингвистов следовало бы ожидать принципиальных возражений.

С фонетической точки зрения понятия односложного, двусложного и т. д., вообще n-сложного слова далеко не столь хорошо определены, чтобы можно было довериться числовым результатам, приводимым Кондратовым, без специального разъяснения о том, что именно при подсчетах считалось „речевым словом" (подчеркиваю: „речевым", а не „графическим").

С синтагматической точки зрения, вероятность случайного появления осмысленной и в то же время ритмизованной цепочки слов в русском прозаическом тексте не может служить оценкой „трудности" конструирования определённой аллоритмы ритмемы (или, выражаясь традиционной терминологией, „определённой формы размера"), так как механизм конструирования стихового сообщения путём случайного „попадания" не может быть моделью механизма конструирования (генерирования) стихового сообщения в голове поэта. Если бы механизм случайного „попадания" являлся моделью механизма сочинения стихов, то тогда русскому поэту приходилось бы для составления каждого четверостишия четырёхстопных ямбических стихов перебирать[1] (на основании подсчетов, сделанных А. М. Кондратовым) в среднем по... тысяче миллиардов слов. Такой способ стихотворства не под силу даже самым быстродействующим электронно-счетным устройствам.

Механизм стихотворства в голове поэта конструирован так, чтобы для составления каждого стиха приходилось перебирать не все возможные выражения языка, а только те n выражений, которые своей семантикой отражают инвариант некоего множества ситуаций, называемого литературоведами „творческим замыслом". Совокупность этих n выражений можно было бы назвать „словарём синонимов творческого замысла поэта". Выражения, входящие в этот „словарь", равноправны. Они лишены своего вероятностного „веса", которым характеризуются в определённом стиле языка[2].

Среди этих n выражений будет f_A удовлетворяющих требованиям инструкции определённой ритмической формы (А) выбранного поэтом размера (определённого класса А аллоритм ритмемы). Отношение $p_A=\frac{f_A}{n}$ является точной оценкой степени „легкости" реализации соответствующей формы размера (соответствующего класса А аллоритм ритмемы) ресурсами „словаря синонимов творческого замысла поэта". („Трудность" этой же формы будет, очевидно, равна $p_{\overline{A}}=\frac{n-f_A}{n}$.) Пусть определённый размер R имеет три формы реализации А, В и С. Тогда степень „легкости" всех форм размера R будет оцениваться отношением $p_R=\frac{f_A+f_B+f_C}{n}$ (а его „трудность" будет $p_{\overline{R}}=\frac{n-(f_A+f_B+f_C)}{n}$).

Доли (квоты) форм А, В, С размера R в стихотворении, для сочинения которого поэт пользовался соответствующим „словарем синонимов творческого замысла", будут соответственно $p'_A=\frac{f'_A}{f'_A+f'_B+f'_C}$, $p'_B=\frac{f'_B}{f'_A+f'_B+f'_C}$ и $p'_C=\frac{f'_C}{f'_A+f'_B+f'_C}$. Здесь f'_A, f'_B и f'_C обозначают соответствующие числа появления выражений, реализующих формы А, В и С в стихотворении. Статистическими нормами долей (квот) форм А, В, С размера R могут быть только числа p_A, p_B и p_C, т. е. степени „легкости" реализации форм А, В, С размера R ресурсами „словаря синонимов творческого замысла поэта".

Поскольку число выражений этого „словаря" нельзя установить прямым способом, ни о каком логически обоснованном сопоставлении квот типа p'_A с вероятностью случайного появления цепочки типа А в прозаическом сообщении не может быть речи.

---

[1] А. М. Кондратов, Математика и поэзия, стр. 20.

[2] Точнее было бы сказать, что вероятность (p_i) в текстах определенного стиля языка для каждого выражения i, входящего в „словарь синонимов творческого замысла поэта", принимается во внимание только в качестве критерия ввода этого выражения в „словарь", т. е. в качестве критерия „отмеченности" этого выражения принадлежностью к „словарю". Если

Странное на первый взгляд обстоятельство, что поэт все же „попадает" на выражения, вероятность которых в прозаических текстах кажется невообразимо малой, получит надлежащее объяснение лишь после того, как будут опубликованы совершенно точные описания способа подсчетов этой вероятности. И сейчас, однако, можно утверждать, что поскольку поэт производит поиск подходящих выражений не по частотному, а по синонимному „словарю", данные распределения частот вариантов размера (частот классов аллоритм ритмемы) в стиховом сообщении нельзя оценивать на основе распределения частот соответствующих типов выражений в прозаических текстах.

Это видно из анализа приведённого в упоминавшейся информации И. И. Ревзина конкретного примера якобы „резкого отклонения от статистической нормы" распределения частот классов аллоритм ритмемы четырехстопного ямба (отклонения, воспринимающегося „как индивидуальный прием"). Все восемь (а не семь, как неточно указывается в информации) строк „полного метра", т. е. „без пиррихиев", 45-й строфы VII главы „Евгения Онегина" реализуют одну и ту же „мало вероятную" форму четырехстопного ямба совсем не ради метрического эффекта:

Все белится Лукерья Львовна,
Все то же лжет Любовь Петровна,
Иван Петрович так же глуп,
Семен Петрович так же скуп,
У Пелагеи Николавны
Все тот же друг мосье Финмуш,
И тот же шпиц, и тот же муж;
А он, все клуба член исправный,
Все так же смирен, так же глух
И так же ест и пьет за двух.

Из цитаты явствует, что Пушкин позаботился о построении вполне возможной и в прозе цепочки повторений, а куча „мало вероятных" форм четырехстепного ямба — просто побочный (т. е. случайный) продукт стилистической фигуры. Правда, самое стилистическую фигуру повторения можно (и нужно) рассматривать как морфемный ритм, но это уже другой вопрос. Ритм всегда вносит резкие помехи в спектр частот речевых явлений — ведь подобная вереница повторений и в прозаическом тексте породила бы „значимые" флюктуации не одной обычно довольно „спокойной" случайной переменной, характеризующей текст.

N_{ar}^{-}. Этот *конъюнктный ритмодифференциатор* можно назвать *„чисто тоническим"* или *„только тоническим"*. Он дефинирует инвариант: 1. дольников; 2. так называемых „акцентных стихов"; 3. ритмемы русских былин; 4. ритмем хорватских, сербских, болгарских народных песен.

Ритмодифференциатор N_{ar} не требует регулировки в нуклеусе „(фактического) речевого стиха" числа слогов, произносимых как безударные. В последнее время очень много сделано по изучению стилистики (т. е. на статистической основе) ритмем класса N_{ar}^{-} советскими учеными (см. указанные в библиографии работы Шенгели, Никонова, Гаспарова, Кондратова). Следует, однако, и здесь отметить необходимость более четкого разграничения „структурально-типологической", „инструктивной" стороны описания этого класса ритмем от стилистической.

М. Л. Гаспаров, например, хорошо отмечает (стр. 143), что распределение словоразделов и так называемых „сверхсхемных ударений" в русском трехударном дольнике „близко следует вероятности, рассчитанной на основании естественных ритмических тенденций языка". Однако его утверждение, будто бы распределения долей разных расположений ударных слогов среди безударных и разных анакруз в дольнике „сильно отклоняются" от соответствующих теоретически рассчитанных вероятностей, „обнаруживая специфические ритмические тенденции стиха", можно ставить под сомнение, по соображениям, аналогичным тем, которые излагались уже в связи с исследованиями класса ритмем N_{ar}^{-}.

Дело в том, что иногда в одном и том же стихотворении чередуются в „(фактических) речевых стихах" нуклеусы, характеризующиеся разными квалитативными ритмодифференциаторами. Так, например, ритмема стихотворения „Моята песен" болгарской поэтессы

p_i больше некоего числа $h_{\text{порог}}$ (порог вероятностей „отмеченных" выражений), то выражению i дается пропуск в „словарь", т. е. оно признается „отмеченным". Если $p_i <$ $h_{\text{порог}}$, то оно „не отмечено" принадлежностью к „словарю".

Елисаветы Багряны состоит из восьми „(фактических) речевых стихов“ (графические четверостишия, состоящие из четырех „цезурированных стихов“), причем нечетные „(фактические) речевые стихи“ характеризуются обязательно нуклеусами класса N_{a_r} и анакрузами класса A_1, в то время как четные „(фактические) речевые стихи“ характеризуются „дольниковыми“ нуклеусами (N_{a_r}) и анакрузами A_{0+1}. Естественно, статистика дольника будет искажена, если не принять во внимание „неоднородности“ нуклеусов ритмемы.

Если в статистике М. Л. Гаспарова не разграничены подобные ритмемы, можно ожидать, что отклонения от „теоретически рассчитанных вероятностей“ наблюдаются из-за неоднородности статистического объекта, независимо от высказанных уже возражений относительно способа расчета теоретических вероятностей.

Ритмемы русских былин, с одной стороны, и южнославянских народных песен, с другой, отличаются от дольников и акцентных стихов тем, что интерпретацией „ударности“ в этих ритмемах является не обычное речевое фразовое ударение, а особая мелодизация ударного слога, которая в русских былинах бывает даже обязательно двух чередующихся типов — восходящего и нисходящего.

Как и следовало бы ожидать, для южнославянских народных песен изосиллабизм „(фактического) речевого стиха“ необязателен и в большей степени навязывался записанным текстам песен собирателями, которые считали анизосиллабизмы недосмотрами певцов и „исправляли“ их. Магнитофонные записи делают очевидным, что „равное число слогов“ по крайней мере в болгарских народных песнях — миф, которому пора перестать поклоняться.

Названия размеров южнославянских народных песен вроде „восьмисложного“, „десятисложного“ надо понимать в дальнейшем не как указания на обязательное число слогов в нуклеусе „(фактического) речевого стиха“, а как указания на статистическую норму этого переменного числа слогов, правда, отличающегося весьма сильной „скученностью“ распределения. Из анизосиллабизма нуклеуса „(фактического) речевого стиха“ южнославянских народных песен, однако, нельзя делать выводов в пользу гипотезы, выдвинутой А. Н. Колмогоровым, о возможности разграничения ритмем на основании статистических критериев, хотя и на первый взгляд может показаться, что иного способа разграничения, например, семисложных (скажем, „лазарских“) и восьмисложных размеров — нет.

Различие между песнями указанных типов все же не статистическое, а „структурное“, однако, оно не отражается традиционными записями их ритмем (соотв. „4+3“ и „5+3“). Дело в том, что так называемой „цезуре“ (обозначающейся обычно знаком „+“) в южнославянских народных песнях обычно соответствует не пауза, как в ритмемах класса N_a (т. е. N_{a_r} и $N_{\bar{a}_r}$)[1], а граница между нуклеусом и „анакрузой“ или „клаузулой“ „(фактического) речевого стиха“.

Нуклеус „(фактического) речевого стиха“ южнославянских народных песен — класса N_{a_r}, т. е. анизосиллабичен, „анакруза“ или „клаузула“ не отличаются от „анакрузы“ или „клаузулы“ других классов ритмем. Именно совокупность анакрустических или клаузульных ритмодифферен-

[1] В ритмеме русских былин, как и в ритмемах класса N_a, термином „цезура“ обозначается просто конец „(фактического) речевого стиха“. Этот термин нужен только из-за привычки записывать по два „(фактических) речевых стиха“ стихотворений, характеризующихся ритмемами класса N_a и былин одной строчкой. Конечно, месту „цезуры“ не всегда соответствует пауза, но пауза не всегда соответствует и концу графического „стиха“.

циаторов определяет специфику каждой ритмемы южнославянских народных песен.

Ритмема „лазарских песен" (размера „4+3"), например, отличается от ритмемы песни размера „5+3" не статистическим распределением числа слогов в нуклеусе „(фактического) речевого стиха", а тем, что ритмема „лазарских песен" имеет дидиплоанакрузу A_4, за которой следует „чисто тонический нуклеус" (клаузула нулевая), в то время как у ритмемы размера „5+3" — ананакруза (A_0), но за нуклеусом следует триплоклаузула (K_3). И ритмема песен Крали-Марковского цикла (4+6) „одностишная" — $A_4N_{ar1}^{-}K_0$. Есть, однако, и народные песни, плюсу в традиционных записях размера которых соответствует пауза, а не граница нуклеуса. Например, в песнях размера „4+4" плюсу обычно соответствует „межстишная" пауза их ритмема $A_0N_{ar1}^{-}K_0$.

Конечно, сказанным не исчерпывается многообразие ритмем южнославянских народных песен. Более полное описание этого многообразия точными методами — одна из перспектив славянского стихознания. Только нельзя забывать, что стиховая речь — это речевой стиль, и можно ожидать разных толкований записанных песен на основании различной интерпретации записей. Возможностям различных речевых интерпретаций одной и той же записи должны быть посвящены точные лингвистические исследования. Иногда споры о характеристике ритма некоторых произведений возникают из-за различий в их речевой интерпретации.

Если, например, декламировать Маяковского, да и других поэтов, не подчеркивая релевантность тонического ритмодифференциатора в нуклеусе „(фактического) речевого стиха", в ритмеме остаются релевантными лишь рифмовые ритмодифференциаторы, и поэтому многим кажется, что в стихотворениях Маяковского никакого ритма (надо понимать „ритм внутри стиха") нет.

N_{ar}^{-}. Защитников принадлежности произведений „свободного стиха" к объекту стихознания можно утешить тем, что в предлагаемой здесь символике многообразия ритмем им предоставляется в полное распоряжение обозначение N_{ar}^{-}. Логика символики требует, чтобы оно обозначало обязательное отсутствие регулировки как безударных, так и ударных слогов в нуклеусе „(фактического) речевого стиха".

Конечно, термин N_{ar}^{-} нужен не только на радость верлибристам — есть такие стихотворные произведения, части которых действительно характеризуются релевантностью отрицательных значений и атонического, и тонического ритмодифференциатора (т. е. в этих частях произведений отсутствует какая бы то ни было регулировка ударных и безударных слогов внутри „(фактического) речевого стиха"). В точном стиховедческом описании N_{ar}^{-} понадобится именно для этих целей.

Нужно только иметь ввиду, что N_{ar}^{-} стирает релевантность всех остальных ритмодифференциаторов, характеризующих выражение как „(фактический) речевой стих".

Квантитативные нуклеарные ритмодифференциаторы

Их можно рассматривать как характеристики нуклеуса, вполне аналогичные характеристикам анакрузы и клаузулы, дефинируемым анакрус-

тическими и клаузульными ритмодифференциаторами, с одним только исключением — нельзя говорить об ануклеарном ритмодифференциаторе „Ануклеарный стих“ — „нестиховой стих“ (это все равно что „атом без ядра“ — аналогия неслучайна).

Стало быть, для описания существующих ритмем нужны по крайней мере мононуклеарный (N_1), диплонуклеарный (N_2), триплонуклеарный (N_3) и дидиплонуклеарный (N_4) элементарные ритмодифференциаторы, а также соответствующие дизъюнктные нуклеарные ритмодифференциаторы.

Вот для иллюстрации структурная [N] и статистическая [N_p] запись нуклеусов „(фактических) речевых стихов“ ритмемы „Стихов о советском паспорте“ Маяковского:

[N]
I „(фактический) речевой стих“ — $N_{ar(3+4)}$
II „(фактический) речевой стих“ — $N_{ar(2+3)}$
III „(фактический) речевой стих“ — $N_{\overline{ar}4}$
IV „(фактический) речевой стих“ — $N_{\overline{ar}(2+3)}$

[Np]

№ „(фактических) речевых стихов“ в ритмеме	Частота (f_{N_i}) „(фактических) речевых стихов“, характеризующихся появлениями комплексов речевых движений типа, указанного квалитативными нуклеарными ритмодифференциаторами				Число „(фактических) речевых стихов“ n
	f_{N_1}	f_{N_2}	f_{N_3}	f_{N_4}	
I	0	0	4	9	13
II	0	3	9	0	12
III	0	0	0	12	12
IV	0	4	8	0	12

Данные [N_p] записи подсказывают мысль, что в инструкции автора для нуклеуса III стиха ритмемы был релевантен не элементарный дидиплонуклеарный ритмодифференциатор (N_4), а дизъюнктный N_{3+4}. Оценку правдоподобия этой мысли и может дать теория вероятностей на основании статистического изучения ритмем произведений Маяковского.

Для ритмем, характеризующихся нуклеусами класса $N_{\overline{ar}}$, можно составить и более развернутую запись типа [N_p]. Назовем её „записью $\left[N_p^A\right]$“. Вот она:

Из этой записи видно, что может дать статистический анализ распределения цепочек безударных слогов в промежутках между ударными слогами. В частности, видна опасность потери существенной информации о характере распределения даже при подведении итогов совершенно незначительных чисел стиховых объектов.

Итоговые распределения безударных цепочек слогов кажутся очень близкими, но внимательное рассмотрение их слагаемых подскажет возможную перестановку некоторых слагаемых, которая позволит получить другое интересное распределение: если пронумеровать промежутки не с начала нуклеуса „(фактического) речевого стиха“, а с его конца, то получится развернутая [N_p] — запись другого типа. Назовем её „записью $\left[N_p^K\right]$“. Вот она:

Из сопоставления записей $\left[N_p^A\right]$ и $\left[N_p^K\right]$ видно (хотя материал и недостаточен для хорошо обоснованных статистических выводов), что для характеристики способа поиска выражений, подходящих для включения в стиховой коммуникат типа $N_{\overline{ar}}$ поэтическим сознанием, не столь показательна нумерация промежутков от начального ударного слога в „(фактическом) речевом стихе“, сколь показательна нумерация от конечного ударного слога —

Квантитативный ритмодифференциатор N_i	№ стиха в ритмеме	Число безударных слогов между j-м и k-м ударным слогом „(фактического) речевого стиха“ — n			
		I—II	II—III	III—IV	j—k
		1 2 3 4 5	1 2 3 4	1 2 3 4	n
N_2	II	1 0 1 0 1	— — — —	— — — —	
	VI	0 0 3 1 0	— — — —	— — — —	
N_3	I	0 4 0 0 0	1 0 0 3	— — — —	
	II	0 9 0 0 0	2 7 0 0	— — — —	
	IV	3 5 0 0 0	3 4 0 1	— — — —	
N_4	I	3 6 0 0 0	1 8 0 0	4 5 0 0	
	III	4 7 1 0 0	3 9 0 0	4 8 0 0	
Итого		11 27 5 11	10 28 0 4	8 13 0 0	
Средняя „длина“ промежутка, измеренная в слогах		2,0	1,95	1,6	
Средняя квота модального (двусложного) промежутка в распределении		0,6	0,7	0,6	

[N^A]

при такой нумерации получаются более однородные совокупности (значения дисперсий членов этих совокупностей более „скучены“, т. е. менее различны друг от друга).

В то же время „средней длиной“ промежутков трудно воспользоваться для каких-либо выводов, так как эта величина быстро приближается к 2 по мере нарастания числа слагаемых, из которых она выведена.

Конечно, можно конструировать и другие записи типа [p], и каждая из них будет нести интересную статистическую информацию. Надо только повнимательнее пользоваться данными этих записей, никогда не забывая проверить предусмотренными для таких случаев математикостатистическими методами степень правдоподобия выводов.

Но все же, кажется, такими способами применения статистики должна отличаться более высокая ступень развития стихознания, чем та, на которой оно находится сейчас. Непосредственной перспективой работы стиховедов является точное описание многообразия ритмем путем применения понятия ритмодифференциатора.

Здесь была дана характеристика только A-, K- и N-ритмодифференциаторов, которые образуют класс „внутристиховых“ ритмодифференциаторов. Аналогичным образом конструированы и „внестиховые“ ритмодифференциаторы, о которых здесь не может быть речи из-за ограниченности объема доклада. Хочется, однако, хотя бы в виде примера дать целостное описание ритмемы неоднократно использовавшегося уже произведения В. В. Маяковского „Стихи о советском паспорте“.

Вот структурная запись (запись типа [ANKR]) этой ритмемы:

	Квантитативный ритмодифференциатор N_i	№ стиха в ритмеме	Число безударных слогов между j-м и k-м ударным слогом „(фактического) речевого стиха“, считая с конца нуклеуса — n			$k-j$
			IV—III	III—II	II—I	
			1 2 34 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	n
$[N_p^K]$	N_2	II	— — — —	— — — —	1 0 1 0 1	
		IV	— — — —	— — — —	0 0 3 1 0	
	N_3	I	— — — — —	0 4 0 0 0	1 0 0 3 0	
		II	— — — — —	0 9 0 0 0	2 7 0 0 0	
		VI	— — — — —	3 5 0 0 0	3 4 0 1 0	
	N_1	I	3 6 0 0 0	1 8 0 0 0	4 5 0 0 0	
		III	4 7 1 0 0	3 9 0 0 0	4 8 0 0 0	
	Итого		7 13 1 0 0	7 35 0 0 0	15 24 4 5 1	
	Средняя „длина“ промежутка, измеренная в слогах		1,7	1,8	2,0	
	Средняя квота модального (двусложного) промежутка в распределении		0,6	0,8	0,5	

$$[\mathrm{ANKR}]\begin{pmatrix} A_{0+1[+2+3]+4} & N^{-}_{ar(3+4)} & K_{0+1+2} & R_1 & V_{1+2} \\ A_{[0+]1+2[+3]+4} & N^{-}_{ar(2+3)} & K_{0+1} & R_2 & V_1 \\ A_{0+1[+2+3+4]} & N^{-}_{ar([3+]4)} & K_{0+1+2} & R_1 & V_1 \\ A_{0+1[+2]+3[+4]} & N^{-}_{ar(2+3)} & K_{0+1} & R_2 & V_1 \end{pmatrix} S_1 . 9S_v . S_1 . S_v$$

Здесь кроме уже разъясненных знаков применены:

R_i — рифма i-ая по порядку в ритмеме

V_{1+2} — структура соответствующего „(фактического) речевого стиха“ может удваиваться (допускается либо монопротостих, либо диплопротостих),

V_1 —структура соответствующего „(фактического) речевого стиха“ может появляться только один раз (допускается только моностих)

S_1 — первая аллоритма ритмемы

$9S_v$ — девять разных аллоритм ритмемы

S_v — одна не одинаковая ни с какой из предшествующих аллоритма ритмемы.

На основании этой записи ритмема „Стихов о советском паспорте“ характеризуется так:

сочетание, состоящее из четырех либо пяти (допустимо удвоение структуры первого стиха) „(фактических) речевых стихов“, рифмованных по схеме „1212“ и по той же схеме альтернирующих нуклеусы $N^{-}_{ar(3+4)}$ с нуклеусами $N^{-}_{ar(2+3)}$ и клаузулы K_{0+1+2} с клаузулами K_{0+1} при неурегулированной анакрузе ($A_{0+1+2+3+4}$). Эта рит-

мема реализована 12 раз в виде 11 аллоритм — первая аллоритма воспроизводится полностью после десятой.

На первый взгляд это утверждение кажется очень сложным, но оно сложное потому, что целиком воспроизводит инструкцию, которой подчинил В. В. Маяковский выражение своего творческого замысла. Дать возможность всем, кто захотел бы этого, точно описывать аналогичными выражениями каждую ритмему каждого стихотворения каждого славянского поэта — вот первая, насущная задача стиховедов славистов.

СПИСОК УПОМИНАВШИХСЯ СОЧИНЕНИЙ

1. Гаспаров: М. Л. Гаспаров. О ритмике русского трехударного дольника. Сб. „Симпозиум по структуральному изученнию знаковых систем. Тезисы докладов. Москва 1962".
2. Греневский: H. Greniewski. Elementy logiki formalnej. Warszawa 1955.
3. Длуска: M. Dłuska. Miejsce nauki o wierszu w językoznawstwie. Z polskich studiów slawistycznych. Prace historiczno-literackie na IV międzynarodowy kongres slawistów w Moskwie 1958. Warszawa 1958.
4. Жирмунский: В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Ленинград 1925.
5. Иванов: В(яч). В(с). Иванов. Ритмическое строение „Баллады о цирке" А. Межирова. В сб., указанном в п. I наст. списка.
6. Колмогоров: А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэм Маяковского. Журн. „Вопросы языкознания", 1962, 3.
7. Кондратов: А. М. Кондратов. Эволюция ритмики В. В. Маяковского. Журн. „Вопросы языкознания", 1962, 5.
8. Кондратов: А. Кондратов. Математика и поэзия. Москва, 1962.
9. Никонов: В. А. Никонов. Ритмика Маяковского. Журн. „Вопросы литературы", 1958, 7.
10. Ревзин: И. И. Ревзин. Модели языка. Москва, 1962.
11. Тарановский: К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. I—II. Београд, 1953.
12. Тимофеев: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. Москва, 1958.
13. Томашевский: Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки, Москва—Ленинград, 1959.
14. Унбегаун: B. Unbegaun. La versification russe. Paris 1958.
15. Хэмминг: R. W. Hamming. Error detecting and error correcting codes. BSTJ 1950, 29. (Русский пер. в сб. „Коды с обнаружением и исправлением ошибок", Москва, 1956).
16. Шенгели: Г. Шенгели. Трактат о русском стихе. Изд. II, ч. I. Органическая метрика. Москва — Петроград, 1923.
17. Якобсон: Р. О. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. 1923.
18. Янакиев: М. Янакиев. Българско стихознание. София, 1960.

Ю. К. БЕГУНОВ (Ленинград)

ИСТОРИЯ ОТКРЫТИЯ И ИЗДАНИЯ „БЕСЕДЫ НА НОВОЯВИВШУЮСЯ ЕРЕСЬ БОГОМИЛУ" БОЛГАРСКОГО ПИСАТЕЛЯ КОЗМЫ ПРЕСВИТЕРА

„Беседа на новоявившуюся ересь Богомилу" Козмы Пресвитера относится к числу лучших литературных произведений золотого симеоновского века болгарской литературы. „Беседа" Козмы Пресвитера привлекла к себе внимание славистов многих стран. „Беседа" Козмы Пресвитера многократно издавалась, много раз переводилась на современный болгарский язык (Д. Маринов, В. Киселков и др.) и один раз на французский язык (А. Вайян). Отрывки из „Беседы" переводились на английский язык (В. Шаренков). Изучением творчества Козмы Пресвитера занимались видные ученые России (А. Ф. Гильфердинг, А. И. Калужняцкий, В. Каченовский, А. А. Кочубинский, П. А. Лавров, И. Соколов, М. Соколов, А. В. Соловьев, М. Г. Попруженко), Болгарии (Б. Ангелов, Д. Ангелов, Н. Благоев, В. Велчев, И. Гагов, М. Генов, Е. Георгиев, С. Георгиев, М. Дринов, В. Н. Златарски, Д. Иванов, Г. Керемидчев, В. Киселков, К. Куев, Д. Маринов, Ц. Минков, Х. Недялков, Б. Примов, Ю. Трифонов, М. Филипов, Д. Цухлев), Чехословакии (М. Вейнгарт, К. Иречек), Сербии и Хорватии (Ф. Миклошич, Б. Петранович, Ф. Рачки, Л. Стоянович, В. Ягич), Франции (А. Вайян, А. Пюш), Англии и США (Д. Оболенский, С. Ранкимен, В. Шаренков), Греции (Г. Тулиа). Неодинаковыми были суждения о том, в какое время жил Козма Пресвитер (в X, XI, XII или XIII веке), в какой части Болгарии он написал свой трактат (в Македонии, в Западной или в Восточной Болгарии), сколько сочинений принадлежит его перу (одно, два или тринадцать), каковы были источники „Беседы" и ее первоначальный вид и т. д. Живой интерес к этому болгарскому писателю объясняется тем, что творчество Козмы Пресвитера занимает значительное место в истории славянских литератур — болгарской, русской и сербской. Однако, литературная история „Беседы" Козмы Пресвитера в славянских литературах, а также история открытия и издания этого памятника до сих пор оставались малоизученными.

Первое упоминание о болгарском писателе X века Козме Пресвитере и его сочинении против еретиков богомилов появилось в петербургском

„Журнале Министерства Народного Просвещения“ в 1834 году[1]. Видный русский ученый П. М. Строев, в течение многих лет изучавший архивы церквей и монастырей с целью выявления в них славянорусских рукописей, писал: „Достойна внимания Козмы, пресвитера болгарского, Беседа на новоявившуюся ересь Богомилу. Об Экзархе Иоанне в ней упоминается как о современнике.“ По всей вероятности, П. М. Строев имеет ввиду рукопись Волоколамского монастыря XV века, содержащую полный текст „Беседы“ Козмы Пресвитера[2]. В конце 30-х годов XIX века анонимный переписчик, сделавший копию с минейного списка „Беседы“ (Макарьевские Великие Минеи-Четьи, под 31 августа), заметил со ссылкой на П. М. Строева, что „св. Косма — пресвитер болгарской XII века“, и пустился в пространные рассуждения по поводу того, был ли Козма „саном священник или архиерей“[3]. В начале 40-х годов XIX века для известного слависта В. И. Григоровича (1815—1876 гг.), готовившегося к путешествию по славянским странам, была снята копия со списка „Беседы“ XVII века, принадлежавшего П. М. Погодину[4]. Возможно, что В. И. Григорович намеревался подготовить эту рукопись к изданию, так как он снабдил текст примечаниями и пометами на полях. Однако, это намерение не было осуществлено. В 1876 году, после смерти В. И. Григоровича, его собрание рукописей, в том числе и копия погодинского списка „Беседы“, поступило в Одессу, в Новороссийский университет[5].

В 1855 году известный хорватский ученый и писатель, основатель „Югославенского исторического общества“ И. А. Кукулевич-Сакцинский (1816—1869 гг.) получил от молодого русского ученого А. Ф. Гильфердинга (1831—1872 гг.) только что вышедшую книгу „Письма об истории сербов и болгар“. А. Ф. Гильфердинг просил хорватских и сербских ученых написать рецензию на свой труд и предлагал И. А. Кукулевичу-Сакцинскому свою помощь в изучении славянских древностей. Между ними завязалась дружественная переписка. В ответ на просьбу хорватского ученого в письме от 23 марта 1856 года А. Ф. Гильфердинг сообщал: „К вашей рукописи прилагаю „Слово о Богомилах“ в полную собственность вам или тому, кому вы захотите отдать эту тетрадь“[6]. Очевидно, что здесь идет речь о знаменитой „Недостойнаго Козмы Прозвитера бесѣде на новоявившуюся ересь Богумилу“. Вероятно, А. Ф. Гильфердинг

[1] П. М. Строев, Хронологическое указание материалов отечественной истории, литературы, правоведения до начала XVII столетия. (Извлечено из портфелей Археографической Экспедиции, содержащих в себе материалы к истории славяно-российской). Журнал Министерства Народного Просвещения, СПб., 1834, ч. I, отд. 2, стр. 155.

[2] П. М. Строев, Описание рукописей монастырей Волоколамского, Ново-Иерусалимского, Саввина-Сторожева и Пафнутиева-Боровского. Сообщил арх. Леонид, с предисловием и указателем Н. Барсукова. ПДП, т. XLVIII, СПб., 1891, стр. 172.

[3] Государственный исторический музей (далее — ГИМ), собрание А. И. Хлудова, № 61.

[4] В. И. Григорович в одном из своих писем от 24 июня 1844 г. писал: „Профессора Погодин и Бодянский приняли меня с обычным гостеприимством. В собрании рукописей первого приискал я любопытные материалы к ознакомлению с южными славянами.“ (Донесения В. И. Григоровича об его путешествии по славянским землям, Казань, 1915, стр. 35).

[5] Одесская государственная научная библиотека, собрание В. И. Григоровича, № 13.

[6] Письма А. Ф. Гильфердинга Кукулевичу-Сакцинскому (Сообщено проф. И. А. Кулаковским). Живая старина, год. IV, вып. 2, СПб., 1894, стр. 181.

прислал копию рукописи из Москвы в Загреб по просьбе хорватского ученого, заботливо собиравшего и издававшего сочинения старинных славянских писателей в своем журнале „Arkiv za povjestnicu jugoslavensku“ (годы издания журнала — 1851—1875).

Из следующего письма А. Ф. Гильфердинга к И. А. Кукулевичу-Сакцинскому становится ясно, что копия сочинения Козмы Пресвитера была сделана в Библиотеке Московской духовной академии, находившейся в Троицкой лавре, профессором А. В. Горским.

В письме от 9 (21) июля 1856 г. А. Ф. Гильфердинг писал следующее: „Забыл спросить Вас: получили ли рукопись о Богомилах. Меня очень радует мысль, что вы ее хотите напечатать, также как то, что вы издали Житие Дечанского. Корректурные листы тотчас послал в Троицкую лавру к профессору Горскому для сличения, но, к несчастью, подлинник был взят кем-то с разрешения митрополита и возвратился в библиотеку только в конце лета; потому Горский просил обождать с исправлением до будущей книжки „Архива“, но обещал доставить их непременно. Списком „Слова о Богомилах“ я тоже одолжен Горскому, и он ничего не имеет против издания его вами; список довольно верный; но заметьте, что „Слово“ кончается там, где есть упоминание об Иоанне, экзархе болгарском, и что остальное в посланной Вам тетради, уже не принадлежит ему“[1].

В IV книге „Arkiva“ за 1857 г. текст „Беседы“ Козмы был напечатан под двумя заголовками „Слово святого Козмы Презвитера на еретики препрение и поучение от божественных книг“ и „О церковном чину слово“, но неполностью: лишь две первые главы из шести (менее половины всего текста)[2]. И. Кукулевич объявил, что он издает только две первые главы сочинения Козмы потому, что другие главы являются поучительными, например, о том, как жить чернецам, затворникам и епископам, как читать евангелие и апостол, и не находятся ни в какой связи с обличениями еретиков[3]. Текст был напечатан по рукописи XVI века Московской духовной академией[4] однако изобиловал грубыми ошибками и неверной пунктуацией[5]. По всей вероятности, большинство этих ошибок объясняется тем, что А. Ф. Гильфердинг, понадеявшись на А. В. Горского, не сверил сделанную копию и корректурные листы с подлинником. Тетрадью А. Ф. Гильфердинга воспользовался и другой видный хорватский ученый Ф. Миклошич для своего труда „Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinim“[6]. Со „Словом“ Козмы Пресвитера до его опубликования был зна-

[1] Письма А. Ф. Гильфердинга, стр. 185.

[2] J. Kukuljević-Sakcinski, Presvitera Kozme slovo o Bogomilih i ereticih. — Arkiv za povjestnicu jugoslavensku, kn. IV. Zagreb, 1857, стр. 69—97.

[3] Там же, стр. 70.

[4] Государственная библиотека им. Ленина (далее — ГБЛ), собрание Московской Духовной Академии, № 17 (173).

[5] См.: Памятники на богомилов (X—XI вв.). Беседа Козмы Пресвитера на богомилов (X—XI вв.). Православный собеседник, Казань, 1864, ч. I, стр. 483—485.

[6] Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum emendatum auctum edidit Fr. Miklosich. Vindobonae, 1862—1865. На стр. VIII, в списке сокращений Ф. Миклошич указывает следующее: COZM. S. Cosmae in haeretecos: слово сватаго Козмы Презвитера на еретики препрение и поучение russ Apographum nobiscum communicavit A. Gilferding.

ком пражский славист П. И. Шафарик. В письме к М. П. Погодину от 22/X 1855 г. он писал, что со „Словом" Козмы о богомилах его познакомил А. Ф. Гильфердинг[1].

Неудовлетворительный характер издания „Беседы" в „Arkiv" е „был очевиден для всех и, в особенности, для русских славистов, имевших в своем распоряжении другие исправные и полные списки сочинения Козмы Пресвитера. Составителю „Обзора русской духовной литературы (862—1770 гг.)" Филарету (Гумилевскому), архиепископу Харьковскому, было известно только три полных списка „Беседы Козмы Презвитера на новоявившуюся ересь Богомилу": 1) В Минее митрополита Макария, под 31 августа, 2) в сборнике Московской Духовной Академии и 3) в сборнике Соловецкого монастыря[2].

В 1864 году в „Православном собеседнике", издаваемом Казанской духовной академией, был опубликован текст „Беседы" Козмы по рукописи XV века из собрания Соловецкого монастыря Библиотеки Казанской духовной академии[3]. Это издание стало возможным после того, как в 50-е годы XIX века по распоряжению Синода в Казанскую духовную академию была передана обширная рукописная библиотека Соловецкого монастыря, в связи с созданием при Академии противораскольнического миссионерского отдела. Тогда же, в 1855 г. ректор академии Агафангел Соловьев основал журнал „Православный собеседник", предназначенный для борьбы с раскольниками и для укрепления христианского просвещения. Издатель журнала ректор Казанской духовной академии (1857—1864 гг.) Иоанн Соколов, желая оживить академический журнал, поместил в нем много славянских памятников[4]. Однако, основной задачей журнала оставалось не научное, а популярное издание памятников для общедоступного чтения и в помощь миссионерам для убеждения раскольников и духоборов[5]. В издании текст Соловецкого списка был хорошо сохранен и удобен для чтения: все титлы были раскрыты и надстрочные буквы внесены в строку, вышедшие из употребления буквы были заменены современными знаками, текст был напечатан обычным современным шрифтом, знаки препинания были расставлены в соответствии с современными нормами пунктуации. Издание И. Соколова было не свободно от ошибок[6]. Хотя издатель и сообщил, что ему известно еще два списка „Беседы" Козмы, он не назвал их и не использовал для разночтений (возможно, что этими списками были список Московской духовной академии, № 173,

[1] Korespondence Pavla Josefa Šafařika. Vydal V. A. Francev. I. Vzájemné dopisy P. J. Šafařika s ryskými učeni (1825—1861). Část II. V Praze, 1927, стр. 766. Благодарю профессора Б. Ангелова, обратившего наше внимание на это известие.

[2] Филарет, архиепископ, Обзор русской духовной литературы (862—1770), Харьков, 1859, стр. 11.

[3] Памятник древнерусской духовной литературы. Беседа Козмы Пресвитера на богомилов (X—XI вв.). Православный собеседник, Казань, 1864, ч. I, стр. 483—500; ч. 2, стр. 82—108, 198—220, 310—330, 411—426. Издание выполнено по рукописи из Соловецкого собрания, № 856 (ныне хранится в ГПБ, в Ленинграде).

[4] К истории „Православного собеседника". По поводу 30-тилетия журнала. „Православный собеседник", Казань, 1855, т. III, стр. 459—507.

[5] Православный собеседник, 1864, ч. I, стр. 486.

[6] См. М. Г. Попруженко. Козма Пресвитер. Известия Русского археологического института в Константинополе, София, 1911, приложение, стр. 3—6.

изданный И. Кукулевичем-Сакцинским, и список из Синодального собрания, № 188).[1] Изданный в „Православном собеседнике“, Соловецкий список оказался одним из лучших и исправных среди сохранившихся полных текстов сочинения Козмы Пресвитера. Этим изданием охотно пользовались и сейчас пользуются большинство славистов. Этот же текст был перепечатан в софийском журнале „Религиозни разкази“, издававшимся обществом „Евтимий патриарх Търновский“ и редактировавшимся Д. Мариновым[2].

Текст Соловецкого списка сопровождался параллельным текстом перевода „Беседы“ на современный болгарский язык. Впоследствии В. С. Киселков положил в основу своего перевода сочинения Козмы на современный болгарский язык также древнерусский текст, изданный в „Православном собеседнике“[3].

Ю. Трифонов так оценил издание „Беседы“ в „Православном собеседнике“: „Понеже текстът в него, сравнително, е по-добре запазен и понеже издателът го е снабдил с нова пунктуация и го е освободил от надредните знакове, — то се явявя доста удобно за ползуване, затова и най-често се цитува. Но променяването на пунктуацията и изхвърлянето на всички надредни знакове, колкото и да улеснява четенето и разбирането на текста, в съмнителни случаи съставя предрешаване на въпроса. Затова при научни издирвания и това издание може да буде използувано пак с предпазване, особно в случаите, где то текстът съдържа грешки“[4].

По мере того, как русская наука в 70—90-е годы XIX века открывала все новые и новые сокровища древнеславянской литературы в русских хранилищах и библиотеках, расширялись представления о количестве полных рукописных списков сочинения Козмы[5]. Архимандрит Леонид (Кавелин) в своих „Библиографических разысканиях“ назвал только лишь один список

---

[1] А. Горский и К. Невоструев, Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки, т. 2, ч. 2, Москва, 1857, стр. 512—515.

[2] Паметници из старо-българската черковна книжнина. Религиозни разкази. Преводна черковна библиотека. Год. 2, София, 1897, стр. 118—135, 203—228, 288—295, 378—403.

[3] В. Сл. Киселков, Презвитер Козма и неговата беседа против богомилите, Карнобат, 1921; 2 изд., София, 1934; 3 изд., София, 1938; 4 изд., София, 1942; 5 изд., София, 1943. Этот же древнерусский текст был взят за основу для других переводов памятника на новоболгарский язык: Ц. Минков, Беседа против богомилите, София, 1934; Хр. Недялков, Беседа против богомилите, Пловдив, 1944 и множество отрывков перевода „Беседы“ в учебных изданиях. См., напр.: П. Динеков, К. Куев, Д. Петканова. Христоматия по старобългарска литература, София, 1961, стр. 156—181.

[4] Ю. Трифонов, Беседата на Козма Пресвитера и нейният автор, Списание на Българската Академия на науките, кн. XXIX, Клон историко-филологичен и философско-обществен, 16, София, 1923, стр. 5.

[5] А. Викторов, Славянорусские рукописи В. М. Ундольского, Москва, 1870, стр. 2; Н. П. Барсуков, Рукописи Археографической Комиссии, СПб., 1882, стр. 115; А. Ф. Бычков, Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников имп. Публичной Библиотеки, ч. I, СПб., 1882, стр. 262; Иосиф, иеромонах. Описание рукописей библиотеки Иосифова монастыря в Библиотеке Московской Духовной Академии, Москва, 1882, стр. 2; Леонид, арх. Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища св. Троицкой Сергиевой лавры в Библиотеку Троицкой Духовной семинарии в 1747 г. Вып. II. М., 1887, стр. 164—166, 220—223; А. В. Викторов. Описи рукописей, собранных в книгохранилищах северной России, СПб., 1890, стр. 80.

„Беседы" Козмы Пресвитера Московской синодальной библиотеки, № 188, хотя, кроме изданного Соловецкого списка, ему не могли быть неизвестны и только что описанные им два списка Московской духовной академии, № 160 и 173[1].

Достижения русской филологической науки в изучении сочинения болгарского писателя Козмы Пресвитера в России не прошли для славянской филологической науки бесследно. Они были подытожены и обобщены в трудах профессора Новороссийского университета в Одессе М. Г. Попруженко. В 1899 году М. Г. Попруженко писал, что издание „Беседы" „Православного собеседника" гораздо исправнее, чем издание „Arkiva" и что „текст" „Православного собеседника" довольно ясен, но иногда вызывает некоторые недоразумения, а потому и заставляет желать нового безукоризненного издания этого весьма важного для изучения богомильства памятника"[2]. В приложении к своей книге „Синодик царя Борила" М. Г. Попруженко привел некоторые разночтения к тексту Соловецкого списка по рукописной копии XIX века, снятой для В. И. Григоровича[3], а в 1907 г. он довел замысел В. И. Григоровича до конца: текст „Беседы" Козмы Пресвитера был издан по Погодинскому списку XVII века в одном из очередных томов „Памятников Древней Письменности и искусства", издаваемых Обществом любителей древней письменности и искусства[4]. Текст был напечатан без раскрытия титлов и внесения надстрочных букв в строку, с сохранением всех надстрочных и пунктуационных знаков списка. К изданию были приложены факсимиле с одного (55-го) листа Погодинской рукописи. В предисловии к изданию М. Г. Попруженко дал краткую археографическую характеристику всех 8 известных ему полных списков сочинения Козмы. Однако, он не сделал попытки издать старший из известных списков или использовать эти списки в разночтениях. В вариантах были использованы тексты, изданные в „Православном собеседнике" и „Arkiv", е, Румянцевский список[5], а также отрывок „Беседы" на листке XIII в., принадлежавшем А. С. Петрушевичу[6]. В рецензии на издание М. Г. Попруженко П. А. Лавров заметил, что новое издание не исчерпывает всего материала, известного издателю[7]. П. А. Лавров выражал удивление по поводу того, что М. Г. Попруженко не напечатал старший Волоколамский список[8], а издал

[1] Леонид, арх., Библиографические разыскания в области древнейшего периода славянской письменности IX—X веков: памятники сих веков по сохранившимся спискам XI—XVII веков. ЧОИДР, М., 1890, кн. 3, отд. III, стр. 16.

[2] М. Г. Попруженко, Синодик царя Борила, Одесса, 1899, стр. 3.

[3] Там же, приложение № 1, стр. 3—6.

[4] М. Г. Попруженко. Св. Козмы Пресвитера „Слово на еретики и поучение от божественных книг". ПДП и И, т. CLXVII, СПб., 1907 (по рукописи ГПБ, собрание Погодина, № 1589).

[5] ГБЛ, собран е Ундольского (Московского Румянцевского Музея), № 1089, конца XV в.

[6] Изд. текста см.: А. А. Кочубинский. Рец на кн.: П. Житецкий. Очерк литературной истории малорусского наречия. Заметки о малорусском наречии в памятниках нашей литературной старины. Записки Имп. Академии наук, т. 69, СПб., 1892, стр. 290—292.

[7] П. А. Лавров, Отрывки из Беседы Козмы Пресвитера против богомилов. Русский филологический вестник, т. XIX, вып. 2, Варшава, 1913, стр. 380—384.

[8] ГБЛ, Волоколамское собрание, № 5, 1494 г. Здесь и в дальнейшем мы сохраняем буквенное обозначение списков, данное М. Г. Попруженко.

не типичный и далеко не самый исправный Погодинский список XVII в. Свои соображения П. А. Лавров подкрепил примерами, доказывающими, что в ряде чтений Погодинский список весьма далек от чтений архетипа.

В 1923 году Н. П. Благоев[1] и Ю. Трифонов[2] отмечали, что в „Памятниках древней письменности“ издан неисправный список „Беседы“ Козмы Пресвитера, что легко обнаруживается при его сличении с Соловецким списком. Болгарские ученые своевременно обратили внимание на непригодность существующих изданий „Беседы“ для научного исследования и ратовали за новое издание этого ценного памятника.

В 1929 г. М. Г. Попруженко признавал, что ни одно из трех изданий „Беседы“ (1857, 1864, 1907 гг.) не может считаться удовлетворительным. Он писал: „Ни едно от тези издания не може обаче да се счита достатъчно пълно, нито такова, което установява критически текста на произведението на Козма Презвитер. Това е била причината, която не е могла съдействува за успеха на изследвачите по редица различни въпроси върху това произведение и ти е поставляла в затруднително положение...“

Первый опыт критического издания „Беседы“ был предпринят М. Г. Попруженко лишь в 1936 г. в капитальном труде „Козма Пресвитер — болгарский писатель X века“[3]. Этот труд — плод многолетних кропотливых изысканий М. Г. Попруженко в области истории текста „Беседы“ Козмы Пресвитера по рукописям. Об интенсивности этих изысканий говорят сами за себя интересные работы М. Г. Попруженко, написанные с 1907 по 1936 год[4].

В качестве основного списка для издания — использован список из собрания Волоколамского монастыря 1494 г., а разночтения приведены по спискам из Соловецкого собрания (К), из собрания Ундольского (Р), из библиотеки Московской духовной академии (М)[5] и из собрания Погодина (П), списки Московской духовной академии (Д)[6] и Синодальной библиотеки (С)[7] были использованы в разночтениях лишь частично. Списки Антониева-Сийского монастыря[8], Археографической комиссии[9], три списка

---

[1] Н. П. Благоев, Беседа на презвитер Козма против богомилите, Годишник на Софийския Университет, Юридически факултет, кн. XVIII, София, 1923, стр. 5—8.

[2] Ю. Трифонов, Беседата на Козма Пресвитера и нейният автор, Списание на Българската академия на науките, кн. XXIX, Клон историко-филологичен и философско-обществен, 16, София, 1923, стр. 6.

[3] М. Г. Попруженко, Козма Пресвитер — болгарский писатель X века, София, 1936 (Български старини, кн. XII).

[4] М. Г. Попруженко, 1) Козма Пресвитер. Известия Русского Археологического Института в Константинополе, т. XV. София, 1911, стр. 124—205 и отд. София, 1911, 84 стр.; 2) Козма Пресвитер. Български преглед, год. I, кн. I, София, 1929, стр. 22—38; 3) Болгарский пресвитер X века Козма и испанский драматург XVII века Кальдерон. Българска мисъл, София, 1933, год. VIII, кн. 8—9, стр. 601—606; 4) Козма Пресвитер и новгородские еретики XV века. (К вопросу о болгарских литературных произведениях древнейшей эпохи на русской почве). Сборник в чест на проф. Л. Милетич, София, 1933, стр. 321—332.

[5] ГБЛ, собрание Московской Духовной Академии, № 173, XVI в.

[6] ГБЛ, собрание Московской Духовной Академии, № 160, XVI в.

[7] ГИМ, Синодальное собрание, № 188, XVI в.

[8] Библиотека Академии наук, собрание Архангельской семинарии, № 415, XVI в.

[9] Библиотека Академии наук, собрание Археографической комисии, № 83, XVII в.

Великих Макарьевских Миней-Четьих[1], известные М. Г. Попруженко, были вовсе не использованы для разночтений. Кроме того, М. Г. Попруженко остались неизвестными обнаруженные нами Уваровский[2], Лихачевский[3], Хлудовский[4], Сахаровский[5] и недавно найденный К. М. Куевым Белградский списки[6].

Все это в значительной степени объясняется тем, что М. Г. Попруженко в последние 25 лет своей жизни, проживая в Болгарии, не имел возможности работать в библиотеках и архивохранилищах Советского Союза, разыскивать и изучать рукописные списки сочинений Козмы Пресвитера.

Таким образом, критическое издание М. Г. Попруженко не может считаться удовлетворительным, хотя бы потому, что в нем, по тем или иным причинам, половина известных ему списков оказалась не привлеченной в вариантах к изданному тексту. Спорным следует считать выбор Волоколамского списка в качестве основного списка для издания только потому, что „оригинал писаря Павла Васильева не был в полной мере обрусевшим, а был еще в известной близости к тому, который перенесен был на Русь из Болгарии“[7]. Одним из достоинств издания М. Г. Попруженко является использование чтений компиляций и извлечений из „Беседы“ Козмы в рукописях XIII—XVII веков для восстановления авторского текста. К числу недостатков издания М. Г. Попруженко следует отнести не только неполноту в охвате рукописного материала, но и транскрипцию текста без раскрытия титлов, без внесения надстрочных букв в строку, без расстановки знаков современной пунктуации, что значительно затрудняет беглое чтение „Беседы“ для современного читателя.

Графика, орфография и дата списка — важные, но не решающие критерии для выбора основного списка. Главным критерием остается все же близость текста списка к архетипу, к древнейшему авторскому тексту. Однако М. Г. Попруженко, не обосновал, почему он предпочитает текст списка В текстам списков одной с ним группы К и Д. На недостатки в издании текста М. Г. Попруженко указывал профессор А. Вайян[8]. По поводу чтения древнеславянских текстов, переданных подобным способом, А. Вайян заметил: „Необходимо обладать умением читать произведение „единым духом“, следя за развитием логики, составляя себе общее мнение, не останавливаясь постоянно на трудностях чтения. Необходимо, затем, суметь возвратиться к важным местам и легко их найти в представленном тексте. Утомительное „ощупывание“ издания, которое не приспособлено к беглому чтению и в котором детали, естественно, зависят

[1] Центральный Государственный архив древних актов, собрание М. А. Оболенского № 51а, 1540 г.; ГИМ, Синодальное собрание, № 183, 1552 г.; ГИМ, Синодальное собрание, № 997, 1553 г.

[2] ГИМ, собрание А. С. Уварова, № 85, XVI в.

[3] Ленинградское отделение Института истории, собрание Н. П. Лихачева, № 74, XVIII в.

[4] ГИМ, собрание А. И. Хлудова, № 61, XIX в.

[5] ГПБ, I 487, XVI в.

[6] Белградская народная библиотека, р. 92, XVIII—XIX в. См. К. К у е в. Нов препис от беседата на презвитер Козма. — Език и литература. София, 1962, кн. 6, стр. 99—100.

[7] М. Г. П о п р у ж е н к о, Козма Пресвитер — болгарский писатель X века, стр. VII.

[8] A. V a i l l a n t, Le traité contre les bogomiles du prêtre Cosmas. — Revue des études slaves, t. XXI. Paris, 1944, pp. 46—89; то же в кн.: Le traité contre les bogomiles de Cosmas le Prêtre. Traduction et étude par Henri-Charles Puech, André Vaillant. Paris, 1945, pp. 9—52.

от общего, должно быть, является главной причиной того, что передача текста произведения Козмы, данная М. Г. Попруженко, не представляется нам ни достаточно ясной, ни достаточно неоспоримой“[1]. Этому изданию А. Вайян противопоставил издание „Православного собеседника“ 1864 г. как менее верное, но зато более удобное для чтения и гораздо более убедительное. Однако, в основу своего перевода „Беседы“ на французский язык А. Вайян все же положил Волоколамский список, изданный М. Г. Попруженко.

История текста этого сочинения болгарского писателя на Руси была изучена М. Г. Попруженко лишь частично (на материале 7 списков) и изложена с недостаточной ясностью. А. Вайян продолжил и суммировал текстологические наблюдения М. Г. Попруженко.

(1) Все списки „Беседы“ распределяются на три фамилии или три группы: 1) В, 2) КД и 3) РПМС;

2) лучшими списками являются списки В и К;

3) все 7 списков дают один и тот же текст одной редакции, за исключением списка М — копии, выполненной с наибольшими отклонениями от оригинала.

Очень интересна остроумная гипотеза А. Вайяна, объясняющая своеобразие группы списков РПМС. Во всех этих списках отсутствуют заключительный отрывок текста в слове „о ненавидѣнии еретическом“, начало слова „о исповѣдании еретичестѣ“ и имеется перестановка текста. А. Вайян предполагает, что в протографе списков РПМС слово „о ненавидѣнии еретическом“ составляло текст объемом в 8 листов (равный I тетради) и что при переписке эта тетрадь оказалась расшитой, I лист был оторван и положен в самый конец тетради, а самый последний 8-й лист — потерян.

Однако, целый ряд вопросов истории текста „Беседы“ остается не вполне ясным: 1) как соотносятся между собой архетип списков КД и список В; 2) каково взаимоотношение списков внутри группы РПМС и отношение архетипа этой группы к архетипу списков КД и списку В; 3) каково взаимоотношение 10 не изученных М. Г. Попруженко списков Антониева-Сийского монастыря, Археографической комиссии, Лихачевского, Уваровского, Хлудовского, Сахаровского, Белградского, трех Минейных; 4) в какой мере архетип сохранившихся до нас списков передает болгарский протооригинал „Беседы“, т. е. иными словами, не подвергся ли текст „Беседы“ изменениям в руках древнерусских переписчиков; 5) каково литературное окружение „Беседы“ в русских сборниках XV—XVIII веков.

Итак, литературная история текста „Беседы“ изучена не до конца. Между тем, изучить литературную историю текста „Беседы“ Козмы Пресвитера в России и выбрать основной список для научного издания совершенно необходимо, так как отсутствие удовлетворительного критического издания этого важного для истории болгарской, сербской и русской литературы памятника отрицательно сказывается на общем состоянии исторической и филологической наук, изучающих как историю общественно-политического движения средневековья X—XV веков — богомильства, так и историю славянских литературных связей X—XVII веков.

[1] A. Vaillant. Le traité contre les bogomiles du prêtre Cosmas, pp. 46—47.

„Беседа“ Козмы Пресвитера не только выдающийся памятник болгарского литературного языка старшей поры, но и важнейший источник для историков, изучающих богомильское движение в Болгарии и социальную структуру болгарского общества в X веке. В. Велчев убедительно показал, в чем заключается исключительное значение этого литературного памятника для историков политической истории и социологов, для историков церкви и историков культуры[1]. Как справедливо полагает В. Велчев, Пресвитер Козма, принадлежавший к верхушке господствующего класса, дал широкую картину жизни болгарского общества и подверг острой критике недостойную жизнь современного ему духовенства. Прогресивные и патриотические черты Козмы Пресвитера, как писателя, позволяют поставить его в один ряд с лучшими славянскими писателями раннего средневековья Кириллом и Мефодием, Константином Преславским, Иоанном Экзархом. Однако отсутствие научного критического издания „Беседы“ Козмы Пресвитера по всем спискам привело к тому, что в настоящее время исследователи не имеют в своих руках научно-достоверного текста.

Полное и всестороннее исследование „Беседы“ на новоявившуюся ересь Богомилу“ Козмы Пресвитера с критическим изданием текста по всем 18 сохранившимся спискам является одной из первоочередных задач нашей науки.

В приложении к настоящей работе мы воспроизводим текст неизданной русской компиляции из „Беседы“ Козмы Пресвитера, составленной в Новгороде в конце XV века в связи с борьбой против новгородско-московской ереси[2].

Древнерусский текст передается согласно правилам, принятым для публикации славянских текстов в „Известия на Института за българска литература“. Все титла раскрыты и надстрочные буквы внесены в строку, пунктуация — современная.

---

[1] В. Велчев, 1) Социална структура на България през X в. според Беседата на презвитер Козма. Исторически преглед, София, 1945, кн. 2—3, стр. 138—156; 2) Социальные отношения в Болгарии в X в. по данным одного памятника. Ученые записки Института славяноведения, т. I, Москва—Ленинград, 1948, стр. 320—333; 3) Презвитер Козма и неговата Беседа против богомилите. Език и литература, София, 1950, год. 5, кн. 3, стр. 230—235. Презвитер Козма. — В кн.: История на българска литература. Под ред. на В. Велчев, Е. Георгиев, П. Динеков. София, 1962, стр. 221—241.

[2] См. М. Г. Попруженко, 1) Козма Пресвитер и новгородские еретики, стр. 321—332; 2) Козма Пресвитер — болгарский писатель X века, стр. XXVII—XLII; Ю. К. Бегунов, Болгарский писатель X века Козма Пресвитер в русской литературе конца XV — начала XVI века, ТОДРЛ, т. XIX, Москва—Ленинград, 1963, стр. 289—302.

л. 185 об. КОЗМЫ ПРЕЗВИТЕРА Wт' СЛОВА ЕГО, ЕЖЕ НА ЕРЕТИКЫ

Всѧ убо заповеди господа нашего Їсус' Христа дивны и соуть
л. 186 любы почитающим' ѧ, понеже спасенїѧ ради на|шего преданы соуть. Аще ли и удаляемся wт' заповѣдей его, но wн' всегда, ѧко чѧдолюбивый wтець, терьпит' злобы нашѧ, хотѧ дабы нїкто же не *пог-иб-ль*[а], но всѣх' нас' желаѧ к' себѣ възвращенїѧ и спасенїѧ душь наших'. Тѣм' кажет' ны и учит'; wвы святым' ев҃ангельем' и прочими святыми писанїи, wвы же духовными и благоразумными мужи, да не впадаемся в' ров' еретическы. „Всѧк' бо грѣх' и хула, — рече господь, — wставитсѧ человеком'; а иже на святый духъ кто глаголет' хулоу, не wставится ему нї в' нынѣшьнїй вѣк', ни в' будоущїй".

Се вѣды искони враг' нашь дїѧвол' не почивает', блазнѧ рода человеческаго, начен' со wт' первозданнаго Адама и доселе не wстанет', ищѧ, кого бы съмкнути wт правыѧ вѣры, дабы болша чѧсть была с'нїм' въ муках'. И wвы прельсти поклонѧтисѧ идолом', wвы же братию убивати, другыѧ же на любодѣйство и прочаѧ грѣхы.

Но видѣвь, ѧко вси ти грѣси не соуть точни еретичьству, и вниде первѣе въ Арїа, иже начѧ, wкаѧный, хулїти сына божїѧ, господа нашего Їсус' Христа, не творѧ его равна wтцу, но акы аггела и работна богоу, забыв' Христа, глаголюща: „Аз, wтець — едино есвѣ". Такоже и в Савелеѧ вмѣстисѧ, иже сливаше божество святыѧ|троица. Хоудоумный же Маке-
л. 186 об. донїй сѧтаго духа хулѧше, хужьдшѧ и творѧ, wтца и сына и не того же божества.

Их' же ученїѧ проклѧшѧ святїй wтци на соборѣ Нїкейстѣм' и изтребишѧ wт хрестїан', ѧко плевелы из' нивы, помощнїка имуще с' богом' Констѧнтина царѧ. Быша же потом' различны ереси на иных' мѣстѣх', но не w святѣй троици, нъо тва-

а) *Испр.; в ркп.* погль.

ри божїи. И многоразлично несмысльнии бладаху, нъ ученїа святыхъ апостолъ и святыхъ wтець божїею благодатию вездѣ прогонат' ıа.

Сїа бо вса провѣдый господь, хотащаа съблазни бывати в' человецѣх', прореклъ ны еси вса и научи, глагола: „Чрѣда есть блазнам' быти, да са ıавят' избраннии, но соуть нѣцїи, не прїемлюще словес' тѣх', им' же не wставитса грѣх' никогда же, аще не покаятса". Wт' них' же ми нынѣ предлежит' слово. Хотѣх' же умолчати w сих', многыа ради бладнї их', но боюса болша wсужденїа, еда как' нам' молчащим', нѣкоторый съблазнитса на прелесть их' и погыбнет' немощный брат'. Тѣм' же дерзаю чрес' вещ' мою, уповаа на милосердие господа бога, ıако может' наш' уаснїтї азык' на обличение враг' креста
л. 187 Христова. Wт' них' же блажены Павелб, к' ϴїлїппїсїwм' пїсаше, глагола: „Блюдѣ || те псы, блюдете злых' дѣлател', аже многажых' именовах'. Нынѣ же, и плачась, глаголю: врагы креста Христова, их' же конец' — пагуба".

Мнѣ же, начен'шу облїчати словеса их и вещї, мню, ıако и въздоух' сквернїтса дѣлесы их' и глаголы, но христолюбїваго ради народа исповѣдѣ лукавыа рѣчи их', да нїкто же не впадет' в сѣтї их', но, да розумѣвше прельстї их', уклонятса wт ученїа их'. „Всако бо дрѣво, — рече господь, — wт' плода его познано будет'".в

Соуть бо еретїци извнуг. ıако wвца wбразом' кротци, смѣренї, мльчалївїи, блѣды же соуть видѣти wт' лїцемѣрнаго поста, словесе суа не рекоут', не смѣютса грохотом', не wбразуютса, хранятса wт' взора и всако творят' извну, ако же не рознати с' правовѣрными хрестьаны, изнутрь же соуть волци и хыщнїци. Ако же рече господь: „Вїдаще бо человеци толїко и такое их' смѣрение и мнаще а правовѣрны суща и мощны направити на спасенїе, приближаютса к' ним' и в'прашают' их' w спасенїи души". Wни же, подобни волку, хотаща агна взати, и сперва потулаютса, въздыщуще и смѣреньем', wтвѣщевающе и проповѣдующеса творят' сущаа на небесѣх'. И где узрят' человека проста суща и груба, ту же сѣют' пле-
л. 187 об. велы учениа своего, хулаще преданыа || уставы святым' церквам'. Тѣм' молю вы, никто же вас' да не буди друг' им', да

б) *Испр.; в ркп.* Повел.
в) *На полях киноварью:* Внїмай.
г) *Испр.; в ркп.* извїу.

не Христу врази будете. Любѧй бо врагы царевы, не может' быти друг' царю.

Прїлежите же почїтают' святых' книг', понеже многа прелесть и, неправда *прозѧбед* на землї, еѧ же нѣсть мощно уклонїтисѧ в лѣности, живущим', и сего ради оутвержаѧ ны, господь глаголаше: „ꙗко мнози прїидут' и многы прел'стѧт'. Вы же, рече, блюдитесѧ да не прел'щени будете“. И ѡт' плод' их' таковыѧ познаваиите, рекше ѡт' лицемѣрства их', ѡт' презорства их', ѡт' хулы их'; и познавше бѣгайте их', да не с' ними ѡсуженї будете вь лютыѧ мукы“.

Аще бо земнаго царѧ врагом' кто будет' друг', той нѣсть и жити достоинъ, но съ врагы его умирает'. Колми паче, аще кто небеснаго врагы любит', таковый въ вѣчнѣм' ѡгнї с' ними ѡсужденъ будет'.

Но что глаголют' еретїци: „Мы паче вас' бога молим' и бдим', молѧщесѧ, а не жївем' в' лѣности, ѧкоже и вы“. Мы же къ ним' ѡтвѣщаим': „Еже сам' господь, учѧ ны, бесѣдует': „Не всѧк' глаголѧй мї господи, господи внїдет' въ царство небесное и творѧй волю ѡтца моего небеснаго“. Вы же, худоумнїи еретици, что сѧ хвалите, мнѧще постѧщесѧ и бдѧще.
л. 188 Той дьꙗволъ не спит', || ни брашна вкушает'. И сами ти бѣсове исповѣдуют' бога, глаголюще: „Что еси нам' и тебѣ Їсусе, сыне бога живаго?“

Мы же ѡставим' таковыѧ, да идоут' путем', еже сами изволишѧ в' пагубу. Скорѣе бо скота накажеши, неже еретика: свиниѧ бо бисера ѡбинуетсѧ, а мотыла берет'. Так и еретїци свой смрад' жируют', божественых' ученїй уклонѧющесѧ. И, ѧкоже в' мраморъ стрѣлѧй, не точию не прострѣлит' его, но и ѡтскочивши стрѣла зади стоѧщаго ударит'. Так и учѧй еретика не точию то еже не научит' его, но и нѣкого ѡт' худоумных' развратит'.

Да к' чьсому оубо приложим' ѧ, кому ли подобим' таковыѧ? Горши бо соуть кумиръ глухых' и слѣпых'. Кумири бо каменни и дрѣвени суще, вещию ни видѧт', ни слышѧт'. Еретици же, смыслы человеческыѧ имоуще, самовольством ѡкаменѣшѧ не познати истїннаго учениѧ. Не кь бѣсом' ли приложу ѧ? Но злѣйше соуть и бѣсов'! Бѣси бо креста Христова боѧт' сѧ, еретїци же посѣкают' крѣсты и своѧ ѡрудїѧ творѧт' ими. Бѣси боѧтсѧ ѡбраза господнѧ на досцѣ написана, еретїци

д) Испр.; в ркп. прозѧ.

же не кланаютсѧ иконам', но кумирныѧ наричют'. Бѣси боятсѧ кости праведнїк' божїих', несмѣюще приближитисѧ к' ковчегом',
л. 188 об. в' них' же лежит' безцѣнное || с'кровище, даное христїаном' на избавление всѧкоѧ бѣды. Еретици же ругаютсѧ им' и нам' смѣютца, видѧще ны кланѧющих'сѧ им' и просѧща ѡт' них' помощи. И не поминают', ѡкаѧныи, господа, рекше: „Вѣрующей в' мѧ, дѣлаѧ же, аз твору и той створит'". И болша тѣх', не хотѧще бо славы дати сватым'. И божїѧ чюдеса ѡхулѧют', ѧже творѧт' мощи силою святаго духа и глаголют': „Не соуть по волї божїи творимаѧ чюдеса, но дїѧвол' то творит' на прелесть человеком'". И ина многа бладоут', накывающе главами своими, акы жидове распїнающиї Христа.

Да поистиннѣ горши соуть и мерзчайше бѣсов'! Кый бо бѣс', коли противилсѧ есть божеству илї хулїти дрьзноул' божїю тварь, ако же безбожнїи еретици творѧт', их' же лукавый дїѧвол' в' толїку пропасть пагубную ввел' есть. Да поистїнѣ апостоль Павел' погыбшѧ нарицает' ю, глаголѧ: „Слово, еже ѡ крестѣ *погыбающим'*е убо урод'ство есть, спасаемым' же нам' сила божїѧ есть". И паки к' галатом', глаголѧ: „Проклят' всѧк', иже не пребудет' вь всѣх' писанных' въ книгах' законных', ѧко же створїти ѧ". Тѣм' же молчѧщем' нам' сами сѧ проклинают' словесы апостол'скы, понеже не по своей воли *распѧтаж* мнят' господа, ни за спасенїе человечьско, но понужди. Ѡ них' же блаженый Павел' пишет': „Аще и мы илї
л. 189 аггель || с' небесе благовѣстит' вам' инако, а не ѧко же мы благовѣстїхом' вам', проклят' да будет'. И паче хотѧ утвердїтї слово второе, въспѧщаѧсѧ глаголет', ѧкоже преже рѣх' ї нынѣ паки глаголю: иже вам' благовѣстит' и паче, еже прїѧсте, проклят' да будет'". И се вам' не ѡт' себе, но ѡт' святых' пїсаний указах', ѩко проклят' всѧк', иже не держит' в' честь преданыих' нам' святыми кнїгами.

Кыи убо христїанин' не просвѣщаетсѧ крестом' Христовым'? Поистїнѣ, всѧк' вѣруѧй вонь, не погыбнет', но имат' живот' вѣчный, иже с' любовїю кто взирает' на крестъ господень. На крестъ бо зряще плотныма ѡчима, а сердечныма на распѧтаго на нем' взирающи славим' и, веселящесѧ.

И паки безбожнїи еретици ѡ святѣм' комкании глаголют', ѧко нѣсть божїим' повелѣньем' творимо, ниже тѣло суще Хри-

---

е) Испр.; в ркп. погыпающим.
ж) Испр.; в ркп. распата.

стово, но ѧко и все простое брашно, не бо есть дѣѧ Христос' створил' лїтургїю. Тѣм' же мы не имамы в' честь того.

Нъ ѡ велїе ѡслѣпление их'! О велїе окаменение! Рцї ми, безбожный еретиче, ѡ чем' рече господь къ апостоломъ, хлѣб' даѧ им', глаголѧ: „Приимѣте и ѧдите: се есть тѣло мое, ломїмое за вы въ ѡставление грѣхом'. „Тако же и чѧшу держа пречистыма си рукама и даѧ учеником', си глаголѧ: „Пїите' ѡт' неѧ вси: се есть кровь моѧ, ꙗже за вы и за многы изливаемаѧ въ ѡставление грѣхов'“. Ѡ чем' ли апостолъ Павел к' коринѳом' || пишѧ глаголаше: „А приѧх' ѡт' господа, еже
л. 189 об. и предах' вам', ѧко господь Їсусъ в' нощь же, в' ню же предаѧшесѧ, прїим' хлѣб', благословив' и́, преломи, и рече: Прїимѣте и ѧдите: се есть тѣло мое за вы“; такоже и чѧшу по вечерѧнїи, глаголѧ: „Сїи чѧша новый завѣт' есть ѡ моей крови. Се творите елїжды, аще пїете в мое въспоминание, елїжды бо аще ѧсте хлѣбъ сей и чѧшю сїю пиете, смерть господню проповѣдаете, дондеже прїидет'“. И прочаѧ вѣдома.

И се уже умовредни еретїци указах' вы ѡт' святаго еѵангелѧ и апостоль, ꙗко святое комкание истїнно есть пречистое тѣло господа нашего Їсус' Христа. Ѧкоже бо преже рече, егда здаѧше тварь сїю: „боуди свѣт'“, и бысть свѣт', „боуди небо“, и бысть небо, „боуди земла и ѧже на ней“ и въ един' час' всѧ быша, ѧкоже повѣдают' божественыѧ книгы. Такоже и нынѣ святый духь силою своею прелагает' хлѣб' той на тѣло господне и чѧшу ту на кровь, ѧко же предаша ны вь писании святїи мужї, иже самовидци бывше божїѧм' тайнам'. Егда бо в' нощь ѡну предаѧшесѧ господь, та всѧ завѣщаваше ї ѡсвѧтивь предаст' апостолом', апостоли же нам'. И ѧко же творѧще ѧ, вѣруем' самосуще тѣло господне и кров', а не ѡбраз' его.

Как' ли чины святыѧ хулїте, преданыѧ нам' святыми апостолы и богоносивыми ѡтци: лїтургїю, мѣню и прочаѧ молитвы, творимыѧ правовѣрными христїѧны? Тї, глаголете, не суть
л. 190. апостолї лїтургїѧ предали ||, ни комисаниѧ, но Їѡанн' Златоуст'. То не по Иѡаннѣ Христос' вьчеловечисѧ, до Їѡанна изошло бѧше лѣт' болѣ 300, да толико церкви божїѧ без лїтургїѧ лї соуть были и без' комканиѧ? То Петръ апостоль нѣ ли лїтургїѧ створил', иже и нынѣ римлѧне держат'? Но ї Иѧков', брат господень, и первый епископъ самѣм' господомъ поставлен' вь Иерусалимѣ лїтургїю створил', юже и доселе слышим' над' гробом' господнїм' поют'.

Потом' великый Васїлїй в' Каподокїи ѡт' бога извѣщение прїимъ предаст' нам' лїтургїю и ѡ комканїи устрой и разчинив' натрое, ѧкоже ему повелѣ духъ святый. И потом' Їѡанн' Златоустый божественую лїтургию створил'. То как' вы глаголете: „Нѣсть божїе предание комїсание и чин' церковный", и хулите ерѣѧ и всѧ саны церковныѧ и много лаете на священикы, акы псы слѣпи суще умныма ѡчима? Аще бо в' лѣности жївоут правовѣрнии попове, ѧкоже то вы глаголете, ѡсужающе ѧ, но божества не хулѧт, ѧко же вы, ѡбаче нѣчто в тайнѣ исправїли будоут'. Кто же ли вы есте, судѧщеи чюжему рабу, ѧкоже рече апостолъ, аще кто ѡчиститсѧ ѡт' сих' будет' в' чести ѡсвящен', понеже богомь ѡсвѧщаемы соуть иерѣи и честни пред' богомъ. Ѧкоже глаголет': на Моисеевѣ столѣ сѣдошѧ жерци, да ѧже велѧт' вам' творити — творите и блюдѣте, по дѣлом' же их не творите: глаголют' бо, а не творѧт'.

л. 190 об. Видиши ли, неразумне, || как' ти повелѣно есть їерѣя имѣти честны, аще и зли соуть. Тѣм' же всѧкому человеку лѣпо есть чести и сѣдѧщаѧ на столѣ Христовѣ. Елма же бо Христос' честнѣе есть Моисѣѧ, толма же и сѣдѧщаѧ на столѣ Христовѣ честнѣйши соуть сѣдѧщих' на Моисѣѡвѣ столѣ. Ты же, ѡслепъ сердцем', не чтеши їерѣѧ Христова, но укорѧеши пастуха овець его. Сый видѧ мал' сучець въ ѡцѣ его, а из своего ѡчесе толь велика бервна холнаго не извержеши. Не вѣси ли, ѩко в руку своею держїт' агньца божїѧ, вземлющаго грѣхы всего мира, его же и аггели не смѣют' дерзо зрѣти, и может' единѣм' въздышеньем' в' той чѧс' погубити грѣхы его, ѧко ѡгнь изгреби. Ты же кто еси, судѧй ему и ѡсуждаѧ преже божїѧ суда? Аще бо и грѣшен' есть їерѣй, но нѣсть еретик', всѧк' бо грѣх' хоужши есть еретичества. И жидове бо на плот' господню плеваху, еретици на божество его храчют', но на своем' имь лїци падает'. Тѣм' же и тѣх' самѣх' жидовъ, распенших' Христа, грѣшнѣйши соуть еретици: ѡни бо тѣло похулишѧ, а сїи — божество. Не могый бо диѧвол' сам' противитися святїи божїи, тѣх' на помощь си прїѡбрѣте, акы дрѣвле Июду на распѧтие. И сих' усты хулити всѧ преданаѧ святѣй церкви, хотѧ погубити чины молитвеныѧ, ѧже нам' предашѧ святїи апостоли и богоблаженїи ѡтци. Но не
л. 191 || может' то быти нїколи же. „На камыцѣ бо, — рече господь, — съзиждоу церковь мою и врата адова не ѡборѧт' еѧ". Еже соуть еретическа учениѧ — то бо соуть, поистинѣ, врата адова: тѣх бо послушающе исходѧт' въ преисподнѧѧ аду.

Колици силнии дрѣвнї цари и кнѧзи, и хытреци покушашесѧ wборити церковь божию, еже есть вѣра христиѧнскаѧ, и не возмогошѧ, но сами сѧ погубишѧ душею и тѣлом', церкви же без' вреда пребывает' доселе и в' вѣкы вѣка.

Мы же, братие, егда кому нас на сердце нападет' мысль зла, бѣдѧщї ны на кы любо грѣх', възлагаим' на лица своѧ знаменїе креста Христова, творѧщи на лици и на сердци нашем', и в той чѧс' wтскочит' wт' нас' лукавый бѣсъ. Аще же и многажды паки покушаетсѧ на ны, тѣм' же знамением' wтгоним' его. Еретици бо чюжи сѧ створишѧ креста Христова и далече и̑ wтринувше wт' себе, тѣм' же удобь водими соуть дїѧволом' на свою ему волю. Ѧкоже бо и ловѧщей рыбы удами, аще черви на уду не наткнут', не могоут' асть рыбы.[3] Так' и еретици покрывают' лицемѣрным' смѣреньем' и постом' ѧдъ свой. И страха ради въ церковь ходѧт' и крестъ и иконы цѣлуют', ѧкоже ны поведают', иже wт' них' обратишѧсѧ на нашу истинную вѣру, глаголюще: „ѧко всѧ си творим' человекъ
1. 191 об. дѣлѧ, а не по сердцу, в тай || нѣ же крыем' свою вѣру“. Еще же сѧтое еѵангелье в' рукоу держаще и неподобнѣ толкующе и̑, и тѣм' уловлѧют' человекы на свою си пагубу, и всѧ чины церковныѧ и вѣру христиѧнскую погубити мыслѧт', в'суе без' ума мѧтущесѧ. И таци суще мнѧтсѧ ничтоже зла творѧще, лукавый бо диѧвол' wслеплѧет' им' wчи и умолѧет' грѣх', да творѧще и злаѧ, мнѧт' сѧ не творѧще злаа нїчего же.

Тѣм же, w христолюбци, молим' вы всѧ, но всѧкому духу вѣру имите, но искушѧйте духы, аще wт' бога соуть. Аще ли прелстѧт' кого wт' вас', без' милости есте, сїѧ всѧ вѣдуще. Ѧко въстаноут' злїи еретици, прельщающе злокозньнѣ, аще бо им' имѣте вѣру или прїимете ѧ с' любовїю в' дом' свой или каку им' радость створите, се прорекох' вам': с' нїмї wсоудитесь в' вѣчныѧ мукы. Еретика бо, рече апостоль, по единѣм' и вторѣм' наказаньи wтмещисѧ вѣдый, ѧко съвратисѧ таковый съгрѣшает' сам' — сый wсужденъ. Аще же вѣчноут' лгати по своему wбычаю, глаголюще, ѩко христиѧне есмы, не имѣте им' вѣры: лживї бо соуть, ѧко же и wтець их' дїѧвол'.

Ѧже бо сѧтии апостоли и сѧтїи wтци възградишѧ и научишѧ съ многым' трудом', то же еретїци разорити покул. 192 шаютсѧ всѧ благаѧ развращающе, на свою || си пагубу кланѧющe же сѧ, не творѧт' креста на лїци своем'. Прочаѧ же

[3]) *На полях киноварью* зри.

словеса их' и гнуснаѧ твореніѧ злоковарнѣ съплетены, ѧже глаголют' и творѧт', ѧкоже не имѣющеи ума. Аще ли же кто их' въпрашает': „Так' ли творите и глаголете?, то wтмещутсѧ и съ клѧтвою глаголют': „Нѣсмь таци, акы же то ны мнїте". И толми ся wтмещоут' всѣх' своих' словес' и дѣлес', ѧкоже мнѣти их' нїчсоже зла имуща, wтай же ино ученїе въздвижюще, но внучители мнѧщесѧ. И сугубо wсужденїѧ творѧт', сим' прельщающе люди и готовѧще на прїѧтие сына погыбел'наго. Учѧт' же своѧ си неповиноватисѧ властелем' своим', хулѧще богатыѧ, царь ненавидѧт', ругаютсѧ старѣйшїнам', укорѧют' болѧры, мрзьскы богу мнѧт' работающаѧ царю и всѧкому рабу не велѧт' работати господину своему много прерѣчївїи еретїци не смыслом'.

Вы же, възлюбленнии, аще кого разумѣете держаще еретичьскую вѣру, ти умѣет' кто в' вас' учити — учите и наставїте ѧ на истовый поуть. Ѧко же глаголет' брат' божїй Ѩков': „Братие, кто в' вас' заблоудит' wт' истины и wбратит' кто его, да всѣ ѧко wбращеи грѣшника wт' заблужденїѧ пути его, спасають душю wт' смерти и покрыет' множество грѣхов'. Аще ли вас' не послушѧют', нї прїимет' здраваго ученіѧ истрѧсѣте и
л. 192 об. прах' на нѧ, глаголюще: „Кровь || ваша на главах' ваших'". И таковаго знаменавше, wтлучѧйтесѧ его душею и тѣлом'. И боуди вы и той, акы странник' и поганик', и у не будет' в день судный Содому и Гомору, иже человеку тому и не дадите убо святаго ученіѧ псом' непокоривым', прекоглаголнїком': ни сыплете бисерь ваших' пред' свиніѧми".

Аще ли слышавше сватаѧ си словеса, и поклонѧютсѧ, wбращающе wт' прельсти еретическы, прїимите ѧ с' радостью, блюдущесѧ, еда на луках, а не въ истїну каютсѧ. Зѣло бо соуть лукави крыюще на днѣ сердца смыслы своѧ. И аще, ѧко рѣх' въистину, wбратѧтсѧ и їсповѣдающе съ слезами блѧди своѧ прелестныѧ, то с любовью на истовый путь сїи ведуще направїте ѧ, ѧко да мзду велїку прїимете. Рече богъ: „Иже изведет' честнаго wт' недостойных', акы уста моѧ будет'. Имам' бо и ины wвцѧ, ѧже не соуть wт' двора сего вѣрнаго, но и тѣх' подобает' ми привести, аще гласа моего послушают', и *будетъ*[и] едина паствина, един' пастоух'. К' Петроу же рече господь: „Его же свѧжеши на земли, будет' свѧзан' на небесѣх'". И паки: „Сїмоне Іонин' любиши ли мѧ?" Wномоу же рек'шу: „Ей, господи, ты вѣси, ѩко люблю тѧ?

и) Испр.; в ркп. бодет'.

Рече к' нему: „Паси ѡвцѧ моѧ". Еже ѡбраз' еси епископом' и попом' — ти бо соуть пастуси и учители поставлени словесным' божїим' ѡвцѧм', и тѣм' есть повелѣно вѧзати и раздрѣшати, тако же и бог'. Блаже
л. 193 || ный апостоль Павел' рече, пишѧ к' Тїмоѳею: „Настой въ благоврѣмѧ и безврѣменнѣ ѡбличай, запрѣщай, умоли съ всѧцѣм' терпѣньем' ученїѧ. Будет' бо врѣмѧ, егда здраваго учениѧ непослушати начноут', но по своим' похотем' избероут' себѣ учителѧ и ѡт' истинны слухы ѡтвратѧт' на баанья же уклонѧтсѧ". И паки: „Блюдите убо себе и всего стада, в' нем' же вы постави духъ святый стража пасти церкви господа бога, юже снабдѣ своею кровью.

Нѣкто же ѡт' таковых' речет' ми „Кто тѧ постави учителѧ над' нами?" Аз' же вы извѣщу, ѧже глаголю, ѧко боюсь умолчати толикы прельстї и погыбели людскы. И сїѧ глаголю, не величаѧѧсь, нї высѧсь, не даждь богъ. Еще бо сѧ мнѣти хытру и велику, велик' срам' есть. Высокоумие бо и аггелы с' небесе сверже. Но глаголю таковыѧ хотѧ въздразити и въ исправление привести".

Вы же, вси вѣрнии священникы, чтите, а к' добрым' и умѣющим' тецете и всѧ творите без' роптаниѧ. Ѧкоже рече апостоль: „Да будете непорочнии цѣли средѣ рода лукава и развращена, в' них' же свѣтитесь, акы свѣтила в миру, слово животное предержаще". И не к тому будѣм' всѧцѣм' вѣтром' учени и лестными ѡбносими, не затворяюще ѡт' многорѣчиѧ усть своих', повѣдающе и прилогающе сущаѧ на иных' землѧх',
л. 193 об. тѣм' хо || тѧще прославитисѧ ѡт' человекъ.

Аз' же, возлюбленне, глаголю ти: блюдись убо лукаваго и высокоумнаго бѣса, да ти не всѣет' в' сердце пагубы, еже мнѣтисѧ велїку сущу. И аще ти речет' мысль: „Уже велик еси, угодил' богу", то помысли первыѧ своѧ, и ѧже пророкъ глаголет': „Горе ѡ себѣ смысленым' и пред' собою худогым', всѧка бо плоть, ѧко трава и всѧка слава человеческа, ѧко цвѣт травный. И множае всего и ненависнѣе есть богоу и мерзчае высокоумїе".

Тѣм' же въспрянем' ѡт' глубокаго сна грѣховнаго, молю вы, и удержим' нрав' смѣреномудриѧ, да не услышим' горкаго ѡного ѡтвѣта: „Ѡтидете ѡт' мене, проклѧти, въ огнь вѣчный!" Селико убо приемлюще богодуховенне ученье: лѣпо есть нам' ѡчиститесѧ ѡт' грѣх' наших', смѣритисѧ под' крѣпкую рукоу божїю, да ны възнесет'. Егда же узрим' господень на иконѣ написан', мы же руцѣ к' нему въздѣвши и из глубины въздохнувши и ѡчи умнѣ и на небеса възведѣм' и, молѧщесѧ, гла-

голим': „Господи, Ісус' Христе, иже сим' ѡбразом' изволивый ꙗвїтисѧ на земли род' нашего спасенїѧ, помилуй ны, на тѧ уповающаѧ и по периборющаго ны врага". Егда ли паки святыѧ богородица видим икону, то такоже к' ней из глубины сердца въпиет', глаголюще: „Святаѧ богородица, не забоудь
л. 194 нас', люди своих', тебе бо имамы за || ступницу и помощь грѣшнии и тобою надѣемсѧ приꙗти прощенияѧ грѣхом' и покой вѣчный". Егда ли кого святаго ѡбраз' видим', такоже глаголем': „Святый божїй, имѧ рекуще, пострадавый за господа, имаши дерзновение къ владыцѣ, молисѧ ѡ мнѣ, да спасусѧ твоими молитвами"! Иконѣ бо кланꙗющесѧ, не шару, ни досцѣ кланꙗемсѧ, но тому бывшему тацѣм' ѡбразом', иже то будет' впїсан' тѣм' подобьем', ꙗкоже будет' был' ѡбличениемь или старь, или юнъ. Или аще платець каков' ѡбрꙗщем' ѡт' свиток', в' ней же будет' угодник' божїй страдал', или кость ѡт' тѣла его, или перстъ ѡт' гроба его — то все честно имамы и, съ страхом' приемлюще, цѣлуем' любезно: не персть, ни прах' чтуще, но того сватого, паче же Христа, ему же есть угодил'. Ꙗкоже глаголет' пророкъ Давыдовь: „Мнѣ же зѣло честни быша друзи твои бе".

И иже не молитсѧ съ упованьем' святѣй богородици Марїи, да будет' проклѧт! Иже не поклонꙗетсѧ съ страхом' честному кресту господню, да будет' проклѧт'! Иже иконы господня и богородичины и всѣх' святых' съ страхом' и любовью не целует', да будет' проклѧт'! Иже святых' пророкъ не творит' святым' духомъ пророчествовавша, нъ ѡ своем' умѣ, да будет' проклѧт'! Иже сватых' всѣх' не чтет', ни || сѧ кланꙗет' с' любовью мощем' их', да будет' проклѧт'! Иже хулит', святыѧ литургїѧ и всѧ молитвы, преданыѧ христиꙗном' апостолы и ѡтци святыми, да будет' проклѧт'! Иже развращает' ѡ себѣ словеса еѵангельскаѧ и апостольска, а не держит', ꙗкоже исправишѧ святии мужи, да будет проклѧт'! Иже не мьнит' церковных' санов' господомь и апостолы устроены, да будет' проклѧт'!

Сїѧ же не ѡ себѣ износим' словеса, но апостольскаѧ и сватых' ѡтець вѣщаем' ученияѧ, ꙗже долъжни есмы творити, да не съ еретїки и со жидми ѡсудимсѧ.

Тѣм' же подобает' нам' всегда в' заповѣдех' божїих' пребывати и не дати злым' мыслем' ввселитисѧ в' телѣсѣх' наших', но знамениемъ креста господня ѡтгонꙗти всѧкы съблазнь ѡт' себе. Ѡткуду же сїѧ всѧ раждаютсѧ? Не ꙗвѣ ли, ꙗко ѡт' небытьѧ книжнаго и ѡт' лѣности їерѣискы?

Да что противу тому ѡтвѣщаем’? Ѡ пастуси словесных’ ѡвець божїих, иже млеко и волну вземлюще ѡт стада, а овцѧх’ не поскорбѧще! Как ѡтвѣт’ имам’ дати на судѣ божїи, кое слово въздамы великому пастуху пастушскому, прорекъшему пророческыми усты: „Аще низходѧщаго в’ ров’ грѣховны не извлечеши, крови его ѡт’ рукы твоеѧ взыщу“, — глаголет’
л. 195 господь[к]. Подобает’ бо епископу и || попу вы научити и казати порученыѧ емоу люди, преже самому оудалившесѧ ѡт’ всего зла, и быти без’ порока, ѧко божїю приставнїку. Не себѣ гордѧщу, не гнѣвливу, нї кваснїку, не люту, не мздоимцу, странолюбиву, правдиву, пособующоу въ учении по вѣрнем’ словеси, да силен’ будет’ утѣшати здравѣм’ ученъем’ и противники вѣрѣ ѡбличѧти, ѡ всем’ сам’ себе подаѧ ѡбраз’ добрым’ дѣлом’. Послушайте, пастуси, к’ вам’ бо есть слово се! Послушайте, вси держащеи люди божїѧ! Послушайте гласа старѣйшины пастушска, рекшаго: „Пастухоу добрый душю свою полагает’ за ѡвца. А иже есть наимник’, а не пастоух’, ему же не соуть своѧ ѡвцѧ: аще узрит’ волька идуща, то ѡставит’ ѡвца, бѣжит’. И вълкъ расхытит’ ѧ и распудит’ ѡвца“.

Ѡткуду оубо исходѧт’ волци и сїи злїи пси еретическаѧ, всѣвающе ученїѧ, не ѡт’ лѣности ли и грубости пастушскы? Ѡткуду ли разбойнїци и татие, рекше грѣси и неправды, не ѡт’ насїлиѧ ли епископьска? Как’ бо слово божїе правитисѧ хощет’ грубом’ и невѣдущем’ закона ставимом’ законодателем’, многащи же и по мздѣ, еже есть второе идоложертїе?

Паки глаголю: послушайте, ѡ пастуси, и блюдѣте стада
л. 195 об. порученнаго вам’, учѧще с кротостью и кажюще съ[л] || любовью, да не на вас’ сбудетсѧ реченое: „Ѡ горе вам’ вожди слѣпїи, ѧко затварѧете царствие божїе пред’ человекы, ни сами влазѧще, нї иному дасте внити и нынѣ не почивайте, учѧще порученныѧ вам’ люди. Не погребите таланта в’ пищах’ и не крыте бїсера господнѧ в’ пїанствѣ. Аще бо ѡн’ раб’, приемый един’ сребреник’, и того не погубив’, но принести господеви, как’ слыша ѡтвѣт’: „Каку мздоу въсприѧ, в’верзите й, рече, в геену ѡгненую!“ Послушайте, пастуси, страшнаго сего ѡтвѣта: „Аще убо не погубї вы, толмї мучен’ будет’. Колма паче прїемый множайшѧ и тѣх’ не съхранше, но в’ лѣности погребше много, сугубы мукы прїимоут’“. Послушайте верховнаго апостола, как вы учит’, глаголѧ: „Посѣте, еже в’ вас’ стадо божие, присѣ-

---

к) *На полях киноварью* зри.

л) *На нижнем поле киноварью* Внїмаимо, братие, внїмаимо.

щающе любовью, а не мздою и wбраз' благъ бывающе стаду, ꙗко да приимете вѣнець славы".

Слышасте убо си словеса, w епископи, как' есть лѣпо нам' прилежати w порученнѣм' стадѣ, да сподобимсѧ прїѧти wбѣщанна ѧ блага ѧ. Аще бо епископъ или попъ весма смѣрит' себе wт' поста, а порученных' ему люди с' любовью не учѧ страху божїю нїчтоже есть. „Аще бо, рече, предам' тѣло мое[м] на съжжение, не имы любве, ничтоже есмь соуд' бо без милости не
л. 196 створшему милости". Тѣм же учѧй ||, да учит' с' любовью не точию любѧща ѧ его, но и ненавидѧща ѧ, да будете сынове вышнѧго. Аще лї wслушаемсѧ словес' их' и не съхраним' всѣх' повелѣнных' нам', лютѣ будем' wсуждени.

Подражайте пущаѧ виногради как ти бдѧт' нощь и день, кругом' ходѧще, плещуще и кличюще, не дадуще ни звери, ни тати, ни птици wзобати винограда. Так' и вы творите епископи: да не дивїй вепрь-диѧвол' wзоблет' господнѧ винограда. Аще бо точию себѣ годите, продолжающе молитвы, а сироты и вдовы не исторгнувше печѧли, то речет' вы пророкъ: „Что ми множество молитвъ ваших'?" Глаголет' господь: „Всѧ та мрьзка ми соуть, егда руцѣ свои въздежете къ мнѣ, wтвращоу wчи мои wт' вас'. И аще умножите молїтвы, не послушаю вас. И рукы бо ваши полни соуть крови, стенаньѧ бо и слезы убогых' кровь наричют' книгы. Но измыитесѧ и чисти будете сиротѣ и wправдайте вдовицю, и всѧ ваша грѣхы убѣлю и wчищу, и наслѣдите wбѣщанна ѧ. Аще ли не послушаете мене wружье вы поѧт", — глаголет' господь.

Тѣм' же сїѧ всѧ вѣдуще, w пастуси, что wбѣща богъ добрым' и злым', помыслите, кацѣм' есть нам' лѣпо быти w
л. 196 об. ученїи людем'? Тмы бо есмы вїннии грѣхом' люди своих' по || сѣчению, нам' бо есть слово въздати wт' них'. Аще бо сѧ кто wт' нас' wт' мѧса и вина с'держит' и всѧкоѧ сласти удалит' ничим' же скота кромѣ есть и конь бо и вол' таже творит'. Но аще порученныѧ нам' люди учим' страху божїю, то есмы поистиннѣ епископи и настолници сватых' апостоль. Подражайте бывших' преже вас' в' ваших' санѣх' святых' wтець и епископъ: Грїгориѧ, Мѣню и Василиѧ, и Їwанна и прочиѧ. Их же имена помѧнувше, боѧтсѧ бѣси, их' же печѧли и скорби w людех' бывшаѧ, кто исповѣсть, их' же памѧть ми веселѧтсѧ аггели и человеци. Не буди нїкто же, ѧкоже wт' апостолъ

м) В ркп. над строкой сво.

Июда Скариwт', да не Июдина постражет', иже възлюбивы сребренїкы. Не рци нїкто же: „Не мощно есть въ сиѧ лѣта такому быти: ти бѣшѧ святии велици и крѣпци, и лѣта их' добра, нынѣ же зла насташѧ!“ Ни wтци не помышлѧйте того: бывый бо тогда богъ и нынѣ той же есть, и въ вѣкы, и всегда всѧ на всѣх' мѣстѣх' милует, призывающих' его. Всѧ бо богъ может' и всѧкомоу произволяющему благое поспѣшьствует'. Аще мы хощем', сами бо вѣсте, как' в' дому божїи жити, еже церкви божїя.

Молю вы w господѣ, и w сем', святїи wтци и пастуси, и всѧкого человекы почитающаго книгы сиѧ, не зазрите никто
л. 197 же || грубости моей и безоумию сему: духъ бо, идеже хощет', дышет'. Но паче прославите и хвалите предивнаго бога, иже во имѧ, акы въ Валаамле wслѧ слово человеческо вложи, и содомлянем' же песъ бесѣдова, wбличаѧ бестудство их. Вездѣ бо всѧ кажет', не точию в' верных', но и в поганых', всѧ влекы себѣ на славоу. И мы того ради износим' да инаго ны таланта, *ради*[н] хотѧщих внимати и купити безцѣный бисеръ.

Ты богат' еси, имѣѧ и всѧ исполнь ветхы и новы завѣт', и ины множайшѧ книгы, исполнены и препрѣных' словес', и рѣчи всѧцѣх', и сам' же всѧ вѣси. Сего же единого не увѣдѣл' еси еще, еже душю свою положити за братию свою. Въскую бо затворѧеши спасеный поуть пред wчима человекъ, крыѧ божественаѧ словеса wт братьѧ своеѧ. Того бо ради писана быша: „Да и ти спасутсѧ ими, а не на изъѧдение плѣсни будоут' и червем' на пищу. Аще ли въ вторых' книгıх' дочелсѧ еси, еже крыти божественаѧ словеса wт братия, то поистиннѣ таковыѧ кнїгы достойнї соуть не точию плѣснї на изъѧдение черви, но и wгню на ижджение“. Понеже розгласи съ господомь и съ святыми его учѧт' и хотѧт' сѧ съжещи вѣчным' wгнем'.

Нї, человече, не крый словес' божїих' wт' хотѧщих' ѧ почитати илї писати, но и ради || боуди, да ти сѧ ими брат' спасеть. Не того бо дѣлѧ писана быша, да крыем' ѧ в сердци или въ хлѣвинѣ. Не затворѧй царства божїѧ wт' хотѧщих' внити. Не погребай бисера божїѧ въ скупости своей и въ гладствѣ. Не полагай свѣща въжженыѧ под wдром' и спудом'. Повелѣ бо ны господь на свѣтилѣ ю подкнути, да вси видѧт' свѣт' божїи!

Ты же того дѣлѧ, чтеши в' тайнѣ, да брата преприши, а не да спасеши и бываеши винен' многых' пагубѣ, глад' душевны в'водѧ в' весь миръ.

н) В ркп. роди.

Ѡ гладе смертны и пагубны, ѡтлучаѧ ѡт' бога человекы, еже ты ѡт' себе в'водиши, ѡт' твоеѧ ревьности, понеже ревнуѧ спасению братню. Не даси писати словес' божїих', ни почитати, хотѧ тѣми мудритися въ высокоумїи, да тѧ хитра и честна всї человеци творѧт', понеже их' же словес' не слышавше. Та же у тебе слышат', и видѧще тѧ хитра такого суща, сами тобою вину ѡбрѣтше, на горьшеѧ съвращаютсѧ. Их' же ради ѡткрываетсѧ гнѣв' божїй с' небес' на все бещеснее и на неправду человеческую дѣлающе, ибо токаваѧ достоини соуть смерти. А аще бо быхом' в' законѣ божїи ходили, не быхом' казни с' небесе прїимали.

Каѧ полза нарицатисѧ христиѧнїну, не творѧщу дѣл', ѧже
л. 198 повелѣ Христос'? Мнози || бо ѡт' человекъ паче на игры текоут', неже въ церковь, ї кощуны, и блѧди любѧт, паче книг', и сърѧщем' и́ сном' и всѧкому оучению сотониноу вѣруют', его же бо кто волю творит', тому и раб' есть. Та бо всѧ дїѧвол' указал' есть. Тѣм' же, иже кто вас' таковаѧ творит', нѣсть лї лѣпо христиѧном' нарицатисѧ?

Помѧните убо колїко святии подъѧшѧ злострадании всѧкых' и смертей различных' царствиѧ ради божїѧ. Мы же понѣ горло съклѣщим' ѡт', различныѧ пища безврѣменныѧ и злолютнаго упиваниѧ. Пиѧница бо мерзок' есть богоу и человеком' и смѣхоу и поношению предлежит' всѣм': ум' бо и смыслъ', данный ему богом', погублѧет' и самовольством' скот' неразумен' в' человека мѣсто бывает'. Ѡт' упиваниѧ бо всѧ съгрѣшениѧ бывают' и болѣзни, и вредове тѣлу, и въ все зло в'водит' человека, ѡставлѧѧ молитвы божїѧ и всѣхъ творени и строений человеческых'.

Аще ли ким' възненавидим', будеши так' сый не тужи. Аще бо господь нашь распѧтье приѧ, и сватїи его горкы смерти пострадашѧ, без' грѣха суще. Бол'ма мы грѣшьнїи должнї есмы страдати, да ѡт' грѣх' ѡчистившесѧ избудем' вѣчных' моук'. Ѧкоже и сам' господь глаголет': „Блажени есте, егда възненавидѧт' вас' и ижденоут' и рекоут' всѧк' зол' глаголъ на вы,
л. 198 об. лжуще мене ради. Раду || йтесѧ и веселитесѧ, ꙗко мзда ваша многа есть на небесех'". Того бо ради господь и попусти скорбем' приходити на рабы своѧ, да съдолѣвше им', свѣтлѣйшесѧ ꙗвѧт'. Не бо есмы рождени на то, да чреву оугодим', паче бога, тѣм' же кождо нас' подвигнисѧ благыми дѣлы, паче же милостынею. Понеже единого укруха твоего ѡтдѧние убогомоу велми преспѣет' великых' даров', даемых' богатыми. Рече

бо господь: „Понеже створисте единому ѡт' сих' братии моей, мнѣ створисте“. Да аще небесны царь братию наричет' убогыѧ, то какой муцѣ ѡсуждени боудем' презрѧще таковыѧ? Не тѣх' бо презрим', но глаголавшаго: „Видите ли, каѧ мѣста приимоут' ны, аще убогого не помилуем', аще бо и всю нощь стоим' на молитвѣ и въздержанїемъ и постом' томимсѧ, а лежащаго у врат' не помїлуемъ, всуе трудимсѧ.

Сѫть же друзии, велїчеством' сана гордѧщесѧ и множеством' богатьства и възносѧщесѧ безумїемъ своим' на убогаго, сами сѧ бесмертни мнѧще. Но да увѣдѧт', ꙗко честнїи суть убозии пред' богом', паче богатых'. Тѣм' же повелѣвает' ны, глаголѧ: „Не презрїте ни кождо ѡт' малых' сих'“. И сего ради не можем' без' братолюбїѧ влазитї въ сватую церковь, да не мнѧщеся бога молѧще, паче прогнѣваем' й. Ї елма велик' еси
л. 199 тол'ма смїрїсѧ, || да ѡт' господа бога ѡбрѧщеши благодать. Всѧк' бо смирѧйсѧ възнесетсѧ и, възносѧйсѧ, смїрїтсѧ и зде преже будушаго. Что тол'ми *гроуб'*[o] еси человече, что может гдѣ быти без' божїа повелѣнїа? Тѣм' же видѧще селїкї бѣды ратныѧ и всѣх' настоѧщих' зьли землї сей, грѣх' ради человеческых'? Кождо вас' помысли, глаголѧ: „Еда се мене дѣлѧ богъ посла рать на землю или и на скорбь прилучитсѧ, тогда дльжни есмы смиритисѧ пред' богомъ въ всетруднѣй молитвѣ, исповѣдающе, ѧже съдѣахом' неправды нашѧ. И благотворением', еже к' нищим', потщимсѧ умилостивити благоутробнаго, кающесѧ грѣх' своих' и весма ѡ души попещисѧ, а не възгаратисѧ печѧлью ѡ земных' и суетных'“. И всѧ, ѧже хощете дѣлати или бесѣдовати, подобает преже помышлѧти, аще люба соуть богоу и на ползу души, то с радостью творите и глаголете: „Вездѣ бо богъ приемлет' ны, право живущѧ по законоу.“ И потщитесѧ чѧсто почитати святыѧ книгы и нищаѧ миловати, да погубите грѣхы своѧ. И каплѧ бо, рече, чѧсто каплюще, водолит' камень“. Начнї убо вседушнѣ благаѧ творити, и богъ по вѣрѣ твоей и тщанию поможет' ти и укрѣпит'
л. 199 об. тѧ въ еже съвершити и ѡбрѣсти имаши благость многу.[n] ||

Мудрость глаголет': слышал' ли еси слово тайно, да умрет' с' тобою. Угаси, погрузи и не даждь ему изыти ѡт' тебе, ни двїгнутисѧ нїмало, уби изреченное и забытию предажьдь, да не внидеши в напасть. Молчавъ убо никто же раскает'ся. Ꙗкоже

---

o) *В ркп.:* гроб. *На полях киноварью* зри.

n) *На полях киноварью* внїмай.

мнози изрекшїи: молчѧл'ное лзѣ есть, лзѣ есть изрещи, изреченнаго же нел'зѣ възвратити, ни птица пущены скоро можеши оухватити, ни слова из усть излетевша возвратити можеши, ни оухватити.

Златоустъ: добро есть и зѣло пол'зно въздержати ѧзык, wт' многоглаголенiѧ, в' нем' же несть спасенiѧ, не многа доуши тщета и темоу погибель. Слово бо просто изнесено мнозем' доушы погуби и тело на мученье предасть и душю, грѣхомъ свѧзану, в' моуку в'верже. Аще бо неподобно слово испыстиши, опѧть его паки възвратити не можеши. Но слышал' ли еси тайноу wт' того, иже над' тобою власть имат', да умрет' с' тобою и угаснет' отнѧть, погребне в своем' сердци, и не даждь ему изыти, забытїю предаждь глаголаное и боуди неслышавшим' подобенъ. Мнози бо буйством' изглаголавше к' инѣм' тайноу молѧт слышавьшаго и заклинают' никому же изрещи
л. 200 поведаннаго ими симъ ꙗвлѧюще. Ибо, аще не велиши || никомоу же того повѣдати слово, боле паче тебѣ, лѣпо бы никомоу же не глаголати сего. Аще бо бы не хотелъ ты пронестисѧ слову тому, то ни самъ бы его извѣщал'. Егда же изреклъ еси иному, всуе и безума молишисѧ и заклинаеши извѣщанныхъ тобою не повѣдати, ѧже не могут' сѧ оуже оукрыти. Да лепо ны есть хранити таиноу, не хранивше иже таины проклѧти соуть. Да се вѣдуще, храните своих' старѣйшинъ съвѣщанную с' вами таиноу, да не клѧтву себе приобрѧщете. Безумный бо, инем' повѣдав' глѧдит', боит'сѧ, каетсѧ, трепещет', свой оукусаѧ ѧзык', боѧсѧ, егда, иже услышавъ, инѣмъ повѣдалъ слово и великоу на сѧ нанесет' беду. А иже себе съдержав' твердости велицѣ, с' многою поживетъ славою и и честь великоу прїимет'. Не храня иже таины, самъ свою душю предалъ есть диѧволу, тѣм' бо многа зла въздвизаютсѧ: в братии — вражда, в домоу — раздор', в ратех' — раны и слезы, в друзѣх' — свада и разлучение в кнѧзѣх' рать и раздрушѣние миру, в градѣх' — свада зла и крови пролитие. Да колика зла несть достоинъ таковый. Кто бо пощадитъ толикоу
л. 200 об. злутворца, которыѧ ли мукы не подоиметь таковый, || поношенья же и клѧтвы wт' всех' прїемлет'.

Того же. Всѧкому властелю подобает' быти кротку и долготерпеливу, и не пиѧнчиву. Мнози бо в' власти душю свою погублѧют и, не хотѧще, величает' бо сѧ без' ума и всем досаждает', ѧрость движет' — въздержати ѧзыка не может', но двери устом' отверзе и, ѧко же ветром', душю надымает'. Еже бо себе недостойно тоѧ чьсти житие изволит', приложение

моуки есть. Вран' забы препитанїѧ Ноева и отвержесѧ, не въ̀звращьсѧ к' нему, но клеваша ѡчи оутопших' человекъ. Но иже тогда проклѧ врана и оттоудоу не пиет' воды августа месѧца. Жидове же месѧца марта знамение приемлютъ, еже глаголетсѧ куѧ, и не каютсѧ ѡ погыбенїи своем'. Мудрый некто рече домашних' живоущему понужди видѣние лучши слушанїѧ, понеже всѧ домашнѧѧ своѧ видит', а соущему в' господскых' слоух' паче виденьѧ, да вс҃ѧ оуслышит' и разсудит', еликоже богъ подасть ему по своей милости поразумети, а по ѡного к' богоу молению и по благородству, и по благому нравоу.

Златоустъ. Иже здесь съгрѣшающей, а беде не прїемлюще ни кацех', си большему мучению сподобѧтсѧ, а иже здѣ и
л. 201 съгреши || ша, то и с покаѧнием' беды приимут', терьпѧще и добре хвалѧще бога и затварѧщаѧ беды молѧщесѧ, ти с' свѧтыми прїимут' равно жребїи, ѧкоже златоогнемъ искушаемо, такоже сватїи страстѧми, а грѣшнїи влегце пробиву изволению их' богъ им' попусти. Зане же неизволишѧ вѣчныѧ жизни пища, но сей временней привѧзашѧсѧ. Да тем' сїю ѡбилноу подасть богъ. Им' же ѡноѧ не имоут' приѧти елва сїѧ упованье в' здаѧньи ѡблегчавает' печѧльнаѧ жнют' обезчестьи бысть, но и к' славе, иже ради терпенїѧ на небесѣх' лежаще и взирай ѡтщетен' бысть, но взирай богатство небесное и с'кровище, иже еси съкрыл' себе ради благых' дел' ѡтпал' еси ѡтечества, но имаши на небесѣх' ѡтечество Иерусалимь. Сице, аще премениши настоѧщаѧ печѧльнаѧ наглѧемых' благъ, съхраниши безмѧтежное и възвеселишисѧ вѣчнымь веселиемъ“:
(ГБЛ, собрание Троице-сергиевой лавры, № 770, лл. 185 об.—201.)

БОНЮ СТ. АНГЕЛОВ

„ИСТОРИЯ СЛАВЯНОБОЛГАРСКАЯ“ И РУСКАТА СЛАВИСТИЧНА НАУКА ДО ОСВОБОЖДЕНИЕТО

Руската славистична наука има извънредно големи заслуги за проучването на българската културна и политическа история. Специални заслуги тук имат Ю. Ив. Венелин, В. И. Григорович, О. Бодянски, П. Прайс, И. И. Срезневски, П. Билярски, А. Чертков, Ф. Успенски, А. Гилфердинг, П. А. Сирку, П. А. Лавров, А. И. Яцимирски, М. Н. Сперански и др. В развитието на славистиката особено място заемат трудовете на първите руски учени слависти Венелин, Григорович, Билярски, Бодянски и др. Те проявяват широк интерес към нашето минало, постоянно дирят и обнародват нови материали за него. В кръга на тези интереси попада и бележитата „История славяноболгарская“ на Паисий Хилендарски. И тук руската наука има ръководеща роля — тя първа обръща внимание на Паисий, интересува се от творбата му, дири преписи от нея, пише за нея. Напълно естествен е фактът, че отначало този интерес има повече археографски характер — в оня исторически момент българската история се нуждае преди всичко от документация.

От познатите материали, с които разполагам засега, излиза, че Ю. Ив. Венелин е *първият учен* изобщо, който забелязва съчинението на Паисий и проявява траен интерес към него. Наистина в своите печатани трудове и в своите писма до културни български и руски дейци той никъде пряко не споменава нито името на Паисий, нито името на съчинението му. Независимо от това обаче за него той постоянно се интересува, пише да му изпращат български летописни ръкописи-царственици. В някои писма до Венелин, писани от негови български кореспонденти, най-вече В. Е. Априлов и Н. Палаузов, пряко се говори за Паисий и за „История славяноболгарская“.

Още по време на изготвянето на програмата на своето пътуване из България Венелин подчертава, че ще се интересува от български летописни съчинения. В доклада си до Руската академия на науките той пише: „В отношении к памятникам болгарской письменности путешественник будет отыскивать народных летописцев, в чем он надеется иметь несомненный успех, основываясь на том обстоятельстве, что болгаре, принявше християнскую веру около 863 году, уже во время Нестора имели цвету-

щую литературу и по видимому имели своих летописцев..."[1] И действително въпреки всички трудности и несгоди на своята командировка, бидейки в български земи или сред българи — емигранти в Румъния, — Венелин непрекъснато подпитва и за такива източници на българската история, препоръчва да се издирват и да му се доставят български летописи. Този момент също е отразен в кореспонденцията му от времето на неговата командировка. В свое писмо (запазено в чернова) до П. Ив. Соколов Венелин съобщава за разговора си с един българин в Бабадаг, Бесарабия: „В продолжении слышком недели я приобрал... болгар их часть, грамотного нашел только одного, который мне говорил об одной исторической болгарской рукописей, увезенной из Афонскою (?) одним болгарином и перешедшей после ко одному священнику, о месте пребывании коего он не мог сказать мне ничего верного. Между тем обнадежвал, что может быть отыщу его в Силистрии".[2]

За тази своя среща Венелин разказва и в писмото си до М. П. Погодин (20. VIII. 1830 г.): „До 26-го я проехал чрез Мангалию, Кюстенджи в Бабадаг. Там нашел я довольное число болгар, большею частью разградских, и только одного грамотея, который помощником при одного чиновнике. Он мне говорил об одной Исторической рукописи, которая будьто увезана *попом Иванчо* в Силистрию."[3]

В друго писмо пак до П. Ив. Соколов (28. X. 1830 г.) Венелин разказва за срещите си в Силистра: „В сем отношении меня были очень полезными один болгарин, терновский уроженец, лекарь Кальчо Петков, и Ахмет-ага Бойкович, болгарин же магоментанин, Татар-Базарджиксий, торговец в Македонии. Первый описал мне состояние славянской церквы в Терновской эпархии. В Тернове при митрополии находилось порядочное собрание болгарских рукописей, остаток Болгарской Шишмановской библиотеки, находившейся при церкви царя Шишмана, а по отнятии оной турками отчасти перенесенный в Митрополию, к несчастию сгорел вместе с... в 1798 году. Ныне, говорит он, не помнить (?) ничего славянского при Митрополии, кроме трех книг, валяющихся на полке, и которым он обещался привести в Силистрии при возвращении в сей. *Цароставник*, род болгарских летописей, видел год тому назад в Тернове у купца Хаджи-Оглу, который с того времени проживал в Бухаресте. Тернов меня прежде ласкал надеждою, которую мало по мало уменьшалась. Вообще археологические мои виды (?) по сию сторону Балканов стали исчезать. Кроме Афонских монастырей, Хиландара и Зографа, указывают постоянно на Рыльский болгарский монастырь в Замоковских (sic) горах в Македонии, но поездка в ту сторону зависит от поездки на Афонскую гору."[4]

За споменатия тук Калчо Петков става дума и във Венелиновото писмо до Погодин (5. X. 1830 г. от Букурещ): „В Силистрии я познако-

---

[1] Москва, Госуд. библ. „В. И. Ленин", Архив Венелин (ф. 49), № V, 148, л. 3б.
[2] Пак там, л. 7б.
[3] Москва, ГБ „В. И. Ленин", Архив Погодин (ф. 231), II, п. 48, № 17.
[4] Москва, Архив Венелин, същият № V, 148. Все тук в друго писмо пише: „*Одно вечное мое желание побывать на Афонскую гору*, несмотря на уверение одного болгарина, что 12 фолиантов рукописных монахи продали лет тому 4—5 каким иностранцам."

мился и завел связь с лекарем Кальчом Петковым, обещавшимся доставить мне из Тернова в Бухарест старые книги.“[1]

За тези свои срещи с българи в Бабадаг и Силистра, за разговорите относно български ръкописни книги и по-специално летописни книги Венелин накратко споменава и в книгата си „О зародыше новой болгарской литературы. Книжка первая“ (Москва, 1838, стр. 13—16). Той писал на някои българи в Одеса да подирят притежателя на „тази драгоценна книга за историята на България“, да я придобие и да я издаде с необходимите бележки.

Но по всички тия въпроси най-подробно Венелин разказва в своето прочуто писмо до Априлов от 27 септември 1837 г Предишни писма на Априлов и Палаузов поощряват Венелин да продължи своите занимания върху историята и езика на българския народ. В отговор на едно такова писмо той пише на Априлов: „Точно по същия начин ми вървеше и с българските исторически паметници. В Бабадаг срещнах бившия логотет, българин, на русенския епископ. Казаха ми, че той има един стар български ръкопис на пергамент, наречен *Цароставник*. Съдейки по думите му за съдържанието на ръкописа, ясно разбрах, че това е неоценима находка за историята на българите, още повече че в гръцките извори има само откъслечни неща — все пак доста обширни. Почти цяла нощ не можах да спя от радост, надявайки се да намеря това съкровище, колкото и да поискат за него. Но, уви, за нещастие на българската история, случи се тук друг българин, родом от Бесарабия. По-рано той служел като прост преписвач при Измаилската полиция, но, като знаел, освен български и руски, и турски език, използували го за преводач в Бабадаг и заедно с това го направили чорбаджия на разградските българи, които се поселили около Бабадаг. При тоя умник логотетът се настанил като помощник. Тъй като живееха заедно, а книгата се намираше в село — при семейството на логотета, и ми обещаха, че ще наредят да я донесат в града, няколко пъти посетих тия господа. Обаче скоро, за мое нещастие, логотетът се скри без вест, а чорбаджи Петър почна да ме приема много студено и недоверчиво. Въпреки тия гримаси, аз отново го помолих да съобщи на логотета, който, види се, имаше нужда от пари, че съм готов да му дам 300 или 350 рубли. Но неговият господар доста грубо ми отговори, че логотетът заминал отвъд Стара планина заедно със семейството си и с Цароставника. Почти със сълзи на очи отпътувах от Бабадаг за Гюргево. Но в Силистра научих от пристигналите там българи из Бабадаг, че Петър е арестуван, защото житото и пшеницата, която трябвало да раздава на българите безплатно, той благоволил да им я продава по четири рубли. По внушение на съвестта си, боейки се да не навлече

[1] Архив Погодин, посоченият номер.

Все тук се намират и следните възторжени думи на Венелин за българите, казани въз основа на непосредствени впечатления от тях през 1830 г.: „Болгаре отличный народ; несмотря на ужасное иго, они могут всегда поспорить с... и делательными великоромами. Здесь я нащитал уже по дюжину болгарских литераторов (еще изданы кое какие мелочи). *Я им постараюсь придать жизни.* Это народ довольно довольно обезокураженный, *а наши не имеют* столько смыслу и способу, чтобы воспользоваться прекрасною склонностью сего народа, ибо, некогда им (понадобится) заниматься болгарским языком и народописью“ (подчертаното от мене — Б. А.).

върху себе си подозрение, моят преводач си въобразил, че аз, под предлог на любов към Цароставника, посещавам неговия помощник, за да прouча невинните му грехове, и поради предпазливост забранил на своя помощник да се показва в Бабадаг, докато съм там. Така поне ми обясни в Силистра това странно изчезване на логотета (и, уви, на Цароставника) един млад българин, когото покровителствувах в Бабадаг. Бог знае, къде сега се скита бедният български Цароставник! Може би сега го няма вече на бял свят. Печална мисъл! Кой по-добре от мене би могъл да го спаси? Съдбата пожела един българин да го изтръгне от мене."[1]

Венелин полага големи усилия да се сдобие с български ръкописни книги; измежду тях особено много го интересуват летописите, за чието съществуване той е убеден. И въпреки всичко не успява да събере такива материали — неговите български ръкописи са съвсем малко, поради което той почти не използува в съчиненията си такъв ръкописен материал. Но онова, което Венелин не получава по време на командировката си из българските земи, получава го няколко години по-късно от своите приятели българи, живеещи в Одеса. Главна заслуга тук имат В. Е. Априлов и Николай Палаузов — те полагат трайни и системно организирани грижи за събиране на всякакъв род материали, които интересували техния приятел, заслужилия историк на българския народ: ръкописи, монети, хрисовули, народни песни, етнографски, географски и статистически сведения и пр. Те като че ли се ръководят от думите на Венелин, казани в писмото му до Априлов: „Струва ми се, че е време образованите българи да почувствуват казаното от мен и всякак да се стараят да снабдяват руските учени с всички възможни материали. Тая жертва ще се направи не толкова за руските учени, колкото за българите. Още повече, че у вас няма нито обществени архиви, нито печатница."[2]

Между другите материали, изпратени му от Априлов и Палаузов, Венелин получава и „История славяноболгарская" на Паисий Хилендарски. Едва сега той има възможност да хвърли поглед върху един от българските цароставници, дирен години наред и който безспорно трябвало е да бъде от рода на познатите нему многобройни староруски летописи и византийски хроники. Сега Венелин узнава и името на Паисий. От твърде богатата вероятно кореспонденция между Венелин, Априлов и Палаузов днес са известни малко писма. В някои от тях става дума и за „История славяноболгарская". В писмо от 7 юни 1838 г. (от Одеса) Априлов известява на Венелин за своята ценна находка: „Я достал болгарский Царственник, сочиненный Паисием, иеромонахом Хилендарским в... году, где *много любопытного и неизвестного* (по крайней мере мне). Хотя сочинитель и не упоминает о источниках, кроме одного Мавро Урбина, но ссылается просто на разны истории, тем не менее *заслуживает доверие*, может быть он писал по преданиям народа. За (тем) в Царственнике много (погрешностей), анахронизмов, упощений и пр. *Я дал его переписать и надеюсь* успеть послать его Вам с г. Мурзакевичем."[3] И действи-

[1] Ю. Ив. Венелин, Избрани страници, под редакцията на Петър Динеков, София, 1942, стр. 109—111.

[2] Ю. Ив. Венелин, пос. съч., стр. 122.

[3] Москва, ГБ „Вл. И. Ленин", Ръкописен отдел, Архив Венелин (ф. 49), V № , 149.

телно със следващото си писмо (от 22 юни 1838 г., Одеса) Априлов и Палаузов изпращат на Венелин препис от „История славяноболгарская“. Те му пишат: „Податель сего письма есть Николай Никифорович Мурзакевич, от которого изволите получить Болгарский Царственник, *рукопись Хилендарская, о котором Вам писали.* Мы переписали с копии как было, не делая *никаких* поправок. Болгароманы узнают о переводе Библии, что тут действовали более болгар, нежели Кирилл и Методий и проч.“[1] В друго писмо (1. XII. 1838 г., Одеса) те изразяват тревогата си, че нямат известие за получаването на изпратения ръкопис: „22 июня с Н. Н. Мурзакевичем имели мы честь Вам писать, препровождая копию Хилендарского Царственника — мы надеемся, что оный Вами получен. Г. Мурзакевич не *привез нам от Вас никакого письма*, по причине, *как говорит*, что не застал Вас дома и, видно, Вам не сказали о скором его выезде.“[2]

Изпратеният от Априлов и Палаузов препис на „История славяноболгарская“ днес е запазен и е известен под името *Венелинов препис.* Сега той се съхранява в Москва — Госуд. библ. „В. И. Ленин“ — Ръкописен отдел, Архив Венелин (ф. 49), № VII. 8 (бивш музеен № 1022, под който е познат в науката). Бил подарен „в библиотеку Московского Публичного и Румянцевского музеев от доктора медицины Ивана Молнар де Имшад в 1869 году“. На заглавния лист има следната собственоръчна бележка от Априлов: „Его высокоблагородию милостивому государю Юрию Ивановичу Венелину — в Москву“. Дългата приписка в края на преписа изяснява неговата история. Тя гласи: „Сей Царственникъ исписася отъ мене и съ прилежаніе мое, понеже обрѣтохъ го и азъ на Дряновскій монастыръ святи Архангеловъ и тако съ божіею помощію переписахъ го азъ и ученикъ мой Цано отъ Дреновскій царственникъ за воспоминаніе. И които читете на сіе, воспоминайте во вашея молитвы, еже ко господу, и ученика и даскала его, и яко да воспоменятъ васъ господъ богъ во царствіи своемъ. Аминъ — мѣсяца генваря 1837-го года.

Переписано учителемъ Степаномъ папа Зотовымъ и его ученикомъ Манойломъ Денчевымъ, Алексѣя Минковымъ и Стефаномъ Паскаловымъ. Копія 1837 г. генваря 9 дня. Учитель папа Зотовъ.

Переписанъ съ копіи точъ въ точъ для доставаенія въ Москву Болгарскому историографу. Одесса 1838 г., Іюня 20-го дня. Василій Априловъ.“[3]

Непосредствено след това иде едно доста подробно писмо на Априлов, което съобщава как набързо бил приготвен преписът, а също дава и много варианти (26 на брой) с друг негов препис на историята, наскоро получен. Писмото започва така: Чтобы успеть послать Вам Царственник с г. Мурзакевичем, то принялись четверо его переписывать, не успев поправить. Должно полагать, что есть много ошибок, которые однакож легко можно отгадать. За сим доставлена мне с Отечества другая Летопись, которую я с нетерпением ожидал, но она оказалас та самая, писана

[1] Москва, ГБ „Вл. И. Ленин“, Ръкописен отдел, Архив Венелин (ф. 49), № V. 149.
[2] Пак там.
[3] П. А. Лавров, Одна из переделок истории славяноболгарской иеромонаха Паисия, сохранившаяся в рукописи № 1731 собрания проф. Григоровича. Труды восьмого археолог. съезда в Москве, том II, Москва, 1895, стр. 9.

на лощенной бумаге славянскими буквами, как выше изложенный ее пролог, которого нет в присланной Вам. Слог сей Летописи славяноболгарский и надобно полагать, что переписавший ее, умея по русски, перелагал и на русский язык, а многие слова обращал на турецкие, для понятия простого народа, например: *левъ* на *асланъ, знамя* на *байракъ, корабчія* на *гемиджія, вила* на *маждракъ* и проч.“[1]

Априлов бързал с изпращането на преписа на „История славяноболгарская“. Може би наскоро след получаването на ръкописа той и Палаузов са намерили четири лица, които бързо да го препишат, „точ в точ для доставления в Москву Болгарскому историографу“. Копието е завършено на 20 юни 1838 г. в Одеса, а два дни по-късно — 22 юни — те вече го препращат на Венелин в Москва чрез Н. Н. Мурзакевич.

В изнесените архивни материали става дума за два преписа на Паисиевата история — единият е познатият № 1022. Но кой е другият? Според Дринов това е т. нар. Жеравненски препис, части от който обнародва през 1860 г. Г. С. Раковски. Дринов пише: „Но забележително е, че Априлов е направил тази копия за Венелина не от Жеравненский си препис, а от други един, който му бил изпратен от Дряново. Той забележва Венелину, че и другий му препис (Жеревненский) е такъв като този, който му изпраща; отличава се само с това, че е писан със словенски букви, изобилува с повече словенски думи и сам-там е малко по-пълен.“[2] Сравнявайки различията между втория Априлов препис и преписа на Тошкович, П. А. Лавров заключава, че преписът на Априлов „был очень близок к списку Тошковича“[3]. Според мене този препис е бил от по-късно време, вероятно от рода на познатите поправки на историята. Основание за това ми дават преди всичко онези езикови замени, които Априлов изтъква, а именно: *левъ* на *асланъ, знамя* на *байракъ, корабчія* на *гемиджія, вила* на *маждрак* и др. Такива езикови промени няма в ранните преписи, а често се срещат в преправките. Впрочем заслуга за това подвеждане има Раковски, който известява, че Жеравненският препис бил намерен в Жеравна от учителя Димитър, а от него я взел сливненеца Атанас Дукияди, който именно я изпраща на Априлов. И заключителна мисъл: „Тая же ръкопис ся находи днес в ръци у г-на Николая Мурзакеювича, както и други много старобългарски ръкописи. Г-н Мурзакевич я взел да я прочете и си я усвоил.“[4]

Днес известните материали не дават възможност да се уточни кой е бил другият препис на „История славяноболгарская“, споменат в писмата на Априлов, и дали той е запазен. Безспорно е обаче, че това не ще да е Жеравненският препис. Ако Априлов съобщаваше за него, непременно би споменал толкоз характерните бележки на читателите на този препис,

[1] П. А. Лавров, Одна из переделок истории славяноболгарской йеромонаха Паисия, сохранившаяся в рукописи № 1731 собрания проф. Григоровича, Труды восьмого археолог. съезда в Москве, т. II, 1895, стр. 9—10.

[2] М. Дринов, Отец Паисий — неговото време, неговата история и учениците му. Периодическо списание, I, 1871, кн. 4, стр. 6, 8.

[3] П. А. Лавров, Одна из переделок истории славяноболгарской йеромонаха Паисия, сохранившаяся в рукописи № 1731 собрания проф. Григоровича, Труды восьмого археолог. съезда в Москве, т. II, 1895, стр. 10.

[4] Г. С. Раковски, Няколко речи о Асеню Первому..., Белград, 1860, стр. 118, заб. 35.

изразяващи възторга си от книгата. Жеравненският препис наистина е бил у Априлов, но него той ще да е получил по-късно, когато и го дал на Мурзакевич за запознаване.

Макар и с известно закъснение (преписът е бил изпратен на 22 юни 1838 г., а на 1 декември същата година отново се напомня за това), Мурзакевич все пак е успял да предаде на Венелин изпратения препис от „История славяноболгарская“. В науката пръв Марин Дринов говори за този Венелинов препис още през 1871 г.: „Освен тази сполука в Одеса — пише Дринов — аз сполучих да найда още един препис от Паисиевото съчинение и да го найда в Москва, гдето се най-ненадеях. Този пак препис е найден между Венелиновите ръкописи и сега се намира в библиотеката на Московский музей. В него се намират бележки, писани своеръчно от Априлова, от които се види, че Априлов е заръчал да се препише този препис *для доставления в Москву болгарскому историографу*. Но забележително е, че Априлов е направил тази копия за Венелина не от Жеравненский си препис, а от други един, който му бил изпратен от Дряново...“[1]

Венелиновият препис на „История славяноболгарская“ (№ 1022) обема 64 големи листа, някои празни или с бележки по тях. Преписван е от четири души, нов, съвременен скоропис. Има заглавие: „Історія славеноболгарская о народѣхъ, о царѣхъ и о святыхъ болгарскихъ и о всѣхъ дѣянія и битія Болгарского народа. Собранно и нарежденно Паисіемъ некоторѣмъ Іерромонахом Хилендарскимъ, еще же и отъ другихъ повѣствователы достовѣрныхъ на ползу роду Болгарскому въ лѣто 1762“.

Не считам за нужно тук да правя по-подробно описание на преписа (това може да стане при друг повод), но ще процитирам някои пасажи само от Послесловието, показващи отклонения от други преписи: „И написахъ во Историцу сію азъ Паисій Іеромонахъ и проигуменъ Хилиндарскій, собрахъ и написахъ отъ русски речи прости и обратихъ на болгарскій прости языкъ. Защо по мало зе да ми е ревность и жалость народа моего болгарского, понеже нѣмать истории...

Азъ презрѣхъ свое главоболеніе и утробую поболяхъ велми и желаніе много время са трудихъ, и *свое дѣло, що имахъ*, презрѣхъ его, и отъ многаго времяни погребеная и забвеная едвамъ собрахъ наедно во историцу сію, речи и слова написахъ. Азъ не учихъ ся на граматика, ни на политика, но простимъ болгаромъ просто написахъ. Не бystъ мнѣ тщаніе за речи по грамматика слагати и слова намещати, но собирати наедно сію историцу. И собирахъ сію в Хилиндаръ на пользу рода нашего Болгарскаго, во славую и похвалую господу...“

Специално отбелязване заслужава една подробност, дадена от Априлов в края на писмото-приложение по другия негов препис на историята. Тук се казва, че Паисиевият брат Лаврентий бил на *петдесет* години, а не на *шестдесет*, както е в повечето преписи. Въпросният пасаж гласи: „И собрахъ сію въ Хилендаръ монастиръ при игумена Лаврентія, брата моего единороднаго и старѣйшаго мене, *бѣ ему тогда* лѣта *пятьдесять*, а мене

[1] М. Дринов, Отец Паисий — неговото време, неговата история и учениците му, Периодическо списание, I, 1871, кн. 4, стр. 6.

четыредесять. Въ то время даяше Хилендаръ дань туркомъ 3000 гроша и задолжился бѣше двадесятъ и седемъ хіліады гроша. И бѣ много смущеніе и несогласіе братско. Зато не могохъ стерпети къ тому въ Хилендаръ и изъидохъ и пріидохъ в Зографъ. И ту еще много обрѣтохъ извѣстіе и писмо ради болгари и присовокупихъ и скончахъ реченная въ сію исторіицу на ползу роду нашему болгарскому...“

В края на 1838 г. Венелин благодарение на постоянните грижи на Априлов и Палаузов притежава историята на Паисий. Днес е неизвестно дали той по-рано не е получил друг препис и дали изобщо не е виждал „История славяноболгарская“. Ако се съди от кореспонденцията му, а също и от обстоятелството, че в своите трудове нищо не споменава за Паисий, следва да се приеме, че по-рано той не е виждал съчинението на Паисий. Но и след получаването на препис от историята Венелин не можал да я използува в научните си издирвания, тъй като наскоро починал (26 март 1839 г. в Москва). Многогодишните ревностни грижи на Венелин да открие и да се сдобие с български летопис (царственик) се увенчали с успех, но той нямал щастието да го използува за разясняване на едни или други моменти от историята на българския народ, когото толкоз много обичал. Независимо от това обаче Венелин има важна заслуга по отношение на Паисий Хилендарски — той пробуди у българската интелигенция интерес към историческите съчинения и изобщо към старото ръкописно наследство. Благодарение на неговите непрекъснати съвети в България почват да събират и да съхраняват стари ръкописи. Така се спасяват и някои по-стари преписи на „История славяноболгарская“, или пък се изготвят нови преписи. Важно е обстоятелството, че пръв Венелин обръща внимание на „История славяноболгарская“, грижи се за нейното съхраняване като извор за българската история. Чрез писма и лични разговори безспорно Венелин е събуждал интерес у руските учени към българската история, към българските ръкописни книги и по-специално към съчинението на Паисий. Поради това именно делото на Венелин в тази насока намира продължители в руската славистична наука от онова време — негови непосредствени продължители са личните му приятели В. И. Григорович и О. М. Бодянски. А по-късно се явяват и други учени слависти в Русия, които се интересуват от творбата и делото на Паисий Хилендарски. На следващите страници ще се опитам да покажа този техен интерес. Но важно е, че началото на този интерес възхожда към бележития български историограф Ю. Ив. Венелин. Също така важно е обстоятелството, че Паисий е един измежду първите новобългарски писатели, към когото руската наука проявява голям интерес. Това безусловно говори за значението на творбата му, за нейната роля в живота на нашия народ.

*

В. И. Григорович е вторият руски учен славист, посетил български земи през 1844—1845 г. Според думите на самия Григорович в пределите на тогавашна Европейска Турция той прекарал единадесет месеца, посещавайки Атонския полуостров и части от Македония, Тракия и Мизия до Дунав. В командировката си Григорович бил далеч по-щастлив от своя

предшественик Венелин; организирана по-добре, тя му дала възможност да посети много и различни предели на Турската империя, да работи из много богати книгохранилища, да се срещне с представители на отделните народности и пр. Важно значение за това има и самата научна подготовка на Григорович. Своите богати впечатления и ценни материали той обнародва в книгата си „Очерк путешествия по Европейской Турции“ (първо издание, Казань, 1848 г., второ издание, Москва, 1877 г.).

Главно място в книгата на Григорович заемат наблюденията и материалите, отнасящи се за българския народ — историческо минало, етнографски наблюдения, език, литература, писмени паметници, духовен живот и пр.

Григорович е събрал и пренесъл много старославянски ръкописи, намерени на Балканския полуостров. По-голямата част от тях са запазени и днес се пазят главно в Москва (ГБ „В. И. Ленин“) и в Одеса (към библиотеката на Университета).[1] В кръга на неговите находки е попаднала и „История славяноболгарская“ на Паисий. Между ръкописите му в Москва се пази и един препис на Паисиевото съчинение, т. нар. Григоровичева преправка на „История славяноболгарская“ — № 1731. Тази преправка стана широко известна на науката благодарение на обширната публикация на П. А. Лавров „Одна из перделок истории славяноболгарской йеромонаха Паисия, сохранившаяся в рукописи № 1731 собрания проф. Григоровича“[2].

Кога и къде Григорович се е сдобил с този препис от „История славяноболгарская“, днес не знаем — може би по време на командировката му, може би и след това. По-вероятно е него той да е получил при срещите си с българи по време на командировката. Известно основание за такава мисъл ми дават някои фрази от неговите пътни бележки и чернови писма, които тази година (май—юни 1962 г.) имах възможност да прегледам в Москва. Мимоходом само искам да отбележа, че този крайно ценен за нашата културна история архив все още се нуждае от по-подробно проучване и издаване, особено на кореспонденцията на Григорович с български и руски културни дейци до Освобождението.

Няколко пъти Григорович прави описание (реестр) на своите славянски ръкописи и на печатни книги, които изпраща в Русия. В един от тези описи той отбелязал: „5 (41). Болгарская история“[3]. А в друго описание, съдържащо 55 номера, той вече уточнява находката си — тук за пръв път се споменава Паисий. Под № 40 е означено: „История Болгар Паиси(я)— Кемпина, Валахи(я)“[4]. Паисиевата история следователно той намерил във Влашко — град Къмпина.[5] Други подробности няма.

На предпоследните два листа на една тетрадка, изпъстрена с бележки от разнообразен характер и библиография, Григорович дава обширни из-

[1] А. Е. Викторов, Собрание рукописей В. И. Григоровича, Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1876—1878 г., Москва, 1879, стр. 1—45; В. Н. Мочульский, Описание рукописей В. И. Григоровича, Летопись историко-филолог. общества при Новороссийском университете, Одесса, 1890.

[2] Труды восьмого археолог. съезда в Москве, т. II, Москва, 1895.

[3] Москва, ГБ „Ленин“, Архив Григорович (ф. 86), № 2.24.

[4] Архив Григорович, № 2.25.

[5] Друг препис, също намерен в Румъния, е вторият Софрониев препис от 1781 г., който сега се пази в библиотеката на Румънската академия на науките, № 438.

вадки из Жеравненския препис на „История славяноболгарская“. Той си записал: „18 августа 1844 ркп. (рукопись), in 4⁰, доставленная Мурзакевичем — Одесса. Эта рукопись собств(енность) Априлова.“[1] Както при Венелин, и тук се явяват имената на Априлов и Мурзакевич, свързани с друг препис на Паисиевата творба. Тази Григоровичева бележка недвусмислено свидетелствува, че ръкописът, който получил от Мурзакевич, бил *собственост* на Априлов. През август 1844 г. Григорович е в Одеса, дето се подготвя за пътуване между балканските народи. Следователно още преди своето отпътуване той имал възможност да се запознае с „История славяноболгарская“, да си направи извадки от нея.

Жеравненският препис е един от ранните преписи на историята, писан преди 1772 г. От друга страна, той е един от първите преписи, въведени в науката — дълги години всичко, което се пише у нас и в чужбина за „История славяноболгарская“, е предимно по този препис. Заслуга за това има Г. С. Раковски, който още през 1860 г. писа за него, като напечата няколко извадки из историята и приписките на нейните читатели.[2] Раковски също известява, че ръкописът някога бил притежание на Априлов, от когото Мурзакевич „я взел да я прочете и си я усвоил“ (стр. 118). Така тя останала у Мурзакевич и след смъртта на Априлов. От своя страна Мурзакевич услужвал на лица, които се интересували от „История славяноболгарская“ — Григорович и Раковски вероятно не ще да са единствените учени, които са се възползували от неговата любезност. По-късно, засега неизвестно кога и при какви обстоятелства, този ценен препис на „История славяноболгарская“ попада в ръцете на И. И. Курис, член на Одеското дружество за история и старини. Оттогава вестите за този препис се губят и днес е неизвестно къде се намира. Може би е изчезнал, а може би да се пази в архивата на Курис, която не е обработвана и за която не знаем къде се съхранява. След Раковски никой учен не е изнасял материали из Жеравненския препис на Паисиевото съчинение, нито пък му е давал описание.

Поради всичко това извадките на Григорович от Жеравненския препис, които е направил 2 дни преди отпътуването си за Цариград (20 август 1844 г.), днес представляват известен научен интерес. Те свидетелствуват за определен интерес към българската история и по-точно към съчинението на Паисий. От друга страна, тези бележки допълват данните на Раковски за същия препис. Григорович дава твърде пълно описание на ръкописа, изнася почти всички заглавия, посочвайки и съответните листове. От него узнаваме, че ръкописът е бил на големи листове (in 4⁰), а също и това, че е бил доста обемист — Григорович отбелязва лист 146 (ſMs), който може би не е последният.[3] Имайки пред вид тези обстоя-

[1] Архив Григорович, № 2.23.

[2] Г. С. Раковски, Няколко речи о Асеню Первому, великому царю болгарскому и сину му Асеню Второму. У Белград, 1860, стр. 20, 44—48, 64, 118.

[3] Според А. И. Маркевич Жеравненският препис бил писан разкошно (вж. А л. Т. Б а л а н, Паиси Хилендарски, История славяноболгарская, Пловдив, 1898, стр. 14). Такава подробност обаче не изнасят нито Раковски, нито Григорович. За илюстрации говори и Данаил Константинов: „Правдоподобно е да се допусне — пише Константинов, — че отец Паисий е посетил най-напред Жеравна и че тук е направен първият препис от поп Йовча

телства, считам за полезно да бъде обнародвано доста подробното описание на Жеравненския препис, което Григорович направил през 1844 г. След като отбелязва, че на 18 август 1844 г. получил от Мурзакевич ръкописа, собственост на Априлов, Григорович прави следното описание[1]:

„Лист

1. О царствѣ болгарстѣмъ.
О пользѣ исторіи.

4. Історіа славяноболгарскаю, о народа и о царѣ и стыхъ болгарских и всех деяниа и бытиа болгарскаа. Собрано и нареждено Паисіем іеромонахомъ бывшаго — во Стѣи гори Аѳонскиа ѡ епархій Самоковскіа въ лѣто ҂ѱѯв на ползу роду болгарском (Григорович дава числото „1763 г.“).

На ϴ (9) ст. признается — взял из Мавроурбина.
Собраніе историческое о народѣ болгарстемъ.

к (20). Паки поидемъ на перваа повесть.

ка (21). Въ лѣто ѕн. напали на Лонгобарда крала Вукичь краль. Имали болгари себѣ кназа Драгича. По Драгича восталъ краль Борисъ, пошелъ на Акума крала.

кв — 22. Въ лѣто ҳон. восталъ в' болгарехъ паки силни краль Батоа. Выписки из Барония.

кд — л. — Тривелій краль, Тербаль, Мойсей (?).

кз л. — Асѣнь великій.

кн л. — Добрѣица цръ.

кѳ л.—Телезвиа, Субботинъ, Сабынъ, Таганъ, Телерикъ, Кардамъ, Крунъ, Муртагонъ.

м л. — Симеонъ, Петаръ, Борисъ, Селевкіа, Суботинъ, Давидъ, сынъ, Комнстополова, Самоилъ.

н л. — Радомиръ, Іwаннъ Владимиръ, Доланъ, Алусіанъ.

ѯ л. — Асѣнъ, Петаръ, Калиманъ, Іwаннъ, Борилъ.

ѳ л. — Мичо или Смилецъ' Константина.

ѳє л. — О сербскихъ кралехъ от ѳѕ — пє.

на неговата история, който препис — Жеравненският — е най-грижливо преписан и илюстриран с образите на царе и битки, поменавани в историята, които илюстрации били с цветна—червена боя“ (Данаил Константинов, Жеравна. София, 1948, стр. 102). Изясняването на въпроса може да се получи само при намиране на самия ръкопис. Преди всичко нужно е да се прегледа архивът на И. И. Курсис, а после книгохранилищата в Одеса и Киев.

[1] Изцяло спазвам описанието на Григорович.

пз л. — Паганъ, Iwаннъ Асѣнь, Петаръ, Святославъ и Михаилъ, Александъръ, Шишманъ.

ѕ л. — Знамени — левъ.

ꙗ л. — Собраніе вократцѣ колико были знаменити крали и цари болгарских.

Батоѧ, Тривеліѧ, Михаилъ, Давидъ, Владиміръ или Владиславъ, Добрица, Кардамъ, Крунъ, Симеонъ, Самоилъ, Iwаннъ Калиманъ, Константин, Алеѯандръ.

л.ꙗні — О учителяхъ словенскихъ Константинъ и Меѳодій.

л.ѳкз — О патріархахъ и святыхъ болгарски.

Симеон поставил первого патриарха — архиеп. Охридский, Преславский, Софийский.

До владичества турков патр. греч. не имели... (?) влияния на болгар. церковь. С владич. турков греки возобладали церквы болгарск.

л.ѳкѳ — Ту собрахомъ вократцѣ имена стыхъ.

Тривеліѧ — въ лѣто ѱг 703.

Михаилъ или Iwаннъ — (вси сѧ на то негово имѧ и титла подписували).

Царь Давидъ.

Йоаннъ Владиміръ.

Св. Йоанн патр. Терновский.

Св. Феофилакт, толькователь евангельский.

Много книги перевел на болг. язык.

Св. Ефтимия, патр. Терновский — мн. книги перевел на болг. язык.

Св. Йоѧким — тако онъ патр. Терновский.

Св. Климент, архиеп. Охридский.

Св. Наум, близу при Охриде.

Еразм ; Ангеларія, Савватий — соврем. Кирилла и Мефодия.

Пять последних помагали Кириллу и Мефодию: Тия пять (л. — ꙗѧ.) стыі много помагали имъ и разспратили повсюду, где сѧ говори славенски и собрали речи по граматика греческа. Колико има тамо речи написанни, спроти они речи собрали от весь славенски ѩзикъ и составили перво ѱалтирь и ѥѵгѧн(ѥ) въ Охридъ и Солунь. Зато греци извѣстно знаютъ и тако написано обрѣтается въ гречески стари отечници рукописени.

Св. Николаѧ архіеп. Охридскій.

Св. Иларион Мегленски епископ.

Св. Никодим мироточец в Охриде.

Св. Йоанн Рилски в Рилскую пустыню.

Св. Гавриил Лесновский в епарх. Шипская (?).
Св. Прохор Пшинский в епарх. Скопская.
Св. Йоанн Сарандаполски пустынножитель.
Св. Йоанникий Девически — из предели сербском в епарх. Грачанской. Последные четири были ученики Св. Йоанна Рильского.
Св. преподобный отец Феодосия в горе Сливенска во времена Йоанна сына Асенова — родом из Тернова.
Св. Марко митроп. Преславский.
Св. препод. отец Козма Изуграфский.
Св. Симон Петровский — от явления ему звезда на камени монаст. Афонский Симонопетра.
Св. Филотей Скитски — от него Филотеи монаст. Афонский.
Три эти на Афонской горе.

Св. Пимен преподобн. в Изуграфъ въ $\overline{\text{ахі}}$.
Св. Михаил воин в Сливенск. епископ.
Св. Димитрия нови в $\overline{\text{хпе}}$.

Све мчениц болгарски — в время разорения латинами $\overline{\text{ѳ}}$ монастырей, в Изуграфе игумен $\overline{\text{Ф}}$ома и 25 монахов.

л. $\overline{\rho\text{мє}}$ — были $\overline{\text{вı}}$. монастыра въ то врема читали по болгарски и по келии и по скитове. Много монаси болгарски пребывали въ то врема, повече пребывали въ $\overline{\text{Свет}}$а гора болгари — въ то врема най-вече са обновила и прославила $\overline{\text{Ста}}$ гора $\overline{\text{Аѳонска}}$я.
В граде Софиа — св. Георгия, Св. Николай, Св. Терапонтея.
В Битоле — мучен. Ангел $\overline{\text{аѱн}}$·
$\overline{\text{кѳ}}$ мучеников.
святых 58.

л. $\overline{\rho\text{мѕ}}$ — Изъ $\overline{\text{вс}}$и монастыре $\overline{\text{с}}$огорскиа истражахъ, где имеютъ болгарски стари кньиги и $\overline{\text{цс}}$ки (sic) превелегни. Тако по Болгариа помного мѣста, гдѣ са обретаютъ по много стари $\overline{\text{к}}$ниги болгарски. Повише не обретеся за цари болгарски, некоимъ стымъ житиа имѣетъ пространна.
Заключение рукописи — о том, что „Азъ Паисія іеромонахъ и проигуменъ Хиландарски совокупихъ и написахъ, от руски речи прости обратихъ на болгарски прости речи и словенски, снедаемый ревностью“.
Замечательные свидетельства разных монахов, числом пять — „на похвала болгаромъ, а на пакость грекомъ и сербомъ“.
Няколко години по-късно Григорович използува „История славяноболгарская“ — Жеравненски препис — в своята книга „Статьи касающиеся древняго славянского языка“ (Казань, 1852, стр. 52). Тук той дава цитат от историята, като разяснява кой е нейният автор, а също от чий препис

заема материала. Всичко това се изнася като забележка, изясняваща пункт 8 от граматическото съчинение на Константин Костенечки части от което Григорович печата. В забележката си Григорович пише: „В пояснение сказанного под числом 8 замечу, что в половине XVIII ст. Паисий, проигумен Хиландарский, написавший краткую историю болгарскую, под конец своего сочинения поместил известие о святых болгарских, сказав о св. Клименте, Науме, Еразме, Ангеларии и Савватии, он замечает: „Тыя святы много помагали Кириллу и Мефодию и разпратили повсюду, гдѣ ся говори словянски и собрали речи по грамматика греческа. Колико има тамо речи написанни, спроти оны речи собрали от весь словянски языкъ, и составили перво ѱалтыръ и евангеліе въ Wхридъ и Солунъ. Зато греци извѣстно знаютъ и тако написано обрѣтается въ гречески стари отечници рукописни."

История сего Паисия *находится в рукописях*. Заключение ее по рукописи Априлова есть следующее: „Азъ Паисій іеромонахъ и проигуменъ Хиландарскій, совокупихъ и написахъ, от руски рѣчи (прости) обратихъ на болгарски прости речи и словянски, снѣдаемы ревностію — на похвалу Болгаромъ, а на пакость Грекомъ и Сербомъ."[1]

Горният цитат из „История славяноболгарская" Григорович привежда по повод мисълта на Константин Костенечки, че Кирил и Методий за основа на своя език положили руския език, към който те и техните помощници притурили елементи от останалите славянски езици.

Не е ясно защо Григорович цитира Паисий по Жеравненския препис на историята, а не по преписа, който той притежавал, намерен от него във Влашко по време на командировката му. Може би поради това, защото неговият препис е в същност по-късна преработка на „История славяноболгарская", а Жеравненският препис е далеч по-старинен, следователно по-автентичен. Независимо от причината за туй цитиране, Григорович има тази голяма заслуга, че той *пръв* въвежда Паисиевата история в науката, свързвайки я с един важен момент от дейността на славянските просветители Кирил и Методий. Той *пръв печатно* споменава името на Паисий, известявайки, че съчинението му е познато „в рукописях", един от които е Априловият (Жеравненски) препис.

Както вече казах, в ръкописната сбирка на Григорович се съхранява една преправка на „История славяноболгарская" (музеен № 1731). Тя е описана и проучена от П. А. Лавров в посочената негова работа, дето са печатани и няколко извадки от нея. Лавров пише: „Интерес к труду Паисия выразился и в другом отношении. Появились продолжители его труда, которые, сохраняя как основу историю славяноболгарскую, добавляли новые статьи, шли впередъ и в полемике с греками. К числу таких переделок принадлежит и тот список истории славяноболгарской, который сохранился в рукописи Григоровича." Той обнародва: 1. Предисловието; 2. Добавки спрямо основния текст на Паисий; 3. Списък на турските царе и 4. Географско разделение на България.

[1] Приведеният тук цитат из историята по нейния Жеравненски препис показва доста грешки спрямо собственоръчната извадка на Григорович, намираща се в неговия архив (вж. тук по-горе стр. 216). По-автентичен е безспорно архивният текст.

Преди Лавров за тази преправка на Паисиевата история се появи кратка бележка от А. Е. Викторов в неговото описание на ръкописната сбирка на Григорович, съхранявана в Москва. Понеже това описание допълва описанието на Лавров и понеже се намира в едно рядко издание, ще го процитирам изцяло:

„50. История Болгарского царства с древнейших времен до конца XV века, на ново-болгарском языке, полууст. нового времени, в 4-ку, 120 стр. (№ 1731).

Относительно источников своего сочинения, автор (родом Болгарин), в конце предисловия, замечает: собрахъ ѿ Маврообира латинскаго, ѿ Іѡанна Зѳнара, ѿ Ѣѳефира францѳскаго, ѿ ·Θ·еофана Грека. ѿ ст҃агѡ Ев·ѳ·вія Терновскагѡ, ѿ ст҃агѡ Димитрі҂а Ростовскагѡ, и ѿ дрѳги истории все заедно совокѳпихъ, любомѳдрий читателю. История начинается мифическими рассказами о сыновьях Ноя, о Немврóде, о „прародителе Славеноболгарского народа“ Мосохе, о первом болгарском короле Иллирике, о королях Бреме и Болге и т. д., и оканчивается смертию болгарского царя Георгия и царицы Ирини († 1491 г.).

Далее, в виде приложения, между прочим, следуют: повествование „о учителехъ славянскихъ“ Кирилле и Мефодие и учениках их; список Болгарских святых; повесть о втором разорении Болгарии султаном Селимом в 1522 г.; хронологические списки „кралемъ болгарскимъ и царемъ турскимъ“ (до 1839 г.) и разделение и перечень городов Болгарской земли. На полях и особенно на переплетных листах рукописи много приписок на Греческом языке.“[1]

*

О. М. Бодянски също проявява интерес към творбата на Паисий. Той обнародва много старославянски произведения, голяма част от които са старобългарски. Централно място в тази поредица заемат съчиненията за Кирил и Методий, а също и прочутото му изследване „О времени происхождения славянских письмен“ (Москва, 1855 г.). Широките му научни интереси към живота и делото на славянските просветители Кирил и Методий вероятно са причина за интереса му и към съчинението на Паисий. Основание за такава мисъл дава фактът, че в архива на Бодянски се намира не пълен препис на „История славяноболгарская“, а препис на части от нея. Бодянски е узнал за съществуването на „История славяноболгарская“ и помолил някой свой приятел (българин или русин) да му направи или достави препис на части от Паисиевото съчинение, предварително определени. И наистина такова копие той получил — то е от средата на миналия век, съвременен скоропис, обема 22 големи листа, съхранява се в Държавната библиотека „В. И. Ленин“ — Москва.[2] Собствено тук имаме два отделни свитъка, писани от едно и също лице — първият свитък обема 14 листа, а вторият — 8 листа. Кога и от кого ги

[1] А. Е. Викторов, Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1876—1878 г., Москва, 1879, стр 38—39.

[2] Архив Бодянски (ф. 36), № V. 20.

е получил Бодянски, както и по какъв ръкопис са правени, днес не знаем. На мен също не ми е известно дали той е използувал в някоя своя публикация труда на Паисий. Копието съдържа:

1. Имена с҃тыхъ болгарских, колико просіяли ѡ болгарски язикъ въ послѣдная времена;
2. Послесловие на Паисий;
3. *О учителяхъ словенски.*

Воспоменути потребно вократце за святаго Кѵріла и Меѳодія въ кое время составили писмена и книги на словенски язикъ.

4. Внемли зде опасно, читателю, да помниши въ кое время поставили болгарскіе цари себѣ патріарха въ Терново.

За науката този препис бива открит пак от Марин Дринов, който пише: „ В Москва намерих у О. М. Бодянскаго и един особен, не цял препис, в който се съдържат токо две глави от списанието на отца Паисия."[1] Повече сведения за него обаче не дава. Такива вести срещаме едва през 1905 г. в труда на Е. И. Соколов „Библиотека императорского общества истории и древностей российских" (Вып. II, Москва, 1905 г.). Тук е дадено описанието „Бумаги О. М. Бодянского" (стр. 597—655) и между тях под № 204 и 205 е описанието на посочените глави из „История славяноболгарская".

От този препис на „История славяноболгарская" заслужава да се процитира Послесловието на Паисий, защото съдържа рядко срещаната подробност за неговия брат Лаврентий: „Азъ Паисія іеромонахъ и проигуменъ Хиландарски совокупихъ и написахъ, ѡ руски речи прости wбратих на болгарски прости речи и словенски. По мало снедаше ме ревностъ и жалостъ по рода своегw болгарскаго, защо не имееютъ исторія заедно совакупленна за преславная деянія испервая времена рода нашегw и с҃тыхъ и ц҃ри. Тако и оукораху насъ многажди сербіе и греци, защо не (и)меемя своя исторія.

Азъ зрехъ по многих книгах и историях, ради болгари много известіе написано. Того ради воспріяхъ трудъ много. За две лѣта собирати по мало ѡ много истории. И оу Немска земля повече за то намереніе ходихъ. Тамо обретохъ исторія Маврубирова за сербіе и болгари въ кратцѣ за ц҃ри, а за с҃ты никако не писалъ — латинынъ былъ, не исповѣдуетъ с҃тыхъ болгарски и сербски, кои просіяли послѣди ѡ како ся ѡдѣлили латини ѡ греци. По и за сербски с҃тыі зле пишетъ и покриваетъ, а за болгарски никако не поменуетъ.

Тако азъ презрехъ свое главоболіе, яко за многw врѣмя страдахъ, тако и оутробою болехъ велми. И то ѡ желаніе много, що имеяхъ, презрехъ и ѡ много времянна погребенная и забвенная едва совакупихъ заедно, речи и слова написахъ. Не оучихъ ся ни граматика, ны политика никако, но простимъ болгаромъ просто и написахъ. Не бысть мнѣ тща-

[1] М. Дринов, пос. съч., стр. 6—7.

ніемъ за речи по граматика слагати и слова намещати, но совокупити заедно сыю исторійцу.

И совакупихъ сію въ Хиландаръ монастыръ при игумена Лаврентія, брата моего единомат роднаго и старѣйшаго менѣ — бе ему тогда лѣта шестдесетъ, а менѣ четирдясятъ.

Въ то время даяше Хиландаръ данъ туркомъ три хиляди гроша и задолжился бяше двадесять и седамъ хиляди гроша, и бе много смущенные и несогласіе братско. Зато не могох стерпети к тому въ Хиландаръ и изидохъ и пріидохъ въ Изуграфъ. И ту еще многѡ обрѣтохъ извѣстіе и писма ради болгари и присовакупихъ, и скончахъ реченая въ сію исторіицу на ползу роду нашему болгарскому. Во славу и похвалу г҃сду нашему І҃ису Хр҃сту, ему же подобаетъ всякая слава, честъ и поклоненіе со безначалнымъ ег҃ѡ о҃цемъ и прѣсвѣтымъ и бл҃гимъ и животворящимъ ег҃ѡ духомъ нынѣ и присно во вѣки вѣковъ. Аминъ.

*

Вл. Ив. Ламански пръв известява, че А. Ф. Гилфердинг по време на своята командировка из Македония намерил два ръкописа, третиращи историята на българския народ.[1] У нас две години по-късно Марин Дринов разглежда това съобщение на Ламански, като се отнася твърде критично към твърдението му, че Геровският препис на „История славяноболгарская“ бил близък с летописа, който той видял у Гилфердинг: „Но че отношението на тези два ръкописа е дотолкова близко, както утвърждава г. Ламански, като ги нарича два разни преписа „одной и тойже летописи“, с това нещо не можем да се съгласим; освен гореприведените редове всичката друга част на Гилфердинговия извод не се посреща с Геровий ръкопис. Това ни дава пълно право да мислим, че този Гилфердингов летопис е друго едно преработване от Паисиевата история.“[2] Подозрението на Дринов се оправда — по-късно се доказа, че това е съчинената през 1792 г. „Исторія во кратцѣ о болгарскомъ народѣ словенскомъ“ от йеросхимонах Спиридон.[3] Така отпадна погрешно изказаната мисъл от Ламански, че тук имаме работа с препис или преправка на Паисиевото съчинение.

Но Ламански говори и за втори български летопис, намиращ се в сбирката на Гилфердинг — въпросът за този летопис и днес е все още открит. За него не знаем нищо повече от онова, което сам Ламански пише. По този повод подхожда да се припомнят думите на Дринов: „От статията на г. Ламанскаго ние се научаваме, че у г. Гилфердинга освен този паметник, намирал се и други един такъв, който г. Ламански нарича такожде „список тойже болгарской летописи“. Дали наистина е *список* и

[1] В. И. Ламанский, Болгарская словесность XVIII века, ЖМНПр, часть CXLV, 1869, сентябрь, стр. 108.

[2] М. Дринов, пос. съч., стр. 22.

[3] В. Н. Златарски, Исторія во кратцѣ о болгарскомъ народѣ словенскомъ, София, 1900.

дали в него не се заключава някое особно преправяне на Паисиевата история? Г. Ламански в същата си статия пише, че предал своята копия от Герова ръкопис господину Гилфердингу „для сличения с двумя, имеющимися у него списками тойже болгарской летописи". Това ни дава да се надяваме, че г. Гилфердинг скоро ще да ни зарадва с обнародване изследванията си връх този предмет, между които ние се надяваме да найдем отговор и на тези въпроси."[1]

Наскоро след това подканяне от страна на Дринов Гилфердинг умира (1872 г.) и това вероятно е причина той да не съобщи нищо за своя летопис. След смъртта на Гилфердинг голямата му ръкописна сбирка се разпръсва — части от нея постъпват в сбирката на Хлудов, в Румянцовския музей (Москва), в Публичната библиотека в Петербург (Ленинград) и др. Въпреки проведените издирвания досега такъв български летопис от бившата Гилфердингова сбирка не е открит. Най-вероятно е този ръкопис да представлява преработка на „История славяноболгарская", както уверява Ламански, че той приличал на Геровската преправка; а може да бъде и съвсем друг летописен труд, от рода на Спиридоновата история, която първоначално също била считана за близка с Геровия препис. Нужно е следователно издирванията да продължат.

С издирването на български ръкописи с историческо съдържание, с предоставянето на други учени да използуват тези съчинения безспорно Гилфердинг е спомогнал за засилване на научния интерес към Паисий и към неговата бележита „История славяноболгарская".

*

В ръкописната сбирка на Александър Дмитриевич Чертков (1789—1858) покрай другите ценни съчинения попаднал и един препис от „История славяноболгарская". Днес сбирката на Чертков се съхранява в Москва — Государственный исторический музей. Този препис на Паисиевата история, досега неизвестен в науката, аз успях да открия по време на командировката си в Съветския съюз (май—юни 1962 г.); за него накратко съобщих във вестник „Народна култура" (бр. 31/4. VIII. 1962) Той носи № 310 от сбирката на Чертков.

Ръкописът обема 123 писани листа, осмина, но има и девет съвсем чисти листа. Писан е с едри славянски букви, четливо писмо, разделени думи. Заглавията са с червено мастило. Орнаменти няма; подвързан с картон. За съжаление не съдържа никаква бележка нито от преписвача, нито от по-късно време. По бялото поле на някои листове е поставен печатът на Чертков. Хартията не съдържа нито водни знаци, нито щемпел на книжната фабрика — това ми дава основание да приема, че ръкописът е доста късен, от средата на XIX в. Как е попаднал в сбирката на Чертков, не можах да установя. Наричам го *Чертков препис* по името на учения, в чиято сбирка се съхранява.

Независимо от обстоятелството, че ръкописът е доста късен, в случая се касае за *препис* на „История славяноболгарская", а не за нейна *преработка*, каквито се явяват особено много от трийсетте години на

[1] М. Дринов, пос. съч., стр. 24.

миналия век. Извънредно важен е и фактът, че този препис показва здрава връзка с най-старите преписи на историята и по-специално с преписа на Софроний Врачански, направен в Котел през 1765 г. Подобно на Софрониевия препис и Чертковият препис съдържа онези ценни автобиографични подробности, дадени от Паисий в послесловието на историята му; известно е, че тези подробности се изпущат от много други преписи, дори и твърде близки по време до Паисий, като излишни лични елементи или като анахронизми. Тези автобиографични елементи са съхранени само в няколко преписа. Въз основа на кратките бележки, с които сега разполагам, има основание да се допуща, че Чертковият препис е правен по Софрониевия препис от 1765 г. Известни разлики, разбира се, има, но те са предимно правописни и фразеологични — в Чертковия препис русизмите са повече.

Чертковият препис започва с обичайното въведение за ползата от историята. След него иде истинското изложение на българската история, предшествувано от Предисловие к хотящим читати и послушати написания в историйцу сию. Тук е и насловът: „История славѣноболгарская о народя и о царѣ и святых болгарских и о всех деяния и бытия болгарская. Собрано и нареждено Паисием иеромонахом, бывшаго в Святѣи гори Афонския, *от епархии Самоковския,* в лѣто 1762, на ползу роду болгарскому“. Както се вижда, преписът запазва биографичната вест за Паисий, че бил от Самоковската епархия. Не е място да предавам тук по-подробно описание на отделните глави, нито на предисловието и послесловието (това ще бъде сторено на друго място, след получаване на снимки от ръкописа), но считам за нужно да цитирам два пасажа от послесловието, които рядко се срещат.

Оригиналният Паисиев текст е започвал така, както и в Чертковия препис: „Азъ Паисия иеромонахъ и проигуменъ Хиландарски, совокупихъ и написахъ, от руски речи прости обратихъ на болгарски прости речи и словенски.“ Твърде важна е запазената подробност за Лаврентий, за Хилендар и Зограф. Паисий разказва: „И совакупихъ сию в Хиландаръ монастыръ при игумена Лаврентия, брата моего единоматъ роднаго и старейшаго менѣ. Бе ему тогда лѣта шестдесятъ, а менѣ четиредесятъ. Въ то время даяше Хиландаръ данъ туркомъ три хиляди гроша и задължил ся беше двадесятъ и седамъ хиляди гроша. И бе много смущение и несогласие братско. За то не могох стерпети к тому въ Хиландаръ и изидох и приидохъ въ Изуграфъ. И ту еще много обрѣтохъ извѣстие и писма ради болгари. И присовакупихъ и скончахъ реченая въ сию историйцу на ползу роду нашему болгарскому.“

*

Ценно изследване върху Паисий от този период на руската славистика е изследването на Вл. Ив. Ламанский „Болгарская словесность XVIII века“.[1] Това е първото по-цялостно проучване, свързано с делото на Паисий Хилендарски. Тук собствено Ламански разглежда една сравнително късна преправка на „История славяноболгарская“, а именно т.

[1] ЖМНПр, часть CXLV, 1869, сентябрь, стр. 107—123.

нар. Геровска преправка, писана от монаха Харитон през 1831 г. в Чирпан. Главно място в студията на Ламански заемат извлеченията от самия ръкопис. Редом с тях обаче са изказани някои мисли и наблюдения върху развитието на българската литература до XVIII в.; тези мисли и наблюдения също са нещо съвсем ново в проучването на българската литература. „Рукопись г. Герова — пише Ламански — заслуживает внимания вопервых как памятник письменного языка, употреблявшегося в XVIII веке в Болгарии, как литературное произведение тогдашны болгарских книжников, и вовторых, как летопись болгарская, еще неизвестный исторический источник (стр. 107). Препис от ръкописа той си направил още през лятото на 1864 г., бидейки в Цариград, но не се решавал да пише за него, понеже до запознаването му с Люблянския сборник той му се представял „совершенным особняком, как-бы случайностью и исключением". Ръкописът заслужавал твърде малко доверие и като исторически източник, макар че би било възможно да се използува понякога, но „с соблюдением величайшей критической осторожности" (стр. 108). Дълго време той живял с надежда, че в българските земи ще се открие някой неизвестен български летопис. И действително надеждата му се оправдала — такива летописи намерил Гилфердинг по време на пътуването си из Македония. Предавайки своето копие на Гилфердинг, за да го съпостави „с двумя имеющимся у него списками той же болгарской летописи", Ламански се решил да напише статията си с желание „указать вкратце на *литературное значение* этого памятника" (стр. 108).

Въпреки преписът да е от 1831 г. Ламански правилно долавя, че българският летопис със своята основна част възхожда към XVIII в. Заслужава да се процитира неговата заключителна мисъл: „Писанная в век просвещения для Европы, эта болгарская летопись и дополнительные к ней статьи вводят нас в темню печальную среду турецких раев, у предков которых, восемь-десять веков тому назад, процветила такая народная образованность и письменность, что ей могла бы позавидовать любая из тогдашних романогерманских стран, не исключая самой Англии в блестящий век Альфреда Великого" (стр. 121).

В студията си Ламански не споменава името на Паисий, нито пък неговата „История славяноболгарская". Причина за това без съмнение ще да е самият Геровски препис, с който той работил. А Геровският препис, както е известно, е преправка на „История славяноболгарская" и не посочва Паисиевото име. Изненадва обаче фактът, че Ламански не сравнява своя материал с вестите от Жеравненския препис, които Раковски обнародва още през 1860 г., нито пък споменава за книгата на Григорович „Статьи, касающиеся древняго славянского языка" (1852). За него може би е останала непозната книгата на Раковски, иначе той би установил приликите между Геровската преправка и Жеравненския препис на „История славяноболгарская".

Две неща са твърде важни в статията на Ламански — след Раковски той пръв публикува големи извадки от съчинението на Паисий, и то от преправка на „История славяноболгарская". Ламански особено дебело подчертава литературното значение на историята, разглежда я като важен факт в развоя на българската литература. Неговата

ценна публикация в същност допринася най-много за популяризиране делото на Паисий сред руските учени, занимаващи се с въпроси на българската история и литература.

*

Раковски въведе в науката Жеравненския препис на „История славяноболгарская“, а Ламански — нейната геровска преправка от 1831 г. Дълги години след тях всички изследвания за Паисий се градят върху публикациите на Раковски и Ламански. Така е в България, така е и в Русия.

До освободителната Руско-турска война в Русия не се явяват по-големи изследвания за Паисий, нито пък бива издадена неговата история. Пипин само отбелязва, че изцяло историята не е обнародвана. Софроний — последовател на Паисий — е по-щастлив в туй отношение, понеже неговото „Житие и страдания грешнаго Софрония“ се печата в Русия още през 1877 г.[1] За Паисий се говори накратко в някои общи съчинения, свързани с българското минало; при това някои от тези съчинения са писани от българи (М. Дринов, Р. Жинзифов) — обикновено споменава се името му, посочва се кога е живял и какво е написал. Райко Жинзифов например в очерка си „Болгарская литература“ пише: „В половине XVIII столетия жил болгарский йеромонах, по имени Паисий. Проникнутый жалостью к бедствиям своих соотечественников и единоверцев, он оставил рукопись под заглавием...“[2] Като допълня списъка на българските книжовници, Е. Голубински счел за нужно да добави и името на Паисий, за когото говори главно въз основа на Венелиновия препис на „История славяноболгарская“ (№ 1022 от бившия Румянцовски музей в Москва). След кратките биографични вести той дава такава оценка: „Произведение Паисия содержится на 52 листах нового письма, и будучи замечательно *как первый известный опыт в своем роде*, почти не имеет *никакого значения научного*, потому что страдает совершенным отсутствием критики и наполнено баснословием. Люди, имевшие возможность сличать несколько списков истории, уверяли нас, что списки, вследствие позднейших поправок, значительно между собою расходятся.“[3]

Особено внимание заслужава обстоятелството, че през това време именно Паисий е въведен в общата история на славянските литератури и че това е сторено от А. Н. Пипин. Според Пипин през средата на XVIII в. сред българите се появява „замечательное произведение, с которого начинают теперь историю болгарского возраждения“[4]. Книгата на Паисий „произвела большое впечатление между грамотными болгарами, еще не потерявшими национального чувства, и была первым толчком „возражде-

[1] Вж. Славянский сборник, т. II, Спб., 1877, дял IV, стр. 1—26.

[2] Н. В. Гербель, Поэзия славян, Спб., 1871, стр. 296. Такива кратки споменавания вж. още Славянский сборник, т. II, Спб., 1877, дял III, стр. 25, дял IV, стр. 2.

[3] Е. Голубинский, Краткий очерк истории православных церквей... Москва, 1871, стр. 709—710.

[4] А. Н. Пыпин — В. Д. Спасович, История славянских литератур, издание второе, том I, Спб., 1879, стр. 105—106.

ния"; нещо повече дори — тя е един от първите изрази на славянското възраждане („к ряду первых заявлений славянского возраждения"). Пипин дава кратки биографични вести за Паисий, посочва главните извори на съчинението му, предава накратко съдържанието на „История славяноболгарская". И според него трудът на Паисий няма голяма научна стойност, но — подчертава той — и значението му не е в тази насока. Паисиевата книга е важна със своята основна задача да служи „на пользу роду болгарскому, не имевшему своей истории, обличить „отцеругателей", забывавших свой род, отвечать на хулы чужих людей. С этой целью он и трудился над „собиранием", чтобы напомнить славные прошедшие времена своего народа, могущественных царей, знаменитых святых; он указывает народу в этих прошедших временах предмет гордости и урок для сохранения верности своему роду, и для отпора врагам"[1].

За разлика от Ламански Пипин вече определено говори за Паисий като виден български писател, пръв изразител на Българското възраждане, а също така изразител и на идеята за славянското възраждане през XVIII в. Пипин е първият руски учен, който дава по-обемиста и синтетична оценка на Паисиевото дело. Като виден учен, ползуващ се с голямо влияние у нас, безспорно тази негова оценка е оказала въздействие върху българските учени от онова време, които са писали за Паисий. Това е друга страна от заслугата на Пипин. За нас обаче е особено важен фактът, че той именно най-много допринася за популяризиране на името и делото на Паисий не само сред руския народ, но също и между останалите славянски народи; изобщо Пипин широко въвежда името на Паисий в славянската наука.

*

Такива са вестите, с които днес науката разполага за проникване на „История славяноболгарская" в Русия до освободителната Руско-турска война от 1877—1878 г. Безспорно това проникване ще да е било по-голямо и никак не е изключено там да се открият още преписи от историята. Така рано пробуденият и подчертано изразен интерес към Паисий не се проявява само в археографско-текстологична страна. Това е първата необходима и подготвителна стъпка, каквато съзираме у Венелин, Григорович, Бодянски, Гилфердинг. След нея естествено идва нов момент, който се стреми да обобщи познатите факти (Пипин). И наистина такава тенденция в руската славистична наука до Освобождението се забелязва.

[1] А. Н. Пыпин — В. Д. Спасович, пос. съч., стр. 106.
Изцяло писмата на Априлов до Венелин виж в работата на Цвета Унджиева, Документи по българското възраждане в руските архиви. Известия на Института по литература, кн. XII, 1962, стр. 129—149.

НИКОЛА ТАБАКОВ

ВАЦЛАВ ХАНКА И ОТКРИВАНЕТО НА БЪЛГАРСКА ГИМНАЗИЯ В ЦАРИГРАД

Бурният и постоянен устрем към просвета и образование е основна черта в характера на българина. Оттам се разгарят патриотичните и революционни стремежи на народа за свобода и култура. Поразителен е този факт през епохата на Възраждането, когато грижите на поробените българи за отваряне на училища са били постоянни и неделими от техния естествен и дълбок стремеж към учение и свобода. Затова твърде рано сред българската колония в Цариград се заражда идеята за откриване на българска гимназия, която да повиши образованието на младите българи и да улесни техния достъп и преминаване в уредените висши учебни заведения в чужбина.

Във връзка с тази идея (откриването на българска гимназия) на цариградските българи е и писмото на бележития чешки учен и патриот Вацлав Ханка, което обнародваме за пръв път тук. В това писмо Ханка изразява топло и сърдечно обичта си към българския народ, своята загриженост за просвещението на българите и готовността си да им бъде винаги в услуга.

Ето и писмото:

Благородний Господине![1]

В преминалия месяц принехми от Цариград писмо, в което ни пише Г. Д-р Мед. Гахминсис,[2] че Блъгарите били основали в Цариград Блъгарска Гимназия, в която желаят да имат учител на славянскити язици. Г. Д-р Гахминсис позивася на Г. Проф. Во-

[1] Христо П. Тъпчилещов (1808—1875), роден в Калофер, един от най-големите търговци, доставчици в Отоманската империя, името на когото се споменава във всички училищни, църковни и читателски инициативи на българската колония в Цариград през последните 2—3 десетилетия на робството.

[2] Д-р мед. Гахминсис, вероятно балтийски славянин, близък на българските среди в Цариград и най-вече на Хр. П. Тъпчилещов, бил натоварен от Тъпчилещов да пише на Ханка за откриването на българска гимназия в Цариград и да иска чех за учител по славянските езици. Като сочи името на професор Воцел, Гахминсис трябва преди настаняването си в Цариград да е живял в Прага или най-малко да е бил във връзка с Ханка, Воцел и други чешки патриоти.

Писмото, което д-р Гахминсис е изпратил до Ханка и в което му съобщава, че българите в Цариград са основали гимназия и търсят учител по славянските езици, е вярно само с втората си половина. „Основали гимназия“ трябва да се разбира в смисъл обмислят въпроса за откриване на гимназия, подготвят откриването на българска гимназия и търсят учител по славянските езици. В редакционна статия, озаглавена „Размишления за български пансион“ (гимназия с интернат), печатана в Цариградски вестник, бр. 463 от 26. XII. 1859 г., четем: „Всеобщо едно лишение съществува в наший народ, и то, за да ся допълни, всеобщо желание владее. Това лишение е, че нямаме върховно едно училище..., и за неотбежно се вижда Болгарски един пансион тук в Цариград да ся състави.

Тойзи п а н с и о н да е приуготозителен сиреч таков каквито има в Европа, гдето младежите придобиват такива знания, които им отварят вратите на всити други най-високи науки...

Уроците, които в тойзи испит ся изискват са: язиците латински и гречески, или според новата програма немский и английский, философия (логика, нравоучение), литература (поезия, риторика); история (стара, средна, нова), география (стара и нова); математика (аритметика, алгебра, геометрия), физика, химия, част от астрономия, зоология и пр... Те знания в наший пансион на болгарски и француски ще се преподават, на които ще приложим и учението на турский язик...

Цареград е място способно за такова заведение и ми не ще ся трудиме, за да го докажиме; само же явиме, че тук старание голямо за това намерение става и то ако би могло в действие да ся положи храна животворяща на ученолюбивите младежи би дало.

... то е и дело уже решено... ограничаваме ся да явиме, че то ще почене да действува щом ся собере едно число от шестдесет ученика...

Това училище ще ся отвори на пролет през мая, ако реченото число на ученицитe ся исполни или ако не на идущий месец септемврия.“

Тази статия предизвиква голям интерес сред българите и последват многобройни запитвания за мястото, където ще се строи тази гимназия с пансион, средствата за строежа, за подбора на учителите и др. В отговор на тези запитвания последва втора уводна статия „Болгарски в Цареград пансион“, Цариградски вестник, год. X, 16 януари 1860, № 466.

Въпреки всички усилия желаната гимназия-пансион в Цариград не могла да се открие, това научаваме от уводната статия на същия Цариградски вестник от 25 август 1862 (XII), № 35 — „Много пъти говорихме за учредяването едного п а н с и о н а, в когото да ся преподават уроци по-горни от каквито не можат в Болгария да ся преподават...

Но що да сториме; глас наш остана като глас вопиюще и тии родители (които са пращали децата си в чужди училища), както и другите останаха нечувствителни и така като не обратиха внимание на ползата народна, не обратиха нито на ползата, която синовете им щяха да придобият.“

Малко по-късно П. В. Оджаков печата статията си „Няколко думи върху устройството на едно висше българско училище-лицей“, Цариград, 1863 г. Тази статия не можахме да намерим нито отделно печатана, нито като статия в цариградския периодичен печат. Тя е печатана, без да е посочено отгде е взета, от Н Ив. Ванков. Материали из историята на учебното дело в България, св. 2, София, 1905. Притурка на сп. Училищен преглед, год. X, стр. 85—90. В нея четем: „В по-умните и науколюбиви цариградски българи ся породило от недавна (може и отдавна) желание да устроят едно българско училище, което да е замогнато с пълни гимназиални науки. Това училище, по тяхно мнение, да бъде у Цариград...

И тъй безполезно е да ся устройва таквоз училище у Цариград и да ся иждивяват пари без зряло разсъждение.

Мястото на таквоз едно високо заведение е България в един от градове ли да ги наречеме големи ли села — около Стара планина.

Но цяла България ся нуждае не за едно таквоз училище, а за по-много...“

Безспорно в стремежа си да открият по-високо българско училище цариградските българи са се въодушевявали от патриотични подбуди. Те са виждали, че средните училища — френски, гръцки, турски и по-сетне американски — са отклонявали младежта от родната реч, отслабвали родолюбивото чувство, раздвоявали тяхното неукрепнало съзнание и ги правели равнодушни към родното, българското. Затова въпросът за откриването на българска гимназия не слизал от колоните на цариградския печат. Във в. „Право“, год. VI, 23 август 1871 г., бр. 26, Петко Р. Славейков, редактор на в. „Македония“, и Ив. Найденов, редактор на в. „Право“, съобщават, че скоро в Цариград щяло да се отвори едно частно по-висше българско училище. Заведението щяло да се отвори, щом се запишат най-малко 15 ученици. Ръководители — Никола Михайловски и още двама видни учители, съгласието

цела,[3] който нема знанья в такъв предмет, затова умоли мя да исплъня прияцето му.

Това известие, от което ся види, че славянскиът народ със такъв начин ште преоспява в славянското просвештение испълни със радост всичкити учени славяни на запад. Аз долоподписанний кат обичам Блъгарскиът народ, пожелах тос час да му исплъна това желанье, па да Ви избира такъвзи учител, който да има всичкити нужни знания, зачтото на учител трябува да ся гледа не само на неговити способности, но и на моральнитъ му характер. Заради това шта постъпя съвестно, да Ви намеря такъв человек, на когото срьдцето, нравити и познаниата ми са доста познати. Тоя Господин ся именува Ф. Иезбера,[4] който има споменатите способности (какъвото го представлява и неговата приключена биографиа), и който със своити съчинения ие вече доста познат на славянскиът мир. Нине предава в Прага у приватната (частната) гимназия иязикът и литературата на ческо-славянскиът народ.

Сега обаче благородний Господине, моля Ви, да ми изволите и известите само скоричко, колко може да му ся плати за година; освен това да явите какъвъ бъдъштност ште придобие после колико годин учения, зачто какъто и знаиете може да (се) случать всякъви обст(оя)тельства, а чи тогава он да може да приемне каквото му ие приликата, а чи тогава и проч.

на които очаквали. Но такова училище не се отворило в Цариград. Към пълното оформяване на седмокласна гимназия малко по-късно вървят Габровското училище, което пуска първия си и единствен през робството абитуриентски випуск в 1874—1875 учебна година и Сливенското реално училище, които поради Априлското въстание и Освободителната война биват затворени.

[3] Проф. Ян Еразим Воцел — Jan Erazim Vocel (1803—1871), виден чешки учен. В Прага на 12. XI. 1846 г. руският учен В. Григорович е чел впечатленията си от пътуването из славянските земи в Европейска Турция в Чешкото учено общество пред Палацки, Ханка, Воцел, Коубек и Томек. Воцел е един от първите учени, които са изказали съмнение за истинността на „Краледворския ръкопис".

[4] Франтишек Йезбера — František Jezbera (1829—1901), е започнал своята литературна дейност в края на 50-те години на миналия век с издаването на брошурата „За Кирила и Методия...", в която доказвал необходимостта всички славяни да приемат за азбука кирилицата. През 1862 г. той редактира и издава всеславянския вестник „Словенин". По това време Йезбера е бил лектор по славянските езици в Политехническия институт в Прага. Вестник „Словенин", излизал от 1862—1864 г., представлява интерес за историка на българско-чешките литературни връзки. В него са печатани: статия по случай хилядолетието от съставянето на българската азбука — 11 май 1863 г.; библиографски указател за българската учебна литература; статия от българина Петко Стефанов „Отговор на чешкия в. „Позор", който нападал Йезбера като пропагандатор на кирилицата; български народни песни; стихотворение от Райко Жинзифов и др. В 1865 г. Йезбера се преселил в Русия. С учредяването на Варшавския университет през 1869 г., при първия ректор Петр Лаврович Лавров (1823—1900), известен руски социолог, публицист и идеолог на народничеството, Йезбера бил поканен да вземе Катедрата по славянските наречия и като доцент водил занятията със студентите слависти. Той обладавал основни практически знания по славянските езици, успявал да предразполага студентите към научни занятия и да внедрява любов и увлечение към науката. Неговите лекции били възторжени беседи за славяните (вж. В. А. Францев, Два момента из истории чешко-болгарских литературных связей в XIX ст., Сборник Българско-чехословашка взаимност, София, 1930, стр. 90—106).

Следователно моля Ви благородний Господине, да ми испроводите незабавно чистосрьдечно известие и написан контракт съвременно и да споменете кога требува да дойде в Цариград гореченийът избранний учител.

Със това имам чест да бъда усердньий на Ваша служба
преданньий
Вячеслав Ганка[5]

20 март
Прага————1859.
2 април

(На гърба на писмото четем:)

Прага
Вячеслав Ганка
прието април
отговор[6] на 29 1859

(На отделен лист)

Кратка биография Ф. И. Иезберы.

Ф. И. Иезбера родилсе 1829 года 15 януария в Богемия в градът „Брезница". Гимназиум окончал у Прага 1850. От 1851—1855 учил се на университет у Прага следующи предмети:

1. Педагогика у проф. Падлесака
2. Естетика у проф. Воцела

---

[5] Вацлав (Вячеслав) Ханка — Václav Hanka (1791—1861), чешки поет и филолог. Той е автор на първите славянски граматики на чешки език. Издал на чешки „Слово о полку Игореве", а също руски, полски и сръбски народни песни. За патриотични цели Ханка майсторски съчинил заедно с другари древночешките лирични и епични песни в два поетични сборника „Краледворски ръкопис" (1817) и „Зеленогорски ръкопис" (1818). В течение на половин столетие те били считани за оригинални и поддържали националното съзнание на чешкия народ. Ханка организирал научни и културни връзки с всички славянски народи и е един от най-видните дейци на чешкото славянофилство. Той обичал българите и бил в лични отношения с много видни възрожденски българи: В. Е. Априлов, Ив. Богоров, Константин Павлов, Димитър Мутев, Иван А. Шопов, Константин Петкович, Теодоси Икономов, Митрополит Натанаил, Райко Жинзифов, Васил Стоянов, Атанас Илиев, Георги Бенев, и др. Наскоро след смъртта на Ханка във вестника на Г. С. Раковски Дунавски лебед, год. I, 14 февруари 1861 г., бр. 21, стр. 94, излиза на български първата статия за бележития чешки патриот, озаглавена Венцеслав Ханка. Тази съдържателна статия, написана сигурно от българин в Прага, добре запознат с живота, личността и книжовната дейност на Ханка, завършва със следните думи на почит и преклонение към наскоро починалия учен и патриот: „Тъй достойний чех, любящ отечество и народ си, както и всички славяни разумно и усердно, тойзи Славенин заслужен и от всекиго почитован, уважаван, работник в поприще славенския книжевности, Венцеслав Ханка умрел е 31 декемврия 1860 година вечер и погребан е 3 януария 1861 год. в Прага." Преди Освобождението е печатана още една статия Ганка, Чехский книжевник в сп. Читалище, год. III (1873), кн. 10, юли 31, стр. 954—959. Вж. В. А. Францев, Болгарско-чешкия литературныя связи в половине XIX ст. Страница из истории болгарскаго возрождения, Сп. БАН, кн. XXXVIII, София, 1929, стр. 33—80; Емил Георгиев, Българи и чехи в епохата на тяхното възраждане, Годишник на Софийския университет, Историко-филологически факултет, том XIII, 1945—1946, стр. 71—79; Емил Георгиев, Западнославянските литератури и българското литературознание, сп. Литературна мисъл, год. II (1958), кн. 3, стр. 114—115.

[6] През 1905 г. във Варшава В. А. Францев, професор в императорския Варшавски университет, издава голям том Письма к Вячеславу Ганке из славянских земел. В този том не е печатано писмото-отговор на Хр. П. Тъпчилещов до Ханка.

3. Гречешский език} проф. Куртиус
4. Латинский език ∫ и Бипарт
5. Славенски език у проф. Ганка, Челаковскаго и Кубек.

NB. (Nota bene) Его сочинения: 1 „Письма объ истории Сербов и Болгар перевел с русскаго языка на немецкий".

2. „Песма" кою е у србскославанскоме езыку написал и всем Славяном из златног Прага отлазеиħим на узпомену посветил.

3. Кырил и Методия свати апостоли слованскых народов неписали глаголскы нъ кырилски.

4. Апологию против критикам о спису Кирил и Методий неписали глаголски.

ДБВК—БИА, ф. Хр. П. Тъпчилещов, I. А. 6159.

ЕВДОКИЯ НОЧЕВА-МЕТЕВА

ТВОРЧЕСТВОТО НА НЕКРАСОВ В БЪЛГАРСКОТО ОБЩЕСТВЕНО И ЛИТЕРАТУРНО РАЗВИТИЕ

Некрасов е един от тези представители на руската поезия, чието художествено слово е играло голяма роля в нашия обществен и литературен живот и най-тясно се е свързвало с нашето революционно движение. От гражданската му лирика, пропита с дълбоко съчувствие към съдбата на народа и гневна непримиримост към враговете му, са се възпитавали и трите ни революционни поколения. Неговото дълбоко социално творчество се използува от нашите прогресивни писатели в борбата за утвърждаване на гражданското ни изкуство и оставя трайна следа в развитието на нашата реалистична, народнодемократична литература.

*

Външните белези за проникването на Некрасов у нас през епохата на Възраждането, изразени в преводи или критични статии, са твърде оскъдни. Ние не притежаваме от тази епоха нито един отпечатан превод на негова творба, а отзивите за него се изчерпват с едно съобщение за смъртта му, поместено от Любен Каравелов през 1878 г. в „Знание"[1], и едно кратко изказване за него, направено от Христо Ботев и предадено много по-късно в спомените на четника му Димитър Ночев.[2] Самият факт обаче, че тези признания принадлежат на известните ни революционни дейци, ясно говори, че Некрасов се е възприемал у нас преди всичко от борците на нашето националноосвободително движение, че те са свързвали отношението си към руския поет със задачите на собствената си обществена дейност. Не случайно Христо Ботев се възхищава от Некрасов като борец за едно по-добро социално бъдеще, когато животът ще се нареди така, че всеки да има облаги от него. По този начин той сближава творчеството му със собствения си революционен идеал. Любен Каравелов от своя страна подчертава повече просветителската насоченост на Некрасовата поезия, тъй като помества съобщението за смъртта му по време, когато самият той е разколебан в революционната готовност на народа.

---

[1] Знание, II, 1878, стр. 96.

[2] Вж. Ал. Бурмов, Христо Ботев през погледа на своите съвременници, 1945, стр. 98.

От задачите на нашето революционно движение се обуславя до голяма степен и характерът на Некрасовото литературно въздействие у нас през епохата на Възраждането. Основната задача, която стои пред тогавашните ни писатели, е да съдействуват за повдигането на националното осъзнаване на народа, като демаскират и разобличават всички, които пречат за неговото осъществяване. Тази изобличителна линия на предосвободенската ни литература обяснява защо през този период Некрасов се възприема у нас преди всичко като поет-сатирик. От неговите сатири „Нравственный человек", „Современная ода", „Колыбельная песня" доосвободенските ни писатели са се учили на умението да смъкват маската на лицемерие и демагогия, зад която чорбаджии, гъркомани и лъжепатриоти са прикривали своята антинародна същност.

Широк интерес към сатиричното творчество на Некрасов проявява Петко Славейков, който е притежавал Некрасовото тритомно издание и върху него е правил опити за превод на редица Некрасови сатири, насочвайки сатиричното им острие срещу враговете на българския народ.[1] Така например Некрасовото стихотворение „Чиновник", в което поетът заклеймява безпринципното поведение на руския бюрократ, извиква у Славейков решението да създаде подобен сатиричен портрет на българския чорбаджия и той пише върху полето на страницата:

Аз искам да ви прикажа, сторете да послушате
за един наш чорбаджия, предобър и наред челяк.

Известната Некрасова сатира „Колыбельная песня" подсказва на Славейков похвата на сатиричната люлчена песен, чрез която той изгражда отблъскващия образ на гъркомана, продал за лични интереси националната си съвест („Залюляване").

От умението на Некрасов да смъква всякакви маски, като показва противоречието между външното поведение на героя и неговата истинска същност, са се учили и големите наши революционни поети Христо Ботев и Любен Каравелов, когато изграждат образите на лъжепатриота или на чорбаджията в известните сатирични творби „Патриот" (Ботев)[2] и „Чорбаджия и хъш" (Каравелов).

Преди освобождението на България от турско робство Некрасов въздействува на нашите писатели и като поет на народното страдание, тъй като самата ни робска действителност поставя страданието на народа като една от основните теми на тогавашната ни литература. Любен Каравелов въвежда като мото към отделни глави на творбите си „Неда" и „Децата не приличат на бащите си" стихове от Некрасовата поема „Мороз-красный нос", разкриващи тежката съдба на руската селянка, смазана под двойно социално и битово робство,[3] и чрез тях насочва вниманието и към съдбата на българската жена, чиято участ е още по-тежка, тъй като над нея виси постоянната заплаха от дивия произвол и на националния враг. Райко Жинзифов в стихотворението си „Към българската майка" използува Некрасовия мотив за майчиното страдание, за да

[1] Вж. С. Русакиев, Петко Славейков и руската литература, 1956, стр. 190—198.
[2] Вж. В. Велчев, Въздействието на руската класическа литература за формиране и развитие на българската литература от XIX в., 1958, стр. 98.
[3] Пак там, стр. 74.

го превърне в обобщения образ на измъчената си поробена родина.[1] От Некрасов Жинзифов възприема и горчивия укор, чрез който поетът разобличава народната пасивност и търпение:

Пой ему песню о вечном терпении, пой, терпеливая мать!

и изхождайки от задачите на нашата освободителна борба, го превръща в идеен център на своето стихотворение, като го развива в цели единадесет стиха. Поетът разобличава своя народ за неговото „робско търпение", за „кроткото му послушание", за „душевното му онемение". Страдайки дълбоко от своето положение на политически изгнаник, Р. Жинзифов осъжда и собственото си политическо бездействие, говори с болка и самопрезрение за своята обществена безпомощност. Тези свои настроения той изразява в стихотворението си „Сам себе си", което пише по подражание на Некрасовата творба „Я за то глубоко презираю себя",[2] като се сродява с характерните за Некрасовия лиричен герой настроения на дълбока неудовлетвореност от себе си и горчиво саморазобличаване за недостатъчно изпълнен обществен дълг.

В осъждането на народната пасивност с Некрасов се сродяват също така Ботев и Каравелов. У тях обаче това осъждане довежда не до пасивно разкаяние, както у Жинзифов, а до ясно изразен призив за революционна борба. Близостта на нашите доосвобожденски поети до Некрасовото отношение към народа и същевременно различният начин, по който то се пречупва у тях, явно говорят, че творческият им досег с руския поет се определя главно от задачите на нашето освободително движение и личното им участие в него.[3]

*

След освобождението на България от турско робство творчеството на Некрасов широко навлиза в нашия обществен и литературен живот. През 80-те и особено през 90-те години на миналия век се появяват редица преводи на негови творби, които се поместват в социалистическите ни вестници и списания „Съвременний показател", „Ново време", „Работническо дело", „Труд", „Ден", в най-известните ни литературни списания „Българска сбирка", „Библиотека „Св. Климент", в учебници и христоматии. Преводачи на Некрасов са известните наши поети Иван Вазов, Константин Величков, Ал. Константинов, Пенчо Славейков и дейци като Вела Благоева и много други. Некрасовите стихотворения се декламират по утра и вечеринки, пеят се като любими песни. „Гражданските стихотворения на Некрасов и Надсон — пише Ст. Чилингиров — се пръснаха веднага в оригинал и превод между българската интелигенция, която ги заучаваше и декламираше по стъгди и салони.[4]

---

[1] Тази връзка бива посочена от А. Селищев, Slavia, V, 1926, стр. 167—168, и изяснена от В. Велчев, пос. съч., стр. 37.

[2] Пак там.

[3] По-подробно за въздействието на Некрасов у нас през епохата на Възраждането вж. Е. Метева, Некрасов и нашата доосвобожденска литература, Славистични студии в чест на V международен конгрес на славистите, София, 1963.

[4] Ст. Чилингиров, Шевченко на български, Сборник в чест на проф. Ив. Шишманов, 1920, стр. 66.

Особено широк интерес към творчеството на Некрасов проявява нашата социалистическа интелигенция, за която той е един от най-любимите руски поети. „Измежду всички художници на руското слово — пише Георги Бакалов — Некрасов оказва най-дълбоко влияние върху прогресивните борци в България.“[1] Върху некролозите на тогавашните социалистически дейци са се пишели като мото Некрасовите стихове, посветени на големия руски революционен демократ Добролюбов:

Какой святильник разума угас,
Какое сердце биться перестало.[2]

От Некрасов се възхищава и нашата демократична интелигенция от 80-те и 90-те години на миналия век. Националният поет Ив. Вазов признава, че през 80-те години на миналия век Некрасов е бил за него истински кумир.[3] Т. Влайков пише в своите „Завои“, че идейните стихотворения на Некрасов „са заслонили пред неговия духовен поглед хубавите творения на Пушкина, от когото по-рано той много се е възхищавал“[4].

Превеждайки Некрасов, нашата интелигенция подбира главно тези негови творби, които го представят като певец на народното страдание („Железная дорога“, „Размышления у парадного подъезда,“ „С работы“, „Еду ли ночью по улице темной“ и др.), като гневен разобличител на народните врагове („Нравственный человек,“ „Колыбельная песня“ и др.) и особено като поет-гражданин, който вижда в службата на народа основното предназначение на поета („Поету“, „Муза“, „Блажен незлобливый поэт“, „Зине“ и др.). С тези преводи Некрасов е отговарял на нарастващото недоволство от развиващите се у нас капиталистически отношения, на засиленото внимание към разоряващите се селски маси и изостреното чувство на граждански дълг пред народа.

Нашите революционни дейци използуват и пряко творчеството на руския поет за политическото възпитание на народа. Димитър Благоев помества превода на Некрасовото стихотворение „Железная дорога“ („Железница“) в първото у нас марксическо списание „Съвременний показател“ и в същата книжка в отдела „Вътрешно обозрение“ говори за постройката на железопътната линия Цариброд—София—Волуяк, като гневно изобличава българското правителство за безжалостната експлоатация, която се върши над работниците.[5] От своя страна Вела Благоева, която прави първия у нас превод на Некрасовата поема „Русские женщины“ (Руски жени), откровено заявява, че чрез Некрасовото произведение е искала да насочи вниманието на читателя към съдбата на „съвременната руска революционерка“, която се бори за освобождението на отечеството и „човеческите интереси“[6]. Георги Бакалов помества редица Некрасови творби в издаваните от него работнически стихотворни антологии „Лъчите на поезията“ (1901) и „Към свободата“ (1902) и чрез тях съдействува за

[1] Вж. Ст. Каракостов, М. Горки и българската литература, 1947, стр. 132.
[2] Ст. Каракостов, Н. А. Некрасов, поет-гражданин и значението му в българската литература, Българо-съветска дружба, IV, кн.1, 1948, стр. 26.
[3] Ив. Вазов, Събрани съчинения, 1955, т. XIX, стр. 131.
[4] Т. Влайков, Завои, 1935, стр. 29.
[5] Съвременний показател, I, 1888, кн. 3, стр. 124—128.
[6] Пак там, стр. 48.

гражданското възпитание на създаващата се у нас работническа класа. „Хората от моето поколение се зачитаха в неговите стихове — пише по-късно той, — заучаваха ги наизуст и се заклеваха да се борят, щото истината, правдата и красотата да възтържествуват в света.“[1]

Идеолозите на социализма у нас не са оставили някаква пряка оценка за творчеството на Некрасов. Начинът обаче, по който те използуват неговите произведения, показва, че са го възприемали преди всичко като поет — борец срещу насилието и експлоатацията на човешката личност, — като певец на революционната борба и революционния подвиг.

По-различно възприема творчеството на Некрасов нашата демократична интелигенция. На нея ѝ допадат Некрасовите настроения на обществена неудовлетвореност, Некрасовото съчувствие към страданието на народа и силно развитото му съзнание за обществен дълг. Обаче, сама недостатъчно свързана с революционната борба в страната, тя недооценява революционната насоченост и социалния оптимизъм на творчеството му. Изяснявайки характера на Некрасовата поезия, Иван Вазов я определя като „меланхолична и тъжна“, отразяваща страданието на една разочарована душа, „мъката от непостигнати идеали и недоверие в бъдещето“[2].

Подобно стеснено разбиране за революционния руски поет проличава и в редица преводи на негови творби от този период, върху които преводачите съзнателно или несъзнателно слагат отпечатъка на своето сантиментално съчувствие към народа, като притъпяват революционния му патос и разводняват стегнатия му и лаконичен стил.[3]

През 80-те и 90-те години на миналия век Некрасов оказва широко въздействие и върху нашето литературно развитие. И сега нашите поети проявяват активен интерес към сатиричното творчество на поета. Този интерес обаче се подчинява не на националноосвободителната ни борба, а на новите социални задачи, които издига тогавашното ни революционно движение, обслужвайки недоволството срещу развиващите се в страната капиталистически отношения и утвърждаващия се в живота ни тип на новия буржоазен деец. Некрасовото сатирично въздействие най-ясно се долавя върху творческото развитие на големите наши критически реалисти Иван Вазов и Алеко Константинов. Самият Вазов заявява, че Некрасов го е привличал главно със своя реализъм и със своята сатира.[4] В стихотворението си „Настоящий граждански химн“ (1879), написано по подражание на Некрасовата сатира „Колыбельная песня“,[5] Вазов използува похватите на сатирична люлчена песен, за да изобличи кариеризма, безпринципността, политическата демагогия на съвременния му буржоазен герой и да заклейми неговата дълбоко антинародна дейност. Поетът се придържа до някои от характерните за автора на „Нравственний человек“ и „Современная ода“ похвати на сатирична типизация и в стихотворенията си: „Практическият човек“, „Приятно е, да, господа“, „Патриотизъм“,

[1] Ново време, XXI, 1921, кн. IV, стр. 184.
[2] Ив. Вазов, Събрани съчинения, 1955, т. X, стр. 293.
[3] По този въпрос вж. Е. Метева, Некрасов в български превод, Годишник на Соф. държ. у-т, Филолог. ф-т, LV, 2, 1961, стр. 417—430.
[4] Ив. Вазов, Събрани съчинения, 1955, т. XIX, стр. 97.
[5] Вж. Г. Цанев, Предговор към Ив. Вазов, Събрани съчинения, 1955—1957, т. I, стр. 37.

„Средство да нямаш врагове", „Привичка аз имах похвална" и др.[1] По такъв начин подобно на нашите възрожденски писатели поетът демократ подчинява получените от Некрасов творчески внушения на задачите, които издига нашето обществено развитие, и обективно обслужва революционното движение в неговия нов етап на развитие.

Алеко Константинов също неведнъж използува мотиви от Некрасови произведения, за да изрази чрез тях острото си критично отношение към съвременния му обществен живот. В стихотворението си „Отговор" (1894), за да изобличи политическото безправие в страната и пълната онеправданост на народа, той перифразира широко известния завършък на Некрасовото стихотворение „Размышления у парадного подъезда", а

Укажи ни обществена някой ограда,
укажи ни едничко поне учреждение,
в което и бедния без замедление
да намери подмога, да найде отрада.[2]

във фейлетона си „Скромна жертва на общия жертвеник", в който осъжда корупцията на държавния апарат, политическия произвол и културната изостаналост на страната, поетът изобразява болката си по своята измъчена родина и вярата в нейните скрити сили в лирично обръщение, което твърде много напомня стиховете на Гриша Добросклонов от поемата „Кому на Руси жить хорошо": „О, моя простичка и бедничка, и хитричка, и умничка, и набожна, и безбожна, и измъчена, и наплашена, но храбра Българио."[3] В сатиричния цикъл „Проза и стихове" обръзът на кариериста, който в името на лична изгода е готов да търгува дори с жена си, се сродява с Некрасовия сатиричен герой от „Современная ода", готов да предаде и дъщеря си, а гнусната демагогия, зад която той прикрива своето истинско поведение, напомня типа на Некрасовия „Нравственный человек". Би могло цикълът „Проза и стихове" да се сближи с Некрасовата сатирична поема „Современники", в която също така се дава цяла галерия от сатирични типове и буржоазни герои.[4]

Творческото въздействие на Некрасов се свързва и с твърде характерните за лириката ни от 80-те и 90-те години на миналия век настроения на неудовлетвореност от съществуващата буржоазна действителност на нашата демократична интелигенция, която продължава да живее с някогашните възрожденски идеали, но която все още не е в състояние да намери истинския път на борба при новосъздадената обществена обстановка. Иван Вазов пряко свързва своите преживявания на обществено недоволство с „влиянието" на Некрасов, като дори му дава предимство пред впечатленията, получени от нашия обществен живот. Той определя като некрасовски по дух социалните си творби „На балът", „Поет и вдъхновение", „Пустота", „Линее наш'то поколение", „Стария стражар" и „Стария книгопродавец", в които разкрива своята дълбока неудовлетвореност от утвърждаващия се у нас кумир на златото, изместил някогашните възрожденски идеали, и своя благороден копнеж по нов граждански идеал,

[1] Вж. по-подробно Е. Метева, Иван Вазов и някои граждански традиции в руската литература, Известия на Института за литература, кн. XIII, 1962.
[2] А. Тодоров, Любим поет на нашия народ, Литературен фронт, IX, 1943, бр. 2.
[3] Вж. Неиздадения архив на Боян Пенев, БАН, ф. 37, № 714.
[4] Вж. Хр. Дудевски, Алеко Константинов, Ранно литературно творчество, Известия на Института за българска литература, кн. IX, 1960, стр. 65.

който самият той не е в състояние да намери и да издигне пред своите съвременници. Тъй като настроенията, които Вазов отразява в тези свои творби, са изцяло породени от отношението му към нашия обществен живот, то творческото въздействие на Некрасов, за което той говори, би трябвало да се възприема не като първопричина, както твърди поетът, а като допълнителен активизиращ фактор, който му е помагал по-ясно да долови отрицателните прояви на развиващите се у нас капиталистически отношения и по-добре да осъзнае социалните противоречия, които те пораждат. Това активизиращо въздействие на Некрасовото творчество се долавя и при редица други Вазови творби („Смущение", „Загубен сред тълпата гъста", „Борба и борци", „Кипеж", „О, родино моя" и др.) и които по настроение и идейност са твърде близки до стихотворенията, определени от самия поет като некрасовски по дух. В някои от тези творби Вазов привлича като мото стихове от Некрасов и с това сам подчертава близостта им с творчеството на руския поет.

Активизирайки критичното отношение на Вазов и Алеко Константинов към съвременната им обществена действителност и учейки ги на сатирично майсторство при нейното изобразяване, Некрасов допринася за утвърждаване на критико-реалистичния метод на литературата ни и за задълбочаването на нейния демократично-народен характер. Същевременно, като изхождат от своеобразието на обществения ни живот през края на миналия век, нашите писатели заострят в сравнение с Некрасов антибуржоазния характер на своите произведения, като създават по-широка галерия от образи на буржоазни герои, по-ясно разкриват тяхната антинародна същност, по-последователно демаскират демагогското им „патриотично" поведение, зад което прикриват най-низки кариеристични домогвания и материални облаги. По такъв начин те доразвиват литературните традиции на Некрасов и задълбочават неговия критико-реалистичен метод.

*

През 90-те години на миналия век въпросът за разоряващото се българско село, който определя основната линия на литературата ни от този период, насочва вниманието на нашите писатели и към Некрасовата болка за народа и Некрасовото чувство на отговорност пред него.

По това време Иван Вазов пише своите дълбоко социални творби „Елате ни вижте" и „Планинци", в които дава поетичен израз на впечатленията си от потъналите в мизерия и невежество селца из Искърския пролом, и по правдивата обрисовка на мизерния селски бит, даден в контраст с охолството на славните и ситите, по болката, която изпитва от тежката участ на селянина, и особено по чувството едва ли не на собствена вина пред него той се сближава с Некрасовото отношение към народа, с разбирането му за поета като певец на народното страдание.

Въздействието на Некрасовото чувство за отговорност пред народа изпитва и Яворов. В притежаваното от него двутомно издание на руския поет той енергично и многократно подчертава неговия граждански призив:[1]

[1] Вж. Ганка Найденова-Стоилова, П. К. Яворов, 1957, стр. 251—258.

Иди и гибни безупречно,
Умрешь не даром... Дело прочно,
Когда под ним струится кровь!
(„Поет и гражданин")

Дълбоко вълнуват поета и стиховете на Некрасов, в които той се самобичува за недостатъчно изпълнен обществен дълг пред народа или за проявена слабост и колебание в борбата („Возвращение"). Широк отзвук в душата на Яворов намира Некрасов и като певец на измъченото и отрудено руско село — образът на народа мъченик, който със сурова печал носи своето тежко бреме („Ночь. Успели мы всем насладиться"), изпълненият с дълбока тъга селски пейзаж, в който сякаш и дъждът се е превърнал в сълзи („Утро"). Яворов напълно се приобщава и към мисълта на Некрасов, че докато страданието на народа съществува на земята, то трябва да бъде и основна тема в творчеството на поета („Элегия"). Ето защо, когато той пише своите дълбоко социални творби „На нивата", „Не е за него дума", „Градушка" и др., в които разкрива тежкото положение на народа и призовава интелигента честно да му служи, ние можем с основание да твърдим, че те са написани в духа на Некрасовите граждански завети.

В изискването за обществен дълг пред народа се възпитава и певецът на българското село Цанко Церковски. В архива на поета се намират стихотворения, в които явно се долавя Некрасовият призив към поета да пее за страданието на народа, докато то съществува на земята.[1]

Подобно на Некрасов и Яворов Церковски свързва своя дълг към народа с отношението си към отрудените и разорени селски маси. В многобройните стихотворения и поеми от 80-те и 90-те години той разкрива тежкото положение на селянина, от когото лихваринът и бирникът смъкват последната риза и изнасят последното зърно от хамбара, гневно заклеймява демагогската гавра с народа сред представителите на държавния апарат и страстно призовава селяните на борба в името на своите жизнени интереси. Тези стихотворения на Цанко Царковски, предизвикани от непосредствената му обществена практика като народен трибун, са в духа на Некрасовото разбиране за изкуството, чиято основна задача е да служи на народа и съдействува за неговото класово осъзнаване. В тях Церковски следва Некрасовото изискване към поета да бъде преди всичко гражданин, а след това поет.

Сродяването на нашите поети с Некрасов като певец на народното страдание и на гражданския дълг пред народа представлява ценен момент за развитието на нашата социална поезия. То активизира вниманието им към съдбата на народа и с това съдействува за задълбочаването на народностно-демократичния характер и критико-реалистичния метод на нашата литература.

*

Активен интерес към гражданския патос на Некрасовото творчество проявяват и нашите пролетарски писатели, които наред с протеста срещу съществуващия обществен ред и съчувствието към съдбата на народа

[1] Архив на Цанко Церковски, Музеят на поета в с. Бяла Черква, арх. ед. № 218.

ясно провеждат мисълта за коренно унищожение на съществуващия стар свят и изграждането на нови, социалистически отношения. Пролетарските ни поети пряко следват Некрасовия призив за всеотдайна служба на народа, но го съчетават не със съдбата на разоряващите се селски маси, а с борбата на създаващата се у нас работническа класа. Поради това те възприемат Некрасов не толкова с настроенията му на неудовлетвореност и тъга, както това наблюдаваме при Вазов и Яворов, колкото с неговите призиви към революционна активност, вярата му в светлото бъдеще на народа.

Най-възторженият поклонник на Некрасов между представителите на нашата пролетарска литература е Георги Бакалов. В предговора на стихосбирката си „Песните на революционера" (1895) той го нарича свой любим учител. Подобно на Некрасов Бакалов цени в своето творчество преди всичко връзката му с живота и борбите на народа.

Няма в теб творческо изкуство,
но кипи в тебе жива кръв,

цитира той думите на руския поет и чрез тях сам подчертава близостта си с Некрасовото разбиране за изкуството. За Г. Бакалов обаче живата кръв, която пулсира в стихотворенията му, е кръвта на работническата класа. „Стихът ми е недодялан и груб — пише той с думите на Некрасов, — но той е отзив на страданията и борбите на пролетариата."[1] В стихотворението си „Слава Балабанову" Бакалов изгражда образа на съвременния му революционен деец, като използува някои от художествените похвати, чрез които руският поет създава образите на Добролюбов („Памяти Добролюбову"), Чернишевски („Пророк") и Писарев („Не рыдай так безумно"). Неговият положителен герой обаче не е революционният демократ, както у Некрасов, а борецът комунист, отдал живота си в борбата за светлото бъдеще на цялото човечество. За разлика от Некрасов, който вижда основната революционна сила в лицето на селячеството, Бакалов подчертава ръководната роля на пролетариата и в своите призиви към селянина той ясно му сочи примера на работника („Селянино, вече не спи!"). По такъв начин, макар и да не достига в стихотворенията си художествената висота на Некрасовото творчество, Бакалов доразвива неговите революционни традиции, като ги изпълва с ново пролетарско съдържание.

Димитър Полянов също цени Некрасов преди всичко като поет борец, у когото любовта към народа прераства в революционна непримиримост към враговете му. В стихотворението си „Привет от чужбина" той дава като мото Некрасовите стихове:

Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей.

Самият той доразвива в творчеството си Некрасовия патос на гнева и ненавистта:

Омразата сестра на любовта е,
Такъв е днешният девиз, уви!
Да мрази всеки длъжен е да знае.
Залюбиш ли, да мразиш се готви.

[1] Г. Бакалов, Песните на революционера, 1895, стр. V.

Свързвайки обаче Некрасовата ненавист срещу народния враг със задачите, които издига съвременното му революционно движение, Полянов се опълчва не само срещу определени обществени отношения, а срещу всякакъв гнет и насилие:

Че трябва да се борим и със сдружни сили
Да сринем всеки идол, да хвърлим всеки гнет.

По такъв начин именно в нашата пролетарска литература гражданският императив на Некрасов намира своето най-пълно осъществяване, революционният му идеал добива най-голяма широта на въздействие. С новото съдържание, което влагат в получените от Некрасов творчески внушения, Полянов и Бакалов предават на литературната ни комунистическа партийност революционна устременост и перспективност и с това внасят в художествения й метод първите елементи на социалистически реализъм, издигайки Некрасовите литературни традиции на много по-висок етап в сравнение с останалите ни писатели от този период.

*

През първите две десетилетия на XX в. отношението към творчеството на Некрасов значително се видоизменя. В началото на века произведенията на поета все още активно се превеждат у нас, поместват се в стихотворните сборници, пеят се и се декламират от социалистическите ни дейци.[1] Към края на десетилетието обаче този интерес започва значително да намалява, изместен от утвърждаващото се в литературата ни влияние на индивидуализма и символизма.

През второто десетилетие Некрасов е представен у нас само с единични преводи. Почти изцяло пресекват и критичните отзиви за поета. Той престава да се изучава в училищата и излиза от учебната ни литература. И през този период обаче руският революционен поет не загубва своето обществено влияние. Интересът към неговото творчество се запазва главно сред пролетарските ни писатели, които използуват произведенията му в борбата срещу откъснатите от живота декадентски течения. Иван Клинчаров в статията си „Нашите поети и елементите на новата ни поезия" противопоставя революционния патос на Некрасовото творчество на тези наши поети, които се увличат от новите течения на времето, и чрез неговия пример ги призовава към социална поезия, която да отразява живота на народа и да съдействува за неговото изменение.[2]

Нашите пролетарски поети използуват творчеството на Некрасов и в борбата срещу засилилите се по време на войните шовинистически прояви в нашия обществен и литературен живот. Така например чрез превода на Некрасовото стихотворение „Страшный год", отразяващо тежките последствия от Френско-пруската война, Д. Полянов косвено разобличава престъпната политика на балканските буржоазни правителства, които тласнаха своите народи в изтребителната Междусъюзническа война. За да подчертае конкретната политическа насоченост на своя превод, той съз-

[1] Вж. Спомените на стария партиен деец Мих. Хлебаров, Съветската литература в България, 1961, стр. 340.

[2] Ново време, V, 1901, кн. 10—11, стр. 1104.

нателно видоизменя Некрасовата творба, като вместо темата за любовта между народите поставя тази за братството, тъй като именно буржоазните правителства на България, Югославия и Гърция разрушиха братския съюз между балканските народи и ги насъскаха един срещу друг.[1] Д. Полянов помества стихотворението в един от броевете на социалистическото списание „Борба", посветено на причините и последствията на Междусъюзническата война, и с това още по-ясно изтъкна политическата актуалност на превода.

Ясно изразен антимилитаристичен характер носи и Некрасовата творба „Внимая ужасам войны", чийто превод бива поместен през 1913 г. в списание „Картинна галерия" едновременно със скулптурната група на Иван Лазаров, в която майката държи в ръцете си осакатения от войната труп на своя син.

Макар и единични, посочените творби показват, че и през този период Некрасов не скъсва връзката си с нашия обществен и литературен живот. Неговите произведения продължават да обслужват задачите на нашето революционно развитие и да съдействуват за утвърждаването на гражданската поезия у нас.

*

Революционният подем, който настъпва след Втората световна война и Октомврийската революция и който довежда до нов разцвет на пролетарската ни поезия, обуславя наново широко порасналия интерес към творчеството на Некрасов. В периодичния ни печат се поместват редица преводи и критични статии за поета, като широко се използува стогодишнината от раждането му (1921) и петдесетгодишнината от смъртта му (1928). Най-активният популяризатор на Некрасовото творчество у нас през този период е партийният ни печат: „Червен смях", „Младеж", „Наковалня", „Ново време", а през 30-те години — „Щит", „Час", „РЛФ" и др. Най-страстният пропагандатор на поезията му е големият ни литературен критик Георги Бакалов, който издава заедно с Ангел Тодоров и първата у нас стихосбирка с Некрасови преводи „Мъст и печал" (1938).

През този период подборът на Некрасовите творби е значително по-различен в сравнение с предишния. Сега се превеждат стихотворенията на поета с най-ясно изразена революционна насоченост. Само през 1921 г. известната Некрасова творба „Песня Еремушке", в която пряко звучи призивът за борба в името на нова социална правда и която досега не беше превеждана нито веднъж, се появява едновременно в два различни превода. За пръв път у нас биват преведени и редица стихотворения на Некрасов, разкриващи образа на борeца революционер, готов да отдаде живота си за щастието и свободата на народа („Памяти Добролюбова", „Пророк", „Еще тройка".)

С нови черти се разкрива образът на Некрасов и в критичната ни литература от този период. Докато през 80-те и 90-те години на миналия век доминираше оценката му като певец на народното страдание,

[1] О любовь! — Где твои усилья? О, братство! — Къде са усилията твои?
Разум! — Где плоды твоих трудов? О, разум! — Где плодът на толкоз борби?

сега изцяло се утвърждава разбирането за поета като борец революционер, съмишленик и другар на великите революционни демократи Чернишевски и Добролюбов. В многобройните си статии, които посвещава на Некрасов през 20-те и 30-те години на миналия век, Георги Бакалов разкрива действено-мобилизиращата сила на творчеството му сред руската революционна младеж от 60-те и 70-те години на миналия век и посочва значението на Некрасовите традиции за развитието на пролетарската литература, която издига на нов етап революционните му завети.[1]

Оценката на марксическата ни критика за Некрасов от 20-те и 30-те години на миналия век плътно се доближава до съвременното разбиране за поета, тъй като отразява в една или друга степен и отношението на съветското литературоведение към Некрасов. Ограничеността на тази оценка се състои в това, че тя възприема поета като представител на руската революционна интелигенция, без да долавя в творчеството му певеца на осъзнаващите се и революционизиращи се народни маси. Едва през 1938 г. за пръв път в предговора към стихосбирката „Мъст и печал" започва да се набелязва и тази страна от творческия профил на поета, без обаче по-широко да се утвърждава. През 20-те и началото на 30-те години се допуска и известно недооценяване на художественото му майсторство.

В сравнение с миналия период сега марксическата ни критика много по-широко използува творчеството на Некрасов за целите на революционната пропаганда у нас. Тъй като произведенията на съветската литература, отразяващи новата, социалистическа действителност, биват в повечето случаи инкриминирани, то нашите пролетарски дейци се обръщат към творчеството на революционните руски писатели от миналото и чрез тях се стараят да възпитават читателя в духа на тези нови социални идеи, които внедри в живота Октомврийската революция. Анализирайки произведенията на Некрасов, нашата марксическа критика внушава мисълта, че революционните завети на поета вече са осъществени в родината му и народът му се радва на щастието, за което той някога е могъл само да мечтае. Чрез творчеството на Некрасов Георги Бакалов възпитава нашия народ на революционна активност и политическа бдителност, помага му правилно да се ориентира в обкръжаващата го обществена обстановка. Критикът марксист използува литературната подкрепа на своя любим учител, за да възпитава чрез него съвременния му писател във високо гражданско изкуство, пропито с любов към народа и революционна ненавист към враговете му, да буди у него чувства на гражданска доблест и мъжество, да го учи как да се бори с цензурата, за да достигне художественото му слово до читателя.[2]

За да използуват по-широко революционното въздействие на Некрасовото художествено слово, нашите пролетарски поети твърде често актуализират произведенията му, като ги свързват в една или друга степен

[1] Вж. по-подробно: Е. Метева, Некрасов в нашата прогресивна критика, Език и литература, XII, 1957, кн. 2, стр. 112—119; Екатерина Даскалова, Георги Бакалов и Некрасов, Известия на Института за българска литература при БАН, 1958, кн. VII.

[2] Вж. по-подробно Е. Метева, Творчеството на Некрасов и утвърждаването на гражданското изкуство у нас, Език и литература, XVII, 1962, кн. 4, стр. 13—15.

със задачите на съвременното им революционно движение. Така например превеждайки Некрасовото стихотворение „Еще тройка", Д. Полянов съзнателно заменя образа на руския революционен деец от 60-те години на миналия век „нихилист" с този на „комуниста" и по такъв начин насочва вниманието на читателя към съдбата на революционера в съвременната ни обществена обстановка. В превода на Некрасовата поема „Саша" Г. Бакалов подменя темата за вярата в бога с увереността на човека в собствените му сили, а А. Тодоров при превода на „Поет и гражданин" подсилва революционната роля на поета борец за нова социална правда, който ще поведе след себе си безхлебните народни маси.[1]

През 20-те и 30-те години на миналия век интерес към Некрасов проявява и нашата демократична интелигенция. В своята оценка за поета тя се доближава до марксическата ни критика, без да подчертава така ясно и последователно революционните страни на творчеството му.[2] Тя подбира за превод не най-революционните творби на поета, а тези, в които се разкрива неговият хуманизъм и демократизъм (например преводът на К. Константинов на откъс от стихотворението „Крестьянские дети"[3] и на Д. Подвързачов на откъса „Мороз-воевода" от поемата „Мороз-красный нос").[4]

Не остава съвсем чужда на Некрасов през този период и буржоазната ни литература. Представата обаче, която тя се опитва да създаде за поета, е коренно различна от тази на марксическото ни литературоведение. През 1919 г. църковното списание „Духовна искра" помества откъс от Некрасовата поема „Кому на Руси жить хорошо", но в такъв „преработен" вид, че призивът на Гриша Добросклонов към прогресивната руска интелигенция за революционен подвиг в името на народа се превръща в призив на християнско спасение на душата чрез отказ от дяволските съблазни на земята.[5] От своя страна Т. Траянов посвещава на Некрасов стихотворението си „Сърце на съвестта", в което представя неговото обществено поведение и неговия идеал за свобода в такъв отвлечено-религиозен план, че трудно могат да се доловят. Буржоазната ни литературна критика продължава да отстоява оценката на Некрасов като певец на отчаянието и скръбта. П. Бицили възприема поезията му като непрекъсната изповед на една болна, измъчвана от съвестта душа.[6] Сега обаче подобно разбиране не обслужва демократичните тенденции на нашето развитие, а, напротив, е в разрез с тях. Поради това и марксическата ни критика остро въстава срещу него. Г. Бакалов гневно разобличава Т. Траянов за невярната представа, която създава за поета.[7] Изхождайки от оценката на съвременното марксическо литературоведение, той рязко осъжда и Вазовото възприемане на Некрасов, обвинявайки го, че при превода на стихотворението му „Элегия" той е наложил собственото

[1] Вж. Е. Метева, Некрасов в български превод, Годишник на Соф. държ. у-т, Филолог. ф-т, LV, 2, 1961, стр. 465, 479, 493.
[2] Вж. Цв. Минков, Н. А. Некрасов, Глобус, II, 1928, бр. 23.
[3] Пеперуда, 1922, кн. 3, стр. 12.
[4] Елин Пелин и Ран Босилек, Читанка за IV отд., 1926.
[5] Вж. Е. Метева, Некрасов в български превод, Годишник на Соф. държ. у-т, Филолог. ф-т, LV, 2, 1961, стр. 473.
[6] Българска мисъл, III, 1928, кн. 4, стр. 262.
[7] Звезда, II, 1933—1934, кн. 15, стр. 479.

си отношение към живота и е превърнал острата социална творба на поета в „обикновена молитва за благословение на селския труд“[1].

През 20-те и 30-те години Некрасовите граждански традиции се продължават от нашите пролетарски поети. Най-големият популяризатор на неговото творчество у нас през първото десетилетие е бащата на пролетарската ни поезия Димитър Полянов. В стихотворението си „Съдът на безсмъртните“, което пише по случай втората годишнина от Октомврийската революция, Полянов поставя Некрасов между корифеите на руската литература, които със словото си активизират борбата на народа за свобода. По случай стогодишнината от раждането на Некрасов през 1921 г. Полянов помества в партийния ни печат редица преводи на негови творби, а по случай петдесетгодишнината от смъртта му през 1928 г. му посвещава стихотворението си „Овдовялата муза“. В творчеството на Полянов от началото на 20-те години долавяме и някои Некрасови мотиви, които той, както и в миналото, осмисля в зависимост от революционните задачи на своето време. Така например в стихотворението си „Печатари“ той се сближава с Некрасовата творба „Плач детей“ по мотива за непосилния труд на работника, над когото бди безмилостното око на надзирателя, както и по някои художествени похвати. При него обаче непосилният труд не води до безперспективно отчаяние, както в Некрасовата творба, а до бодрата вяра в бъдещето, защото печатарският работник вече изковава новата книга на живота. От своя страна Некрасовият мотив за илюзорното щастие, което носи всяка нова година („Новый год“), прераства в стихотворението на Полянов „Нова година“ в оптимистична увереност, че скоро ще настъпи за цялото човечество истинска н о в а година, която ще отбележи нов етап в неговото историческо развитие. В тези творби, писани през 1919 г., явно се долавя революционният оптимизъм на пролетарския поет, вдъхнат от победата на Великата октомврийска революция.

Добре познава творчеството на Некрасов и Христо Смирненски. Той е притежавал съчиненията му в собствената си библиотека,[2] знаел е редица негови творби наизуст, които е обичал да декламира, говорел е на своите приятели за Некрасов с увлечение и вълнение. Подобно на Полянов Христо Смирненски свързва творчеството на Некрасов със задачите на съвременното му революционно движение и представя руския революционен поет като „борец за по-добра участ не само на руския народ, но и на цялото човечество“[3].

В поезията на Смирненски ние не долавяме някакви преки реминисценции от Некрасов. Обаче с гневната си непримиримост към враговете на народа, които безпощадно осмива и бичува, с дълбокото си съчувствие към жертвите на големия град, със страстния призив към революционната активност и преклонение пред подвига на борeца за нова социална правда и най-сетне с вярата в щастливото бъдеще на народа, което самият той, сломен от болестта, може би не ще дочака, Смирненски се сродява с гражданския патос на Некрасовото творчество. Обаче общественият идеал на Смирненски за разлика от Некрасовия се свързва с кому-

[1] Г. Бакалов, От Пушкин до Смирненски, 1937, стр. 28.
[2] Н. Измирлиева, Хр. Смирненски, 1961, стр. 66, 152.
[3] Спомени за Христо Смирненски, 1955, стр. 62, 80.

нистическото бъдеще на цялото човечество, неговият положителен герой е интернационалният борец за нова комунистическа правда. Това придава на поезията му ясно изразена комунистическа партийност и конкретна, лишена от какъвто и да е утопизъм революционна перспективност.

Поезията на Полянов и на Смирненски най-ясно показва новия качествен скок, който прави пролетарската ни литература в сравнение с революционните поети на миналото, утвърждавайки прехода от критическия реализъм и революционния романтизъм към социалистическия реализъм.

През 30-те години на века най-активният популяризатор на Некрасовата поезия у нас е Ангел Тодоров. Той прави многобройни преводи на поета, които помества в партийния ни печат, и взема най-активно участие в съставянето и редактирането на стихосбирката „Мъст и печал", като участвува в нея и с повече от половината й преводи. На тази своя дейност Ангел Тодоров гледа като на партийна задача, която му дава моралното право да заяви, че дори ако нищо друго не е направил в литературата ни, то с преводите на Некрасов вече е изпълнил своя дълг на поет и гражданин.[1] Самият Ангел Тодоров обаче счита, че през 30-те години Некрасов не оказва пряко литературно въздействие върху пролетарските поети, които вече получават възможност да установят по-широка връзка със съветската литература и по-активно да се учат от нея.[2] В стихосбирките на Ангел Тодоров „Поеми без лъжа" и „Полезни поеми", както и в творчеството на останалите ни пролетарски поети от този период ние действително не долавяме някакво пряко въздействие от страна на Некрасов. Връзката обаче с неговите граждански традиции не пресеква, тъй като сега техен продължител става съветската литература. Показателни например в това отношение са стиховете на Христо Радевски:

Ний още сме
безименни рабкори,
стихът ни неграмотен, груб.

Но в него самият
живот говори,
но в него диша
кървавият труд,

които дават основание на Г. Бакалов да ги сближи с признанието на Некрасов:

Нет в тебе поэзии свободной
Мой тяжелый, неуклюжий стих,
Нет в тебе творящего искусства,

Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство.[3]

Тъй като самият Радевски според собствените му признания не се е увличал от Некрасов и не е изпитвал неговото творческо въздействие, то тази близост би могла да се обясни с общото схващане за изкуството, което пролетарските поети наследяват от руските революционни демократи и към което отвежда както непосредствената им революционна практика, така и съветската литература, от която те активно са се учели.

Началото на 40-те години, което се характеризира с разгула на фашизма и силното активизиране на революционното движение, разкрива нови страни от проникването и въздействието на Некрасовото творчество

[1] Час, IV, 1938, бр. 21.
[2] А. Тодоров, Животворната правда на художествената литература, 1958, стр. 137.
[3] Звезда, II, 1933, кн.13, стр. 582.

у нас. Поетът на руската революционна демокрация активно навлиза в нелегалната ни революционна литература, взема активно участие в революционното движение на страната. Сега обаче той се възприема у нас не толкова като учител в литературата, както в миналото, колкото като боен другар, който се сражава рамо до рамо с нашите революционни дейци, вдъхва им морална опора в трудностите, смелост и издръжливост в изпитанията. Не случайно Некрасовите призивни стихове от „Поэт и гражданин“ за активно включване в революционната борба са били написани върху стената на един от полицейските участъци в София и под тях затворниците са се заклевали да се борят за освобождението на целия пролетариат.[1] Стихотворенията на поета се включват в нелегалната литература на концлагеристите,[2] „появяват се в затворническите вестници и списания“[3]. Некрасовата стихосбирка „Мъст и печал“, внесена в килията на осъдените, им вдъхва сила и мъжество пред подвига на смъртта, който ги очаква.[4] Калениият партиен деец Антон Иванов четял томче от Некрасови стихове, преди да бъде изведен на разстрел,[5] а младежът революционер Боян Чонос в една от последните бележки до майка си, която й бива предадена едва след смъртта му, моли да му бъдат изпратени стихотворенията на Некрасов.[6]

Активното участие на Некрасов в нашата нелегална революционна борба говори за голямата обществена роля, която изиграва неговото творчество в един от най-трудните и най-героични периоди на нашето революционно движение.

*

След победата на 9. IX. 1944 г. творчеството на Некрасов свободно и широко навлиза в нашия литературен живот. Наново въведен в учебната ни програма, той става един от любимите руски поети на нашата младеж, която се запознава с произведенията му от училищната скамейка. Активно се подема делото за едно широко превеждане на творчеството му. Появяват се редица нови стихосбирки с негови произведения — „Железен път“ (1948) под редакцията на С. Русакиев, „Н. А. Некрасов, стихове за деца“ в превод от Мл. Исаев, двутомникът „Н. А. Некрасов — избрани произведения“ (1953, 1954), съставен от С. Русакиев, който дава почти пълна представа за поета. В тези сборници вземат участие като преводачи известните наши поети Л. Стоянов, Мл. Исаев, Ник. Фурнаджиев, Т. Харманджиев, Бленика, както и много млади литературни сили, някои от които дори започват поетическата си практика с преводи от Некрасов.

---

[1] Вж. Строители на великата руска литература, Еврейски вести, 1949, бр. 225.

[2] Вж. Иван Коленкоев-Калински, Шест месеца в концлагера при Кръсно поле, с. Еникьой, 1945, стр. 130.

[3] Вж. Папка затворнически вестници при Музея на съпротивата, Плевенски затвор, 1942.

[4] Вж. Цветан Данкин, В килиите на смъртните, Българо-съветска дружба, кн. 16.

[5] Вж. Мл. Исаев, Н. А. Некрасов, Труд, VIII, 1953, бр. 6.

[6] Вж. сб. Съветската литература в България, 1961, стр. 456.

Излизат и редица преводи на отделни произведения на поета, които се поместват в периодическия ни печат, в стихотворни антологии или в отделни издания. Така още през 1946 г. бива изцяло преведена у нас от А. Жаров, С. Русакиев и Г. Веселинов Некрасовата поема „Кому на Руси жить хорошо“. Тя представлява особено ценен момент в преводната ни литература от Некрасов не само поради това, че е една от най-хубавите Некрасови творби, но и защото утвърждава съвременното разбиране за поета като изразител на осъзнаващите се и надигащите се народни маси.[1] Тази оценка за Некрасов, отбелязваща нов момент във възприемането на творчеството му у нас, става доминираща през този период. Чрез нея Некрасов особено се доближава до нашата епоха, в която широко се разгъва революционната активност на народните маси и народът изцяло се утвърди като творец на своята съдба. От своя страна силно развилите се икономически и културни връзки със СССР след 9. IX. 1944 г. засилват интереса към въпроса за проникването и въздействието на Некрасовото художествено слово в България. В периодичния ни печат се появяват ценни материали, разкриващи отношението на известни наши писатели и революционни дейци към творчеството на Некрасов. Нов момент в критичната ни литература за поета е и появата на редица научни изследвания, изясняващи отделни проблеми от литературното му наследство и от проникването и въздействието на творчеството му в България.[2]

След 9. IX. 1944 г. Некрасов не оказва такова активно обществено и литературно въздействие, както в миналото, тъй като основен учител на нашите писатели през този период е съветската литература, с която те имат възможност да влязат в най-широк досег. Именно сега обаче изискването на Некрасов за гражданско изкуство, в което блика пулсът на живота, намира своето най-пълно осъществяване. Програмното му стихотворение „Поэт и гражданин“, което нашата младеж заучава още от училищната скамейка, придобива особена популярност и значимост, разширява в съзнанието на съвременния ни читател своята гражданска насоченост. Призивът на Некрасов към поета да отдаде живота си в борбата на своя народ се превръща в стихотворението на Павел Матев „Нашата дружба“ в призив за борба в името на социалистическото братство между народите, в символ на нерушимата българо-съветска дружба, споена с кръвта на двата народа: „Дело прочно, когда под ним струится кровь.“ Нашите

[1] Вж. предговора към поемата, направен от С. Русакиев.

[2] Вж. Ж. Авджиев, Георги Бакалов, Годишник на Софийския държавен у-т, Филолог. ф-т, т. L, 1, 1955, стр. 93, 306—311; Г. Германов, Проблемата за положителния герой в творчеството на Некрасов, Годишник на Соф. държ. у-т, Филолог. ф-т, т. LI, 1, 1956—1957; С. Русакиев, Петко Славейков и руската литература, 1956, стр. 190—197; Г. Найденова, П. К. Яворов, 1957, стр. 252—258; Е. Метева, Н. А. Некрасов в нашата прогресивна критика, Език и литература, XII, 1957, кн. 2; В. Велчев, Пенчо Славейков и руската литература, Известия на Института за българска литература при БАН, кн. VII, 1958; В. Велчев, Въздействието на руската класическа литература за формиране и развитие на българската литература през XIX век, 1958, стр. 37—42, 74—76, 86; Е. Даскалова, Георги Бакалов и Некрасов, Известия на Института за българска литература при БАН, кн. VII, 1958; Е. Метева, Некрасов в български превод, Годишник на Соф. държ. у-т, Филолог. ф-т, т. LV, 2, 1961; Е. Метева, Ив. Вазов и някои граждански традиции на руската литература, Известия на Института за литература при БАН, кн. XIII, 1962, и др.

поети, отразяващи в творчеството си революционните промени, които настъпват в съзнанието на селянина през време на борбата срещу фашизма и социалистическото преустройство на селото, продължават Некрасовите традиции като поет на осъзнаващите се селски маси. Твърде осезателно у нас през този период се долавя въздействието на Некрасовата поема „Кому на Руси жить хорошо“, и това е лесно обяснимо, тъй като въпросът за щастието на народа и пътя, по който то може да се осъществи — пътя на нарастващата народна активност, — доби особена актуалност у нас в условията на утвърждаващата се в политическия и стопанския ни живот социалистическа революция. Това въздействие се долавя в творчеството на някои наши поети, които решават проблемата за народното щастие чрез жанра на поемата и които с основание виждат в лицето на Некрасов ненадминат майстор в умението да предаде богатото социално съдържание чрез съответна, близка до народната песен художествена форма. Може би поради това те съзнателно или несъзнателно усвояват от поемата и някои по-конкретни композиционно-стилистични и интонационно-ритмични похвати — използуване на четиристъпна ямбична стъпка с редуващи се с дактилни и мъжки окончания, ритмични паралелизми, тавтологични съчетания, разгънати сравнения с народно-поетична образност и пр. (например Димитър Методиев — „Страна на мечтите“,[1] Тихомир Йорданов — „Земята, която сеехме“). Самото решение обаче на проблемата за народното щастие, което се осъществява в условията на социалистическата революция, представлява сякаш своеобразен поетичен отговор на поставения от Некрасов въпрос — „Кой в Русия живее добре?“ — отговор, изведен от живота не само на съветските народи, но и на всички, които тръгнаха по техния път.

*

От приведените данни става ясно, че Некрасовото въздействие в България има почти едновековна история, чийто характер се определя преди всичко от развитието на нашия обществен и литературен живот. Периодите на революционен подем, отразяващи националната и социалната борба на народа ни от миналия и нашия век, обуславят засиления интерес към творчеството на Некрасов; напротив, стабилизирането на буржоазната държава, утвърждаването на индивидуалистичните и шовинистични тенденции в нашия обществен и литературен живот обясняват намаления интерес към творчеството му. В зависимост от характера на революционното ни движение се изменя и начинът, по който се възприема Некрасов у нас. Преди освобождението от турско робство най-широк резонанс намира в България сатиричното му творчество, което се използува от нашите писатели за разобличаване враговете на националноосвободителната ни борба. След освобождението на България, през последните две десетилетия на миналия и началото на нашия век, наред със сатирата на поета, която сега се насочва срещу утвърждаващите се капиталистически отношения в страната, Некрасов широко въздействува у

[1] Вж. Хр. Дудевски, Художественост и оригиналност, Пламък, 1957, кн. 9.

нас като поет на разорените народни маси, който възпитава прогресивната ни интелигенция в чувство на граждански дълг и гражданска отговорност пред народа. След Първата световна война Некрасов се възприема главно като поет революционер, който призовава към мъжество и издръжливост в борбата в името на народа, но който не вярва достатъчно в неговите революционни възможности. Едновременно с това сега творчеството му разширява своята гражданска насоченост, превръща се в оръжие за борба в името на интернационалната комунистическа правда. Най-сетне в съзнанието на съвременния ни читател Некрасов не само призовава и мобилизира към революционен подвиг, но и отразява постепенното революционно активизиране на най-широките народни маси.

Творчеството на Некрасов пряко се свързва и с нашата литература. То съдействува за формирането и развитието на нейния критико-реалистичен метод, за утвърждаването на народностния й характер. Учейки се от Некрасов, нашите поети доразвиват неговите граждански традиции, като задълбочават критиката на капитализма и по-ясно подчертават неговата антинародна същност. Пролетарските ни поети от своя страна внасят в революционния идеал на поета ново пролетарско съдържание, което предава на поезията им силно изразена социална устременост и ясна революционна перспективност и им позволява да надраснат метода на критическия реализъм и да се утвърдят като поети социалистически реалисти. Всичко това говори за огромната жизнена сила на руския поет, в чийто граждански идеал всяко революционно поколение намира нещо близко и родно и чието художествено слово не загубва своята привлекателност и обаяние независимо от времето и пространството, които го отделят от самия творец.

ИЛИЯ КОНЕВ

ХРИСТО БОТЕВ В СРЪБСКАТА И ХЪРВАТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

В статията ми ще бъдат разгледани подробно само някои от въпросите, свързани с проникването на Ботевата поезия в Сърбия и Хърватско, с нейното художествено и идейновъзпитателно въздействие в тези страни. В огромната литература за Христо Ботев липсват изследвания за положителното въздействие на неговата революционна, журналистическа и поетическа дейност сред южнославянските народи. Само в няколко статии и по-обширни проучвания на Г. Бакалов, Мих. Димитров, Т. Павлов и други автори се изтъкват общи моменти във възгледите на българския революционер демократ и бележития син на сръбския народ Светозар Маркович, без да се засягат всички останали форми на идейно общуване между безсмъртния автор на „Хаджи Димитър“ и прогресивните обществени среди в съседните на България славянски страни. Това обстоятелство вече говори достатъчно за необходимостта от едно ново изследване, което въз основа на още неизползуван фактически материал да покаже в каква степен сръбският и хърватският народ са познавали Ботев преди неговата смърт и през следващите десетилетия, изпълнени с борба за установяване на нов социален строй в южнославянските страни, доколко поезията му — най-високото постижение на българската възрожденска литература — е могла да даде отражение в развитието на сръбската и хърватската литература. С оглед на тази задача ще се спра тук подробно на следните два въпроса:

1. Христо Ботев в сръбската литература след Руско-турската освободителна война.

2. Христо Ботев в идейния и творческия път на хърватския поет Август Харамбашич.

В пряка връзка с настоящото изследване е и статията „Христо Ботев и сръбската идейно-политическа и литературна мисъл през 70-те години на XIX в.“, което ще бъде поместена като отделна глава в труда ми „Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в. (до Освобождението)“. В нея е установено, че през посоченото десетилетие Христо Ботев е познат в Сърбия главно със своята революционно-политическа и журналистическа дейност.

1

След освобождението си от турско робство Сърбия навлиза в нов период на политическо, икономическо и културно развитие. Вътре в страната бързо назряват нови социални процеси, които създават условия за премахването на монархическия режим и поддържаната чрез него експлоатация над широките народни маси. Скоро сръбската буржоазия престава окончателно да играе ролята на национален водач, тя засилва експлоататорската си същност и с противонародната политика, която води в продължение на десетилетия, в годините на Втората световна война довежда страната до границата на голяма национална катастрофа. В остър конфликт с нея встъпват работническата класа и всички прогресивни хора, ръководени първо от социалдемократическата партия, а впоследствие от Сръбската комунистическа партия. Проникналите в Сърбия още в началото на 70-те години социалистически идеи (тогава се превеждат и печатат марксически произведения, сред които „Комунистически манифест") стават все по-мощен идеологически фактор в разрастващата се остра и непримирима класова борба, която завършва с извоюваната през есента на 1944 г. победа над реакционните и монархо-фашистки сили в стара Югославия.

През този дълъг период на революционна борба за установяване на нов социален строй Ботевите стихотворения и фейлетони намират широко място в сръбския социалистически печат, рецитират се на литературни вечери и събрания, проникват в затворите, концлагерите и партизанските отреди, ботевското в тях вдъхновява чувствата, мобилизира силите. Заедно с творчеството на сръбските прогресивни поети и писатели Ботевите песни заемат важно място в идейно-политическия живот на сръбския народ. Знаме на работническата класа в родината си, великият революционер и пламенен поет е пример и за сръбската работническа класа. Нещо повече, в края на миналия век революционното му дело свързва идейно българската работническа класа с първите социалисти в Сърбия, с последователите на Светозар Маркович. Не е случайност обстоятелството, че през 90-те години, когато в съседна Сърбия се разгаря остра класова борба и се полагат усилия да се създаде нова, социалистическа партия, за Христо Ботев и неговите революционни идеи пръв заговорва органът на сръбските социалисти в. „Социал-демократ". В броя си от 28 май 1895 г. той помества една информация за устроеното от българските социалисти в София тържество по случай годишнината от Ботевата смърт. В тази информация за първи път след окончателното освобождение на Сърбия от турско робство се свързва определено името на Христо Ботев с личността и идеите на Светозар Маркович. „На 18 май — четем в дописката — социалистите в София са чествували паметта на великия български социалист Христо Ботев, който за българския народ има това значение, каквото Светозар Маркович има за сръбския народ..." Разказвайки по-нататък за масовия характер на манифестацията и грубата намеса на софийската полиция в нея, авторът на съобщението пише: „Манифестацията е прекъсната, полицията е извършила своето. В същия момент работниците гласували следната резо-

люция: „Високо и най-енергично протестираме против дивашката и безобразна постъпка на полицията, която по един най-циничен и отвратителен начин потъпква правата на човека...“ Краят на тази интересна дописка ни убеждава, че тя съвсем няма информативен характер и цели не само да запознае сръбския читател с поменатото тържество за Ботев, но и да изрази чувствата на солидарност, които сръбската работническа класа изпитва към българските социалисти тогава: „Придружавайки се към справедливия протест на братските нам единомишленици против това варварство, ние изпращаме на българските работници своя братски поздрав. Напред!“[1]

Малко по-късно същият вестник помества и стихотворението „Моята молитва“ — първата Ботева песен, преведена на сръбски език.[2]

Само след две години органът на сръбската социалдемократическа партия (в. „Радничке новине“) обнародва стихотворението „Патриот“,[3] препечатано няколко пъти и последвано от преводи на други Ботеви стихотворения: *„Делба“, „Хаджи Димитър“, „До моето първо либе“, „Обесването на Васил Левски“*.[4] Заслужава да се отбележи също, че в страниците на тези вестници, донесли първите сръбски преводи на Ботеви стихотворения, намират място разни съобщения за живота и протестите на българските работници, поздравителни телеграми по случай Първи май, произведения на марксическата литература, художествени творби на Максим Горки и други прогресивни писатели, революционно-призивни статии и пр. Всичко това несъмнено създава по-особена атмосфера, в която Ботевата песен прозвучава и на сръбски език с присъщия ѝ мобилизиращ глас. Особено важно е обстоятелството, че поетът Ботев навлиза в идейно-политическия живот и борби на сръбската работническа класа успоредно с произведения на световно известни поети и писатели, които по своему разкриват съкровените идеали на човечеството, пренасят в Сърбия нестихващото ехо на борбата срещу политическите и социални потисници, постепенно разгаряща се по цялото земно кълбо. Всички тези произведения отговарят напълно на чувствата и мислите, които вълнуват прогресивния сръбски читател, и той ги възприема естествено, защото отразеният в тях копнеж за свобода е и негов копнеж.

Показателен за положителното отношение към Ботев на сръбския читател от 80-те и 90-те години на миналия век, когато сръбската работническа класа се обособява като нова социална и политическа сила, не е само фактът за нейното превеждане. Много повече и по-непринудено за това отношение ни говори несъмненият стремеж на самите преводачи да предадат в своите преводи най-характерното, най-съществената в тази поезия — онова, без което тя престава да бъде Ботева: отразе-

[1] Социал-демократ, орган српских социалиста, Београд, I, бр. 6, стр. 1—2.

[2] Социал-демократ, I, бр. 12, 9 юли 1895, стр. 4. Авторът на превода е скрит зад псевдонима *револуционер*.

[3] Радничке новине, орган српске социалдемократске странке и радничког покрета, 1897, бр. 5; същото стихотворение е препечатано в бр. 88 на вестника от 1904 г. в превод на Момчило и в бр. 99 от 1910 г. в превод на Живота Милойкович.

[4] Последователно тези стихотворения са отпечатани във в. „Радничке новине“, 1904, бр. 103; сп. Српски књижевни гласник, 1905, кн, 6, стр. 427 — 428; сп. Српско цвеће, 1906, кн. 1; в. Штампа, 1907, бр. 171.

ната в нея изповед на революционера „в редовете на борбата“ да намери своята смърт; възпятото по неповторим начин безсмъртие на „този, който падне в бой за свобода“. В различна степен този стремеж е присъщ на всички Ботеви преводачи в Сърбия, но нека първо приведа някои примери от началните преводи на Ботеви стихотворения, за да почувствуваме идейно-естетическото въздействие, което са оказали. В първото преведено стихотворение например не е предадена в необходимата степен емоционалната сила на Ботевата молитва, отразила така непринудено и вдъхновено патриотизма на българския революционер, ала е запазен в него гневният протест на поета срещу „бога на лъжците, на безчестните тирани“, срещу „бога на човешките душмани“. Запазена е в превода готовността на Ботев да не пожали нищо свое за пълната победа на революцията на политически и социално угнетените „братя сиромаси“. Наистина изменена е на места вътрешната организация и формата на стиха, ала чрез превода е стигнала до сръбския читател ясната Ботева мисъл, която въздействува направо на сърцето, защото в нея няма нищо парадно, нищо декларативно. Ето колко естествено звучат в превода две от най-характерните за стихотворението строфи:

Окрепи и моју руку
Кад се дигне роби, „гоља“,
Да гроб нађем жељан давно
Сред крвава бојна поља!

Не остави да м' ишчезне
У затишју срце бујно,
И глас као у пустини
Мине тихо и нечујно.

Допуснатите в случая отклонения — повече или по-малко неизбежни при всеки превод на поетическо произведение — не засягат идейната атмосфера в Ботевата творба, нейния вътрешен ритъм. Съкровеното желание на поета, изразено в стиховете

В редовете на борбата
Да си найда и аз гроба,

сръбският преводач е съумял да предаде в стегнат осмосричен хорей:

Да гроб нађем жељан давно
Сред крвава бојна поља.

В преводите на сатиричното стихотворение „Патриот“ наблюдаваме едно друго явление, което отчасти характеризира особените политически и художествени цели, преследвани тогава от Ботевите преводачи в Сърбия, а именно: да отправят стрелите на тази сатира и към лъжепатриотите в сръбския политически живот. Те неведнъж имали случай да се убедят в низкия морал на представителите на сръбската реакционна буржоазия, които подобно на осмения от Ботев „герой“ се надпреварвали да показват, да демонстрират своя „патриотизъм“. В бележка към превода на „Патриот“, поместен в брой 99 на в. „Радничке новине“ от 1910 г., Живота Милойкович направо и недвусмислено разкрива тази актуална за времето цел. „Христо Ботев, български революционер и поет — казва той, — е написал своята политическа сатира още през 70-те години на миналия век, пропит от гневна омраза и възмущение към лъжепатриотите и шарлатаните... Представител на тези лъжепатриоти в Сърбия е една реакционна банда . . . , която продава своя патриотизъм на твърде ниска цена, като старо желязо. Начело на тази банда стои познатият на всички „патриот“ Рафаилович...“ Докато в цитираната бележка класовият враг

е назован със собственото му име, то чрез твърде сполучливия превод на Ботевата сатира се показва образно и неговата хищническа природа:

Патриота — душу даје
Да слобода света влада,
Ал не своју душу браћо,
Већ народа који страда!

И свакоме добро чини
Само, знате, кад се плати,
Као човек — шта да ради?
И душу ће своју дати.

На същата актуална политическа цел е подчинен и преводът на Момчило, отпечатан в брой 88 на вестника от 1904 г. Само че тук преводачът е намерил за уместно да подсили някои моменти в Ботевата сатира, като чрез тях внесе в нея повече съвременно съдържание, почерпено от живота на сръбския народ. Целта му е да покаже, че не само в миналото, но и тогава — в дните на разгаряща се остра класова борба в Сърбия — този тип лъжепатриоти са готови на всякакъв компромис, щом той засяга личните им интереси. Външно те подкрепят прогреса и „всекиму добро струват", стига да имат лична материална и обществена изгода. И това са хора видни, съвременници на епохата, които според преводача всеки трябва добре да опознае, за да не бъде мамен в надеждите си.

Још је добар то хришћанин,
Цркву увек посећује,
Но и тамо зато иде,
Што се и тамо сад тргује.

Уз то има златно срце,
За сироте тај се стара:
Од њих диже на хиљаде,
Њима пружи десет пара.

Едва ли можем да се усъмним в целесъобразността на подобни осъвременявания, направени при това умело, в духа на самото стихотворение. Идейно-художественият замисъл на Ботевата сатира позволява на преводача ѝ да каже на сръбския читател открито, че в черквата и *сега* (в началото на века) се води престъпна търговия, че социалният враг взема от сиромасите с хиляди, а им връща в замяна стотинки.

Не бихме могли да разберем достатъчно пълно участието на преведените Ботеви стихотворения в сръбския политически и духовен живот от края на миналия и началото на настоящия век, ако не вземем под внимание и едно друго, още по-важно обстоятелство. По дух Ботевите стихотворения се свързват с първите творби на сръбската пролетарска революционна поезия и художествена публицистика, която взема теми и сюжети от тогавашната противоречива социална действителност, от борбата на сръбската работническа класа за установяване на нов социален строй. Широко в поезията навлизат социалистическите идеи, а образът на работника, строителя на новия свят, потиснат и онеправдан в капиталистическото общество, заема все по-централно място. От особена важност за нас в случая се явява поетичното творчество на Коста Абрашевич, Емило Ребич, Милан Несторович и други техни съвременници, които дебютират на страниците на работническия печат. Ботевата поезия се оказва напълно съзвучна с техните борчески стихове, изпълнени с гневен протест срещу действителността на груба експлоатация, лицемерие и морална неустойчивост, с увереност в победата на работническата класа. Сръбският читател е възприемал преведените Ботеви песни едновременно със стиховете на първите сръбски пролетарски поети, които са пораждали у него емоции и мисли с еднаква идейна наситеност. Макар и да

са създавани в различни страни и периоди от тяхното историческо развитие, те си приличат напълно по своето въздействие в живота, по това, че подкопават устоите на съществуващата тогава неправда и възвестяват раждането на новия свят. Такъв е случаят с песните на Ботев и стихотворенията на един от първите и най-изтъкнатите представители на сръбската пролетарска поезия Коста Абрашевич, който тъкмо в края на миналия век заема важно място в идейните борби на своя народ. Още първите му стихотворения са поетичен израз на тези борби и показват идейно съзвучие с Ботевата поезия:

О, владари, о нељуди!
. . . . . .
Слуге бога и олтара,
Што за новац само знате,
Је ли вам ваш бог право дао
Да народе завађате?
Је ли Христос, тај ваш идол,
Такав наук дао свима?[1]

Или пламенният призив на поета Милан Несторович към работниците и всички трудови хора да се освободят от веригите на социалното и духовното робство на сръбската буржоазия:

Кидајте ланци, другови верни,
Стресте са себе окове љуте!—
Ја мрзим патњу, живот чемерни,
И оне што га сносе и ћуте.
Ја волим борбу — борбу очајну
Вечито водит' са тиранима,
Која ће пружит' Слободу сјајну
И сретне дане донети свима![2]

Без да привеждаме тук повече примери, ще трябва да изтъкнем, че революционният печат от края на миналия и началото на нашия век е изпълнен със стихотворения, фейлетони, карикатури и епиграми на сръбски автори, изобличаващи предателската роля на сръбската реакционна буржоазия. С оглед на тези основни задачи на сръбската художествена литература и журналистика тогава напълно естествен е проявеният жив интерес към Ботевата сатира, специално към сихотворението му „Патриот", превеждано от различни автори.

Свързала се по такъв начин с революционните тенденции в новата сръбска литература, Ботевата поезия взема все по-активно участие в антифашистката борба на сръбския народ. В прогресивни вестници и списания, излизали през 20-те и 30-те години на века, се печатат в превод на сръбски език много Ботеви стихотворения и фейлетони. Ето само някои от тях: „На прощаване" (сп. Комуна, 1920, кн. 4, стр. 3), „Това ви чака" (в. Рад, 1924, бр. 20—21, стр. 4), „До моето първо либе" (сп Будућност, 1930, 2, стр. 20—21; сп. Балканско братство, 1936, кн. 4, стр. 29—30; сп. Югословенски расвит, 1936—1937, кн. 5, св. 6—7, стр. 109—110), „Елегия" (сп. Југословенски расвит, 1938—1939, кн. 9—10, стр. 205—206), „Хаджи Димитър" (сп. Наша земља, 1939, кн. 5—6, стр. 19—20), „Обесването на Васил Левски" и др. Присъствието на Ботевата поезия в политическия и духовния живот на сръбския народ е особено ярко изявено в годините на въоръжената съпротива срещу фашизма. И това не е случайно. Самата борба създава условия да бъдат почувствувани дълбоко отразените в нея свободолюбиви мисли и идеали на поета. Да от-

[1] Из српске радничке поезије, Антология под редакцията на Оскар Давичо, Драга Миленкович и Джордже Павлович, Белград, 1953, стр. 14. Стихотворението е написано през 1896 г.

[2] Из српске радничке поезије, цит. изд., стр. 93. Стихотворението е написано през 1909 г.

бележа първо, че по мелодията на Вазовото стихотворение „Радецки“ сръбските партизани пеят свои революционни маршове, вдъхновявайки се от подвига на храбрия войвода. Особено характерен в това отношение е един от бойните маршове на партизанския отред в Кралево, известен под заглавие „Краљевачка партизанка“, в който напълно в духа на така популярния у нас марш за героичния подвиг на Ботевата чета се казва:

Млади српски родољуби
Јављају се сад,
На чело им борбе знаци
У очима плам.
Храбра чета гордог Марка
руши фашизам...

Същевременно в редица нелегални вестници и списания, често издавани в джобен формат и разпространявани по територията на цяла Югославия, заедно с творби на сръбски пролетарски поети намират място и Ботеви стихотворения. Така например в брой първи на партизанския лист „Зора“, орган на втори батальон, 26 бригада, 45 дивизия, е отпечатано стихотворението „Моята молитва“, преведено от М. Ристич и Б. Златкович; в следващия брой втори на същия вестник е поместена Ботевата „Елегия“ в превод на М. Ристич, който е бил председател на културно-просветната комисия при батальона; в брой трети на „Освит“, орган на трети партизански батальон, 26 бригада, 46 дивизия, издаван също в джобен формат, е отпечатана безсмъртната Ботева балада, преведена пак от Ристич, препечатвана и в немалко случаи рецитирана и в оригинал; в „Збирка партизанских песама“ са намерили място „Хаджи Димитър“ и едно стихотворение от сръбски партизанин, посветено на Христо Ботев; „Радецки“ и поменатият вече партизански марш „Краљевачка партизанка“ са отпечатани едновременно в малкия по обем сборник „Учимо наше песме“.[1]

Всичко това разкрива по един несъмнен начин вдъхновяващата роля на Ботевата поезия сред сръбските партизани и борци против фашизма — един важен момент от идейно-политическите и литературни взаимоотношения между двата братски народа в по-ново време. Подобно на борците против фашизма в България, за които Ботевата поезия представлява извор на вдъхновение, сръбските партизани намират в нея свои мисли и чувства. В дните на жестокия двубой с врага Ботевите песни по своему допринасят за укрепване на вярата им в правотата на тяхното дело. Уважаваният историк на сръбската литература Велибор Глигорич, сега подпредседател на Сръбската академия на науките, разказва един твърде интересен момент от своя живот, когато за първи път имал възможност да се запознае с Ботевата революционна поезия. „Колко силно е обаянието на неговите песни — изповядва той, — усетих по време на фа-

[1] Авторът на статията не претендира за изчерпателност на всички подобни факти. При възможност да се водят разговори с югославски партизани, политзатворници и концлагеристи положително ще може да се очертае по-пълно участието на Ботевата поезия в техния идеен и политически живот. На сегашния етап от своите проучвания за българо-сръбските литературни отношения аз не успях да направя това.

При установяването на много от използуваните тук факти бях значително улеснен от Института за библиография в Загреб и Института за библиография в Белград, от др. Илия Николич и помощник-управителя на Народната библиотека в Белград Янко Джонович, на които изказвам сърдечна благодарност.

шистката окупация, когато бях в концлагера в Баница. В оная тежка и трагична атмосфера на смъртта идваше при мене един българин, стар политически емигрант, вече сломен от емигрантските страдания (той не остана жив, разстреляха го в лагера) и пееше ми песни от Христо Ботев. Силните думи, онова възторжено гледане през смъртта в бъдещето, онази твърда решеност да се умре честно за свободата подкрепяха, подсилваха, повдигаха духа. Изпяваните стихове на Христо Ботев разбиваха гробната атмосфера, внасяха в нея дъха на планината, внасяха гласа на народните маси, който беше станал мощен тръбач на борбата против терора, насилието и робството. Борците революционери на нашите народи знаеха и знаят песните на Христо Ботев."[1]

Проследявайки в най-общи линии участието на Ботевата поезия в антифашистката борба на сръбския, съответно и на останалите югославски народи, не може да не отбележим тук още един любопитен факт, който вземаме от реалистичния разказ на Мирко Вуячич „Умирала сам именима свих смрти".[2] Под формата на спомняне за тежките дни на фашистката окупация главната героиня в разказа разкрива не само своето участие в съпротивата, но и тягостната атмосфера на несигурност, на постоянно напрежение и смъртна опасност. Попаднала в полицията, младата девойка бива подложена на жестоки инквизиции, за да бъдат изтръгнати от онемелите ѝ уста признания за нейните идейни другари и съмишленици. Ала всички опити на изкусния следовател се оказали напразни. В мъчителните часове на изтезания (заставяли я да стои в стаята на своя изследовател в продължение на часове и винаги изправена, обърната с лице към стената; после я потапяли с главата надолу в буре, напълнено със студена вода; ходилата ѝ стъргали с гвоздена четка и пр.) тя само помислила, но не казала: „Не мога повече да издържам!" В тези именно часове на адска инквизиция, която изхвърля човека на границата между смъртта и живота, там — в мрачното мазе на полицейския участък, — захвърлената върху циментовата плоча девойка си спомня за своя любим другар Ивер и сякаш чува как той отново „и тихо ѝ пее Ботевата песен за свободата", която преди това при други условия е слушала от него неведнъж:

Шума и вода
звјер и природа,
па и певци
пјесме му пјевају...

Спомнила си тя за любимия, за другарите, които не са я забравили, дочула някъде в подсъзнанието си песента за свободата и отново приток на сили, отново мълчание пред врага в името на свободата!

Интересът към Ботевата поезия не стихва и след освобождението на страната от фашистко робство. Макар преведените негови стихотворения да не са събрани и издадени в отделна книжка, те са познати на масовия читател. Почти всички младежки и литературни списания и вестници поместват в превод на сръбско-хърватски език Ботеви стихотворения („Хаджи Димитър", „На прощаване", „Делба", „Моята молитва", „Обесва-

[1] Велибор Глигорић, О поезији Христа Ботева, сп. Наша књижевност, 1947, књ. 7—8, стр. 53—54.

[2] Сп. Савременик, 1960, књ. 1, стр. 88—101.

нето на Васил Левски“ и пр.), дават кратки биографични бележки за революционера и поета. Специално заслужава да бъде отбелязана заслугата на познатата у нас сръбска поетеса Десанка Максимович. През 1949 г., когато и сръбският печат отбелязва стогодишнината от рождението на Христо Ботев, тя обнародва в свой превод пет Ботеви стихотворения: „Хаджи Димитър“, „В механата“, „Гергьовден“ „Послание“ и „Патриот“.[1] Макар и да не са равностойни, някои от нейните преводи („В механата“ и особено „Патриот“) са запазили характерната за Ботев образност и идейно-емоционална наситеност на стиха. Възползувала се навярно от известните дотогава преводи на „Патриот“, Десанка Максимович е успяла да предаде сравнително най-точно изобличителната сила на Ботевата сатира.

Патриот је, душу даје
За науку, за слободу,
само туђу, а не своју,
душу даје свог народа!

И свакоме добар он је,
само, знате, кад се плати
као човек — шта да кажем?
И душу ће тај продати.

Десанка Максимович се стреми да избегне едни или други осъвременявания, характерни за първите преводи на съответните Ботеви стихотворения, обусловени от особените политически задачи на момента тогава. В отделни случаи тя навлиза дълбоко в идейния и художествен свят на поета, разбира правилно неговите мечти и душевни терзания като отклик на епохата, в която живее, и ги предава с умението на поетеса, която притежава усет за специфичното, неповторимото във всяка голяма поезия. Ето колко непринудено и естествено звучат в неин превод отделни стихове от Ботевата сатира „В механата“:

Да заборавим крај свој родни
и кров оца свога мили,
те што су ми дух слободни,
дух борбени оставили.

Глобите га, неразумни!
Глобите га! Ко вам смета?
Он се скоро неће дићи.
механа га држи клета!

Или: . . . . .

Пијемо и певамо песме,
косимо се на тирана,
механе су нама тесне —
и вићемо: „До Балкана!“

Вићемо, али све то трезни
заборавимо као ланско лето,
немимо и смејемо се
кад видимо народа страдање свето.

За съжаление същото не би могло да се каже за превода на „Хаджи Димитър“, който в значителна степен е обеднен, лишен от богатата и неповторима идейно-емоционална атмосфера в Ботевата балада. Разбира се, преводът е литературно точен, запазена е донякъде и специфичната романтична окраска, ала липсва в него величието на страдащата природа, легендарността на падналия в борбата герой:

Жив је он, жив је! Тамо на Балкану
сав у крви, јечи без одушке,
јунак, *на грудима стиска рану*,
јунак, пун младости, снаге мушке.

Особено ярко това личи в знаменитото четиристишие:

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

[1] Сп. Наша књижевност, 1949, кн. 2, стр. 163—167.

което в превода на Максимович звучи някак си обикновено прозаично:

Падне вече — *месец му стражу чува,*
звезде му обаспу небесне своде;
гора зашуми, ветар задува,
низ Балкан хајдучка песма оде! (навсякъде к. м.)

Впрочем от всичко в Ботевата поезия най-голяма трудност за всеки неин преводач представляват одухотвореността на пейзажа и особената логическа интонация, характерни за подхода на поета към изобразената в „Хаджи Димитър" атмосфера на всемирна скръб и революционен оптимизъм. Всяка отличителна черта в стихотворението (десетосричният стих с цезура в средата, мелодичността на израза и градацията в поетичния рисунък) представлява неразделна част от цялата балада и почти е невъзможно да бъде напълно запазена в превода. С оглед на това обстоятелство литературно точният превод на Десанка Максимович илюстрира също посочения вече стремеж на авторката да даде една правилна, художествено вярна интерпретация на Ботевото поетично творчество. С малки изключения нито един от поменатите преводачи на Ботев в Сърбия не се е разделил със стихотворенията му, без да проникне дълбоко в същността на изобразения в тях идеен и художествен свят, без да се почувствува като рожба на този свят.

Успоредно с проникването на Ботевата поезия в Сърбия се появяват и голям брой литературно-критически отзиви и статии, които помагат на сръбския читател да възприеме по-пълно манифестираните в нея художествени идеи. Те го въвеждат в обществено-политическата и литературна атмосфера в България след Кримската война, когато Христо Ботев се оформя като поет и революционер. В повечето случаи статиите за Христо Ботев следват оценките на нашата литературна критика и наука, правени в различни периоди. В този смисъл можем да открием в тях и погрешни мисли и изводи (като например за творческата незрелост на поета, за отрицателното въздействие на революционера у Ботев върху неговия художествен талант, за буйната природа на младия поет, която не му позволила да „вникне" в същността на отразяваните явления, да живее дълго с образите, за да стигне до по-трайни художествени обобщения и пр.), които характеризират писанията на редица буржоазни автори у нас. Но дори и тогава, когато липсва правилната оценка, статиите в сръбския печат за Христо Ботев са написани с чувство на любов към личността и делото му, с разбиране за мястото, което той заема в развитието на новата българска литература. Говорейки за по-главните моменти в историята на българската литература от периода на Възраждането и първото десетилетие след Освобождението, Любомир Льотич, съвременник на Ботев, казва: „Между тези герои без съмнение поетът Христо Ботев, този български Байрон, Петьофи и Керпер, представлява твърде величествена поява... От всички български поети Христо Ботев има най-много огън и жар, дух и полет... От него са останали малко песни, но всички те се отличават с устрем и пламенно родолюбие."[1]

[1] Љотић Љ., Црте из Бугарских народних и књижевних прилика, сп. Летопис Матице Српске, кн. 189, 1894, стр. 10, 112.

До правилна, научно издържана оценка за Ботевата поезия сръбската литературна критика стига чрез изследванията на прогресивната и марксическата литературна критика и наука у нас, които своевременно получават известност и в Сърбия. Особено популярни сред сръбската литературна общественост са проучванията на Георги Бакалов и Тодор Павлов за Христо Ботев, които изиграват несъмнена положителна роля в това отношение. Следвайки основните положения в изследванията на посочените автори, немалко бележки и статии оценяват Ботевите стихотворения като най-висок етап в развитието на българската възрожденска литература, разкриват правилно най-съществените черти в поетичното и идейно наследство на Христо Ботев, както и неговата трайна връзка с народните борби и идеали. Характерна е цитираната вече статия на Велибор Глигорич, автор и на други статии за Ботев, в които сръбският критик изнася и свои, самостоятелни наблюдения и мисли. „Най-значителното в поезията на Христо Ботев — пише той — представлява тази устремена, динамична, мобилизираща сила, която тя притежава, този чар, който свързва революционните борби в днешно време с хайдушките прадеди в миналото.“ С тези и други подобни констатации статиите на Велибор Глигорич характеризират правилното отношение на сръбската литературна критика след войната към идейно-творческото наследство на безсмъртния революционер и певец на националноосвободителната борба на българския народ.

В заключение ще трябва да подчертая още веднъж, че популярността на Ботевата поезия в Сърбия и нейното немалко участие в революционната борба на сръбския народ за установяване на нов социален строй представлява твърде важен момент от българо-сръбските литературни и идейно-политически взаимоотношения в по-ново време. Проявеният интерес към най-хубавите стихотворения на българския поет, в повечето случаи преведени сполучливо, показва убедително, че по дух и идеи те напълно импонират и на сръбската работническа класа, поела още в края на миналия век знамето на борбата срещу капитализма. Запознат още в условията на турското робство с журналистическата и революционната дейност на Христо Ботев, чрез поезията му сръбският народ има възможност да почувствува не само силата на неговия поетичен талант, но и предаността му на така вдъхновено изповядваната идея за изграждане на „разумен и братски съюз“ между всички балкански народи.

2

Проникването на Ботевата поезия в Хърватско се обуславя също от революционните задачи на хърватския народ в борбата му за духовен напредък и национална независимост, от здравите традиционни връзки на хърватската художествена литература с народните борби и идеали, на които естествено импонират и произведения на други национални литератури. Проследявайки процеса на това проникване, можах да установя, че и в Хърватско до освобождението на България от турско робство Христо Ботев е познат предимно със своята революционна и журналистическа дейност. В редица статии за състоянието на националноосвободителното движение в поробена България и останалите южнославянски страни, както

и в статии за развитието на българската литература и периодичен печат през Възраждането срещаме името на талантливия наш публицист и идеолог на националноосвободителната борба. И тук, както в Сърбия, издаваните от Христо Ботев вестници, особено бойният орган на БРЦК в. „Знаме“, играят ролята на източник на вярна и необходима при тогавашните условия информация за създаващата се революционна ситуация в поробена България, която винаги — това трябва да се подчертае — е имала на своя страна симпатиите и моралната подкрепа на хърватския и останалите южнославянски народи.

Скоро след Освобождението обаче за хърватския читател Христо Ботев престава да бъде само революционер, прославил с подвига на своята чета името на нова България и дал живота си за нейната свобода. Сега вече той се разкрива и като талантлив, дълбоко оригинален поет, от революционните песни на когото хърватският народ може да черпи вдъхновение в собствената си борба за свобода и национална независимост. С оглед на това може би не е случайно съвпадение обстоятелството, че и тук, в Хърватско, най-първо привлича вниманието Ботевата молитва. В „Almanak mladeži konviktorske“, 1882—1883 г., редактиран от Звонимир Дерков и издаден в ръкопис (вероятно поради липса на парични средства), наблюдаваме интересно явление. Заедно с други художествени творби и статии в алманаха е намерил място Вазовият разказ „Неотдавна“, преведен сполучливо и преписан от Звонимир Дерков, който написал и първата биографична бележка за писателя. В края на разказа, явно с цел да създаде у читателя по-пълна представа за възрожденската епоха и националноосвободителната борба на българския народ, Дерков прибавил и оригиналния текст на сихотворението „Моята молитва“, преписано от него с латински букви:

O moj bože, pravi bože,
ne ti što si v nebesata.
a ti što si v mene bože,
men, v srceto i dušata.
. . . . . .

Преписът е точен и хърватският читател е могъл да почувствува привързаността на Ботев към идеите на прогреса, неговата откровена изповед да намери смъртта си в редовете на борбата за осъществяването на тези идеи. В това отношение той е бил улеснен и от кратката, но много съдържателна мисъл на Дерков, изказана в края на самия препис: *Да, молитвата на Ботев се е осъществила!*

С превода на Вазовия разказ и преписаното от Дерков стихотворение се открива нова страница в българо-хърватските литературни взаимоотношения, отразила проявявания и в наши дни интерес към личността и поетичното дело на Христо Ботев. Запознавайки се успоредно с това и с произведения на други български писатели и поети (Любен Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин), през този нов период хърватският читател обогатява значително своите знания за българската литература и живота на българския народ. Ботевите стихотворения и преведените творби на други представители на българската литература заздравяват още повече съществуващата духовна и политическа връзка между двата братски народа, създават традиции на активно сътрудничество между тях.

Христо Ботев е особено популярен в Хърватско през 70-те и 80-те години на миналия век, когато борбата срещу политическата зависимост от монархична Австро-Унгария се активизира, а в хърватската художествена литература основно направление става реализмът. Редица явления в политическия и духовния живот на Хърватско разкриват богатото национално съдържание на един нов подем, обгърнал патриотичните усилия на хърватския народ. Например с творчеството на видния хърватски поет Август Шеноа в хърватската литература се извършва една рязка ориентация към проблемите на съвременността, към големите и отговорни задачи, които поставя движението за извоюване свобода и пълна национална независимост. В издаваното от Шеноа сп. „Вйенац" намират широко място поетични и белетристични произведения със съвременна тематика, теоретико-критически статии за богатите възможности на реалистичния метод, както и преводи на по-значителни творби от руската и други европейски литератури. В започналия вече процес на утвърждаване на реализма проличават най-добре своеобразните и твърде сложни по форма и характер взаимоотношения между хърватската и други национални литератури, включително и българската, представяна първоначално с творби на Любен Каравелов, Христо Ботев и Иван Вазов.

В процеса на непрекъснатото разширяване и обогатяване на българо-хърватските литературни взаимоотношения след Освобождението до наши дни Ботевата поезия заема важно място. Ала една от най-съществените и резултатни последици от нейното проникване в Хърватско представлява положителното й въздействие върху идейното и творческо оформяне на хърватския поет Август Харамбашич (1861—1911). Измежду най-значителните представители на хърватската художествена литература през 80-те години на миналия век, Харамбашич прави първите си творчески стъпки под несъмненото въздействие на Август Шеноа, на прогресивните политически и литературни движения в Хърватско и останалите южнославянски страни.[1] В богатата с идеи и събития обстановка на активна съпротива срещу австро-унгарската зависимост Харамбашич създава голямо по обем и значение поетично творчество. Само през периода 1881—1887 г. той издава няколко стихосбирки, от които по-важни са: „Ružmarinke" (1883), „Slobodarke" (1883), „Sitne pjesme" (1884), „Tugomilke" (1887). Същевременно Харамбашич е твърде продуктивен и като преводач. В този изключително интересен период хърватският народ на него дължи най-много за възможността да чете в превод на своя роден език творби от Тарас Шевченко и Марко Вовочок, „Война и Мир", „Детство, младост и юношество" и „Севастополски разкази" от Лев Толстой, „Мъртви души" от Гогол, „С огън и меч" и „Qvo vadis" от Хенрих Сенкевич, „Песни на роба" от Светоплук Чех, Шекспирови драми и пр. Тук трябва да бъде специално отбелязана и издадената през 1886 г. малка антология под заглавие „Bu-

[1] Нека между другото отбележа, че в сп. Вйенац от 1876 г., кн. 17 — 31, е поместен в превод на хърватски език Тургеневият роман „В навечерието". Август Харамбашич — тогава студент и автор на първи стихотворни опити — прочита не само този роман, чийто главен герой е български патриот, но и всички белетристични и поетични творби в списанието, които влияят благотворно на неговото идейно и творческо оформяне. Не липсват сред тях и произведения на българската художествена литература.

garske pjesme", в която Харамбашич включил свои преводи на Ботеви, Каравелови и Славейкови стихотворения.

За да бъде характеристиката за поета по възможност по-изчерпателна, необходимо е да се отбележи още и това, че през същото десетилетие той се проявява и като отявлен враг на австро-унгарското господство в Хърватско. Цялата му поетическа, преводаческа, журналистическа и обществена дейност е посветена на тази основна задача, станала съдържание на неговия идеен живот в последните две десетилетия на миналия век. Биографичните данни показват например, че по време на едни военни маневри, проведени през 1885 г. под наблюдението на Франц Йосиф, когото войници и офицери приветствували с „ура" и „да „живее", Август Харамбашич — тогава доброволец — гневно извикал: „Защо крещите „да живее"? Та това не е наш, това е унгарски крал!"[1] Все по същото време Харамбашич се изявява и като убеден привърженик на движението за единство и разбирателство между славянските народи на Балканския полуостров. Разпалената сръбско-българска война в угода на враговете на това разбирателство буди у него тъжни размишления, защото вместо желаните условия за братство тя създавала нови препятствия, помрачавала сближението на южните славяни. Колко протест има в сиховете му:

Jer mi još uvjek sljepci smo ti stari,
još uvjek brat ne pozna brata svoga —,

написани по повод на пламналата сръбско-българска война.

Поет с будно обществено съзнание, с трайно чувство за дълг пред своя народ и славянството изобщо, Август Харамбашич приема Ботевата поезия като откровение на един голям революционер, като вдъхновен израз на националноосвободителната борба на българския народ, която се информира от съобщенията в хърватския и сръбския прогресивен печат. В дните на особена революционна атмосфера в Хърватско — единствената южнославянска страна, останала под чужда зависимост — Харамбашич придава голямо значение на художествената литература, най-вече на поезията, като изразител и вдъхновител на народните чувства и идеали. Затова и стиховете, които отпечатва в началото на 80-те години, той отправя направо към своите сънародници, у които иска да разпали отново и по-силно искрата на свещената борба за национална независимост. В духа на Ботевата молитва и със скромността на поет, убеден напълно в правотата на тази борба, Харамбашич изповядва:

Ja ću radit za slobodu
kroz sav život svoj,
upotrebit svaku zgódu
u probitak njoj.

A za robstvo neću znati,
makar da sam rob,
dok mi dvoje moraš dati:
Vješala i grob![2]

Подготвен от родната действителност и политическата атмосфера на въстания в Босна, Херцеговина, България и Сърбия, авторът на цитира-

[1] A. Harambašić, Antologija, Uredio i predgovor napisao d-r A. Barac, Zagreb, 1926, стр. 15—16.

[2] Ukupna djela Augusta Harambašića. Uredjuje Julije Benešić, Zagreb, 1942, т. II, стр. 169, цитат от стихотв. „Tiranu".

ното стихотворение бързо приема Ботевия идеен свят, заживява с мислите и мечтите на българския революционер, с неговата твърда вяра, че „този, който падне в бой за свобода, той не умира". Убедителни доказателства в това отношение ни предлага поетичното творчество на Август Харамбашич, особено поменатата стихосбирка „Slobodarke", издадена през 1883 г., и антологията „Bugarske pjesme", отпечатана в Загреб през 1866 г. непосредствено след Сръбско-българската война.

Стихотворенията в „Slobodarke", печатани първо поотделно в хърватския вестник „Sloboda" през 1881—1883 г., са вдъхновен поетичен израз на патриотизма и славянофилството на техния автор. Написани под несъмненото въздействие на Ботевата поезия, с която Харамбашич се запознава вероятно чрез българските студенти в Загреб, дошли там скоро след Руско-турската освободителна война,[1] те бележат нов момент в неговото идейно и творческо развитие. Спокойният тон в първите му оригинални песни за любовта, разбирана като душевна наслада или страдание на сърцето, сега е заменен от гневния протест на поета срещу заобикалящата го робска действителност, от пробудилото се у него ново съзнание, че без национална свобода няма нито истинска любов, нито пък лично щастие. Израз на това ново съзнание представляват призивно-революционните стихове в „Slobodarke", в повечето случаи написани в стила на прогресивния романтизъм. „Свобода или смърт", „хладен гроб" вместо „робски живот", призив към любимата да му бъде вярна другарка в борбата за свобода — ето за какво бленува вдъхновеният автор на „Slobodarke". Като посочва за пример на своите сънародници освободителната борба на българския народ, в стихотворението си „Jl slobodu ili smrt" Харамбашич казва:

Hrvaćanski ustaj sine,
budućnosti zove kob!
Za slobopu otažbine
ma u *hladan pao grob!*[2] (к. м.)

Твърдата решеност на поета да бъде заедно с борещия се за свобода хърватски народ е главен мотив в много от стихотворенията му. Той отхвърля робската действителност и към подрастващото поколение отправя един апел: да се стреми към свободата:

Za naša nas djela čeka
ili pakō, ili raj;
Ali što će kazna neka
kad zivotu bude kraj?

Ja ću svojoj djeci tako
prikazivat nauk taj:
kleto robstvo — to je pakō,
a sloboda — to je raj.[3]

Още по-близко до Ботевата поезия по своя идеен замисъл са стихотворенията „Za slobodu", „Prie boja" и „Možda". Те разкриват новото разбиране на поета за любовта и дълга към родината, за безсмъртието на борека:

[1] Връзките му с тях са отразени в неговото писмо до Доброслав Брлич от 31. XII. 1880 г., поместено в том X на цитираното издание, стр. 330.
[2] A. Haramba šić, Slobodarke, Zagreb, 1883, стр. 51.
[3] Ukupna djela, т. II, стр. 169.

Ah, ne plaći, djevo, golubice bjela,
ta ja žarko ljubim i milujem tebe!
Al za slobodom gine duša cjela,
za nju moram mladjan žrtvovati sebe.

или:

O, ne lomi bjelih ruku
i ne tuži takvu muku!
Jl ćeš radje sve do groba
Gubit, dušo, bjedna roba?

Убеждавайки своята любима, че по-достоен за нейните чувства ще бъде като свободен, а не като унизен роб, поради което е готов да пожертвува за свободата всичко свое, дори и живота си, в същото стихотворение поетът й вменява оня дълг, който и Ботев поставя пред своята другарка на сърдцето:

A kad padnem, ruke zdene,
ti požalit nemoj mene,
No tek javi milom rodu
da sam pao za slobodu![1] (к. м.)

Или в „Prje boja“:

Ti ne plaći moje lane,
ako muž ti u grob pane:
Ta svi puti do slobode
vrh grobova samo vode!

No tek ući moga sina
što je narod, otačbina
pa da i on bude znati
za dom živit, umirati![2] (к. м.)

Прочитането на тези стихове не оставя у нас абсолютно никакво съмнение в оказаното от Христо Ботев идейно-емоционално въздействие върху автора им. Веднага обаче трябва да се подчертае самостоятелният подход на Харамбашич към робската действителност в Хърватско и отразените в Ботевата поезия мотиви. Те силно допадат на неспокойния дух на хърватския поет и той по своему, със свой поетичен език разговаря с любима и другари, с майка и братя за теглата народни, за утрешния ден, деня на свободния живот! Завладян от особената социална и политическа атмосфера, пресъздадена в някои от песните на Христо Ботев („В механата“, „Елегия“, „Борба“), Харамбашич разкрива трагичното състояние на своята творческа личност, отишла в мечтите си понапред от реалните възможности на тогавашната действителност, от присъщите на някои среди пасивност и примиренчество спрямо националния потисник. Емоционалното въздействие на съответните Харамбашичеви стихове е може би по-слабо от Ботевите песни, навярно защото те не са така изстрадани в непосредствена борба с врага, ала непримиримостта, с която хърватският поет се отнася към житейската пошлост, е плод на същото онова високо съзнание за дълг пред народа и отечеството, което насочи Ботев в люта битка с лъжепатриотите и в редовете на българ-

[1] Slobodarke, 1883, стр. 72.
[2] Пак там, стр. 75—76.

ската революционна емиграция. Нима може да се каже, че не е близко по дух до Ботевата поезия и същевременно дълбоко оригинално Харамбашичевото стихотворение „Što si tako neveseo“, изпълнено с чувства на гневен протест срещу еснафското бездушие, срещу действителността, която потиска и дори унищожава човека:

Mante me se, kukavice,
ne diraite u me!
Ko oluja glavom mojom
čudne misle šume.

Mante me se, kukavice,
mante me se, ljudi!
Svaki valjda svoju cjenu
sam po sebi sudi!

Sve je moje davno palo
već u grobnu tmušu,
imam srce otrovano
i očajnu dušu!

To ću srce ja prikazat
vragom roda svoga,
ne bi li se otrovali
s jada njegovoga![1]

В минути на такова състояние, потиснат и неразбран от средата, в която живее, Харамбашич създава стихотворения, чрез които гласът на загрижения за съдбата на народа поет проклина и настойчиво призовава. Сега стихът се изпълва с въпроси и възклицания, които характеризират разгарящата се драма в душата на поета; тревожната интонация в собствената му мисъл, помрачена от нерадостното положение на роба, е интонация и в стиха му:

Gostite se, velikani,
izjelice svoga ruka!
A ja, sužanj, izjadani,
ginem posred teških muka![2]

Или в стихотворението „Samrtnice“.

Što se vijaš, *gavrane*,
oko moje glave?...

Също като Ботев Харамбашич не остава задълго в плен на подобно тягостно състояние. Изход от него той намира в борбата за свобода, която окриля надеждите му и го прави твърд в минути и на най-тежки изпитания. Слънцето на небето приятно свети и неговият дивен меч блести в светлината, но той би изглеждал още по-красив в боя с „душманите на народа“. Съкровена мечта на поета е да вземе участие в отдавна очакваната и желана битка, в която да намери и смъртта си.

В цикъла от революционни песни не е трудно да открием отражението и на Ботевата балада „Хаджи Димитър“. То се чувствува и в някои от разгледаните вече стихотворения, в които е прокарана идеята за безсмъртието на героя, паднал в борбата за свободата на народа, но нито едно от тях не е така близко до „Хаджи Димитър“, както стихотворението „Vješala“. Разбира се, и тук само идеята е обща, тъй като двете творби са несъизмерими по стойност и художествено въздействие. Харамбашичевият герой, намерил своята смърт в редовете на една спра-

[1] Ukupna djela, цит. изд., т. II, стр. 221—222.
[2] Пак там, стр. 223.

ведлива, националноосвободителна борба, е окачен на бесилото — сам сред природата, изоставен, с изпити от врани и гарвани очи. Има нещо странно, нещо неясно в представата на поета за особената духовна връзка между народа и героя. Няма в стихотворението му топлотата на състраданието и оная величественост на обстановката, в която Ботевият герой губи последни физически сили, оставайки безсмъртен в съзнанието на живите:

Doć će vrani i gavrani,
izpit će mu oći crne,
straśit narod izjadani
da se na njeg ne osvrne!
Gtraktati će straśnim glasom:
Evo, rode, žrtve tvoje!
. . . . . .
U toj tugt i ja želim
domoći se vaše slave
pa kad umrem srćem smjelim,
neka Vas mi na grob stave:
Jer za roba, za patnika,
nema ljepśeg spomenika![1]

Приведените дотук примери показват несъмненото въздействие на Ботевата поезия върху поетичното творчество на Август Харамбашич от началото на 80-те години. По-голямата част от песните в „Slobodarke" са плод на това въздействие и говорят за голямото въодушевление, с което хърватският поет е чел „На прощаване", „До моето първо либе", „Елегия", „Майци си", „В механата", „Борба", „Хаджи Димитър" и други Ботеви стихотворения, използувани като основа за създаването на оригинална революционно-призивна поезия. В творчеството на поета от следващото десетилетие обаче това въздействие отсъствува, Харамбашич постепенно изоставя мотива за борбата и съпротивата с националния потисник, в която и не взема непосредствено участие.

Важно свидетелство за творческото общуване на хърватския поет с Ботевата поезия през 80-те години представляват също преведените и похърватени от него стихотворения на български възрожденски поети, събрани и издадени през 1866 г. в антологията „Bugarske pjesme". Както със стихосбирката „Slobodarke", така също и с антологията „Bugarske pjesme" поетът преследва едни и същи политически цели: да повдигне революционния дух на хърватския народ, да подчертае необходимостта от въоръжена борба срещу националния потисник. „Все същата омраза към Австрия — пише Антун Барац — го е вдъхновила да издаде и „Bugarske pjesme"... Фанатичната омраза към турците, която проличава от тези песни, както и готовността за въоръжена освободителна борба представляват само маска, та под знака на националноосвободителната борба на българския народ да се разпали борбата срещу истинския враг — Австрия. Духът в „Slobodarke" е напълно еднакъв с духа в „Bugarske pjesme". Ако например сиховете на Христо Ботев

[1] Ukupna djela, т. II, стр. 245.

Potkrepi i meni ruku,
kad se rod mi digne jadni,
ah, да i ja u toj borbi
nadjem dični grob svoj hladni

не носят името на автора им, без съмнение човек би ги считал за Харамбашичеви."[1]

В „Bugarske pjesme" са поместени всичко 38 стихотворения от Петко Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Стефан Стамболов, Иван Вазов, Йоаким Груев („Лятна нощ се превалява"), Петър Иванов и др., взети от „Народна песнопойка", съставена от Ф. П. Василев и издадена в Търново през 1880 г., и „Песнопойка от разни чужди песни и стихотворения", отпечатана от Иван Попов през 1884 г. във Видин.[2] От Ботев Харамбашич е превел четири стихотворения („Обесването на Васил Левски", „Хаджи Димитър", „Моята молитва", „Майци си"), от Славейков — „На руския цар и Русия", „На оръжие", „Ставайте, братя мили" и пр. Няма да се спирам на преводаческото майсторство, нито пък на всяко преведено стихотворение. Във всичките преводи на Харамбашич се чувствува атмосферата на революционна приповдигнатост, допуснати са и в тях отклонения от оригинала с цел да бъдат те приближени повече до политическите задачи на хърватския народ тогава. Четат се с лекота и създават бодро настроение. Ето само един малък откъс от Славейковото стихотворение:

Ostajte mi brato mila,
octaj i ti, majko moja,
suprot vragom svoga roda —
U boj ide sinak tvoj!

Ti ne plači zarad mene
ako padnem ja u boju
jer tko umre za slobodu —
muž je pravi na tom svjetu![3]

Много по-важно в случая е да почувствуваме българофилството и славянофилството на Август Харамбашич, изразени така вдъхновено в поетичното му творчество. Може би това е една от съществените и трайни последици на контакта му с поезията на Христо Ботев и други възрожденски поети. Още в 1877 г. той отпечатва в сп. „Вйенац" стихотворението си „Na Balkana", в което отразява своята радост от победния ход на освободителната борба на българския народ, която следи с несъмнен интерес. Такъв характер има и стихотворението му „Sa Balkana", печатано най-напред във в. Smilja, бр. 11 от 10. VII. 1881 г., а после и в „Slobodarke", стр. 114—115, посветено на нашето освобождение от турско робство, посрещнато от Харамбашич като нов сигнал за борбата на хърватския народ:

Sa Balkana zora rudi,
Minuo je robstva san;
Pod Balkanom rod se budi,
ta slobode sviće dan!
. . . . . .

Sa Balkana vila zrije
Po širokoj zemiji toj
. . . . . .
Gdje hrvatski narod žije,
divan narod — al ne svoj!

[1] A. Haramba šjic, Anhologija. Uredio i predgovor napisao d-r A. Barac, Zagreb, 1926, стр. 28.

[2] Положителен отзив за „Bugarske pjesme" помества списанието на Шеноа „Вйенац" (кн. 16 от 17. IV 1886 г.), както и в. „Слобода", но официалният в. „Народни новини" дава отрицателна оценка на преведените и похърватени стихотворения. С цел да отговори на последната бележка Харамбашич сам написва рецензия за „Bugarske pjesme" и я отпечатва анонимно в сп. „Балкан" от 15. IV. 1886 г.

[3] Bugarske pjesme, цит. изд., стр. 16—17.

Sa Balkana zora zori,
Pomjeseca pada lik!
Trgni sablju, pa se bori,
Ti si ovdje baštinik![1]

С чувства на любов и привързаност към България, към нейния свободолюбив и братски народ е изпълнено уводното стихотворение в антологията „Bugarske pjesme“, озаглавено „Bulgariji“ („На България“), което ще преведа изцяло, защото характеризира трайния интерес у Харамбашич към Ботевата поезия и революционната борба на българския народ.

Bulgarijo, mučenice prava,
pet sto ljeta težko zlo te gnjelo
i tiranstvo u grob stratit htjelo,
al ne klonu ruka Ti, ni glava.

Već si ti pod stjegom Tvoga lava
i jedinstvo izvojeva smjelo.
ter sad dižeš ponosno si čelo,
što ga lovor pobjede vjenčava.

Sva Hrvatska tomu se veseli,
što su sinci, uvrebavši zgodu
do te zlatne sreće Te doveli;
J želeći isto svome rodu,
na Balkanu drugom bit Ti želi:
uz jednakost, bratstvo i slobodu!

[1] Ukupna djela Augusta Harambašica, цит. изд., т. I, стр. 206.

EDUARD BAYER (Berlin)

DER BEITRAG DER ZEITSCHRIFT „MISÁL" ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCH-BULGARISCHEN LITERATURBEZIEHUNGEN UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

Die geistigen und kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Bulgarien sind ein fester und bedeutender Bestandteil der traditionsreichen deutsch-slawischen Wechselbeziehungen. Daß die deutsch-bulgarischen Beziehungen nicht das Ausmaß und die Intensität erreichen konnten, wie beispielsweise die Beziehungen Deutschlands zu Rußland oder zu seinen slawischen Nachbarn, hat vor allem historische, durch die jahrhundertelange Fremdherrschaft in Bulgarien und ihre Folgen bedingte Ursachen, liegt aber andererseits zu einem wesentlichen Teil auch im Charakter der Politik der deutschen Bourgeoisie begründet.

Die reaktionäre Politik des deutschen Imperialismus fand auch in den Beziehungen Deutschlands zu anderen Völkern einen deutlichen Niederschlag. Das trifft sowohl auf die politischen und ökonomischen als auch auf die geistigen und kulturellen Beziehungen zu. Das Verhältnis Deutschlands zu den slawischen Völkern war in der Vergangenheit besonders belastet. In den Dienst der imperialistischen deutschen Politik wurde auch die deutsche Wissenschaft gestellt und machte sich mitschuldig an dem Unrecht, das anderen Völkern zugefügt wurde.

Die deutsch-bulgarischen Geistes- und Kulturbeziehungen sind bisher noch weitgehend unerforscht. Diese Feststellung gilt besonders auch für die deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen. Das Interesse, das die Wissenschaft der Erforschung der Kontakte und Beziehungen zwischen der deutschen und der bulgarischen Literatur entgegengebracht hat, wird ihrer Bedeutung in keiner Weise gerecht. Die Slawistik in der Deutschen Demokratischen Republik ist berufen und verpflichtet, die deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen auf marxistischer Grundlage zu erforschen und zu deuten und die Entstellungen, die die bürgerliche deutsche Literatur- und Geschichtsforschung hineingetragen hat, aufzudecken. Zum anderen ist es ihre vornehme Aufgabe, die fortschrittlichen Traditionen fortzuführen und die geistigen und kulturellen Beziehungen auf der Basis der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse zu fördern und zu pflegen.

Die deutsch-bulgarischen Beziehungen wurden in der Vergangenheit oft im Sinne der imperialistischen deutschen Politik gedeutet und für deren Interessen und Ziele mißbraucht. Eine besonders negative Rolle spielte dabei die 1916 gegründete „Deutsch-Bulgarische Gesellschaft e. V.", die unter dem Deckmantel der Förderung und Pflege der Kulturbeziehungen die Interessen der herrschenden Kreise Deutschlands gegenüber Bulgarien vertrat. Wie man das Verhältnis zu Bulgarien in Wirklichkeit betrachtete, geht aus dem folgenden Zitat deutlich hervor: „Der Südosten gehört eben zu unserm seelischen Lebensraum, wir sind mit ihm durch tausend starke Bande verbunden, seit tausend Jahren, manchmal zum Glück, manchmal zum Unglück, aber immer unvermeidbar, schicksalhaft. Wir nehmen den Südosten ernst, weil wir wissen, daß sich jeder Leichtsinn rächen würde, der politische, der wirtschaftliche, aber auch der kulturelle Leichtsinn."[1]

Daß solche und ähnliche Ansichten „im Geiste Goethes" (!) geäußert wurden, zeigt die Gefährlichkeit und Demagogie dieser Politik. Wenn man von der Ausdrucksweise absieht, charakterisieren die zitierten Sätze die Einstellung der herrschenden Kreise in Deutschland zu den Beziehungen mit Bulgarien schon seit den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts. Zu der eigenen nationalen Überheblichkeit gehörte die Unterschätzung und Mißachtung der geistigen und kulturellen Leistungen anderer Völker.

Im Gegensatz zu solchen Auffassungen stehen die positiven und fortschrittlichen Traditionen der deutsch-bulgarischen Wechselbeziehungen.

Die deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen erfuhren in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts, in der für Bulgarien bedeutsamen Periode seiner nationalen Wiedergeburt, eine erste nachhaltige Belebung. Wir denken dabei vor allem an die Übertragung von Werken der deutschen Literatur und an ihre Wirkung auf die Entwicklung der bulgarischen Literatur und unmittelbar auf das gesellschaftliche Leben des Landes. Zahlreiche Zeitschriften und Zeitungen betrachteten die Veröffentlichung solcher Übersetzungen als eine vorrangige Aufgabe. Die Aufnahme bedeutender Werke der ausländischen Literatur war in der Epoche der bulgarischen Wiedergeburt von hervorragender Bedeutung: Das bulgarische Volk machte sich mit den humanistischen und freiheitlichen Bestrebungen und Ideen anderer Völker bekannt und erhielt durch sie Impulse für den eigenen Kampf. Unter diesem Aspekt muß man auch die Wirkung der realistischen und progressiven deutschen Literatur in Bulgarien sehen, und als bedeutenden Beitrag für den Kampf des bulgarischen Volkes für seine Freiheit und seinen gesellschaftlichen Fortschritt werten. Das gilt besonders für die Werke Goethes, Schillers und Heines, die einen tiefen Widerhall im bulgarischen Volk fanden. Vor der Befreiung Bulgariens im Jahre 1878 erschienen darüber hinaus Übersetzungen von Gellert, Lessing, Wieland, Kotzebue, Jean Paul, Arndt, Zschokke, Tieck, Heyse und anderen Vertretern der deutschen Literatur. Der meistübersetzte deutsche Schriftsteller war in dieser Periode Christoph von Schmid.

Diese in ihrer Zielsetzung fortschrittliche Mittlertätigkeit wurde nach 1878 unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen und Aufgaben weiter-

[1] G. Gesemann, Deutsche Kulturarbeit im Geiste Goethes; in Jahrbuch der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft e. V., Leipzig 1939, S. 176.

geführt; in ihren Dienst stellten sich hervorragende Vertreter der bulgarischen Literatur und lieferten damit einen Beweis ihrer hohen Verantwortung gegenüber der geistigen und kulturellen Entwicklung ihres Volkes.

Einen bedeutenden Höhepunkt erlebten die deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen in der Zeit um die Jahrhundertwende. Ihre Förderung und Pflege ist seit Beginn der neunziger Jahre vor allem mit der Tätigkeit der Zeitschrift „Misăl"[2] verbunden; dem Wirken ihrer führenden Vertreter sind in erster Linie die bedeutenden Fortschritte auf diesem Gebiet, die besonders in der genannten Periode zu verzeichnen sind, zu danken. Mit der Gründung der Zeitschrift beginnt eine Periode intensiver Aufnahme der deutschen Literatur in Bulgarien, die eine neue Etappe der deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen einleitet. Dr. Krăstev und Penčo Slavejkov in Bulgarien und Georg Adam in Deutschland sind mit dieser Entwicklung eng verbunden und müssen an hervorragender Stelle genannt werden.

Die Bedeutung der Zeitschrift „Misăl" für die bulgarische Literatur und allgemein für das geistige Leben in Bulgarien ist umstritten. Die widerspruchsvolle und bis auf wenige Ausnahmen[3] den Verdiensten der Zeitschrift nicht gerecht werdende Wertung durch die bulgarische Literaturwissenschaft kann man vor allem auf die komplizierten gesellschaftlichen Verhältnisse in Bulgarien in den neunziger Jahren des 19. Jh., die tiefe Widersprüche im politischen und geistigen Leben des Landes zur Folge hatten, zurückführen. Eine nicht unbedeutende Rolle spielte aber auch eine bis in die jüngste Vergangenheit reichende sektiererische Einstellung zu den Traditionen der bürgerlichen Literatur. Kaum erforscht und gewürdigt wurde bisher auch der Beitrag der Zeitschrift „Misăl" auf dem Gebiet der literarischen Wechselbeziehungen. Das von der Zeitschrift bekundete starke Interesse für das literarische Leben in Westeuropa und vor allem in Deutschland ist zweifellos mit der Orientierung eines Teiles der bulgarischen Bourgeoisie auf die führenden Länder Westeuropas zu erklären.

In ihrer Mittlertätigkeit ließ sich „Misăl" von dem Bestreben leiten, den bulgarischen Leser mit Hilfe künstlerisch wertvoller Übersetzungen mit bedeutenden Werken der Weltliteratur bekannt zu machen und sein ästhetisches Urteilsvermögen zu formen. Vor allem wollte man für die Entwicklung der eigenen Literatur höhere künstlerische Maßstäbe setzen und zur gegenseitigen Annäherung und Verständigung der Völker mit den Mitteln der Literatur beitragen. Nach der fast fünfhundertjährigen gewaltsamen Isolierung Bulgariens von der Entwicklung Europas — eine gewisse Ausnahme bildeten allein die geistigen Kontakte zu Rußland und zu den gleichfalls unter Fremdherrschaft lebenden Nachbarn Bulgariens — war eine intensive Orientierung auf die fortschrittlichen Errungenschaften der führenden europäischen Länder für Bulgarien eine historische Notwendigkeit. Wollte man die eigene Entwick-

---

[2] Die Zeitschrift „Misăl" wurde 1892 von Dr. Krăstev begründet und erschien mit dem Untertitel „Zeitschrift für Wissenschaft, Literatur und Kritik". Bis 1907 wurden insgesamt 17 Jahrgänge herausgegeben, denen 1910 zwei Sammelbände folgten.

[3] Als Ausnahmen betrachten wir u. a. die Wertung der „Misăl" durch Г. Найденова-Стоилова, П. К. Яворов. Историко-литературно изследване, София 1957 und vor allem die interessante Darstellung A. Natevs über die Wirkung der neukantianischen Ästhetik in Bulgarien: А. Натев, Цел или самоцелност на изкуството, София 1960.

lung beschleunigen und damit auch die Möglichkeit erhalten, zum gesamteuropäischen geistigen und kulturellen Fortschritt wieder entscheidend beizutragen, mußte man die Kontakte und Beziehungen zu anderen Völkern auf den verschiedenen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens fördern und pflegen.

Die von „Misăl" auf dem Gebiet der deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen geleistete Arbeit umfaßt die Übersetzung von Werken der deutschen Literatur, ihre Interpretation, Popularisierung und Verbreitung sowie eine Anzahl interessanter Aufsätze und Beiträge über einzelne Vertreter oder wichtige Probleme der deutschen Literatur. Zahlreiche Äußerungen von Mitarbeitern der Zeitschrift über die Bedeutung der Aufnahme von Werken der Weltliteratur und damit allgemein über die Notwendigkeit geistiger und kultureller Kontakte zwischen den Völkern sowie Beiträge zu Fragen der künstlerischen Übersetzung ergänzen diesen Wirkungskreis der „Misăl". Die führenden Vertreter der Zeitschrift waren andererseits auch bestrebt, das Ausland, und vor allem den deutschen Leser mit den Entwicklungsproblemen und mit einzelnen Persönlichkeiten und Werken der bulgarischen Literatur bekannt zu machen.

In der umfassenden und insgesamt erfolgreichen und fruchtbaren Mittlertätigkeit liegt ein bedeutendes kulturpolitisches Verdienst der Zeitschrift „Misăl". Ihre Leistung verdient eine besonders hohe Anerkennung, da sie in einer Zeit komplizierter und widerspruchsvoller gesellschaftlicher Bedingungen, wie sie sowohl in Bulgarien als auch in Deutschland anzutreffen waren, von einem in seiner Grundtendenz fortschrittlichen Geist getragen war. In einer Periode, in der der herrschsüchtige und aggressive Charakter des preußisch-junkerlichen Deutschland immer offener zutage trat und den herrschenden Kreisen echte, von gegenseitiger Achtung und Anerkennung getragene Beziehungen zwischen den Völkern ferner denn je lagen, erreichten die deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen dank der Tätigkeit der Zeitschrift „Misăl" und mit ihr verbundener fortschrittlicher Persönlichkeiten in Deutschland einen bedeutenden Höhepunkt. So gesehen kann man die kulturpolitische Bedeutung der Bemühungen der „Misăl" und ihre positiven Ergebnisse nicht hoch genug bewerten.

Die Tätigkeit der Zeitschrift „Misăl" auf dem Gebiet der deutsch-bulgarischen Literatur- und Geistesbeziehungen beruhte auf der prinzipiell richtigen und objektiven Betrachtung und Einschätzung der politischen, sozialen und geistig-kulturellen Situation in Deutschland am Ausgang des 19. Jh. Eine solche Position war eine wichtige Voraussetzung für das fortschrittliche Wirken der Zeitschrift als Interpret und Propagator der deutschen Literatur in Bulgarien und als hervorragender Mittler zwischen dem bulgarischen und dem deutschen Volk in der Sphäre des geistigen und kulturellen Lebens. Es ist bemerkenswert, mit welcher Klarheit „Misăl" die politischen und sozialen Verhältnisse in Deutschland zu erfassen und zu beurteilen vermochte. Zahlreiche Äußerungen in der Zeitschrift und vor allem die Haltung Krăstevs, Slavejkovs, Todorovs und anderer Mitarbeiter der „Misăl" während ihres Aufenthalts in Deutschland legen Zeugnis dafür ab.

Krăstev, Slavejkov und Todorov verfolgten während ihres Studiums mit großem Interesse das geistige und kulturelle Leben in Deutschland; sie beo-

bachteten aber auch sehr kritisch die gesellschaftliche Entwicklung in ihrem Gastland und bildeten sich ein gesundes Urteil über die dort herrschenden Verhältnisse. Sie gehörten nicht zu den Menschen, die, beeindruckt von den Leistungen der deutschen Wissenschaft und den kulturellen Errungenschaften des deutschen Volkes, die zahlreichen negativen und rückschrittlichen Seiten der deutschen Verhältnisse am Ausgang des 19. Jh. nicht gesehen haben oder aber nicht sehen wollten. Trotz ihrer Achtung vor den fortschrittlichen Leistungen des deutschen Volkes, die sie als vorbildlich und erstrebenswert betrachteten, verhehlten sie ihre tiefe Abneigung gegen die reaktionäre preußisch-deutsche Politik, gegen das philisterhaft-kleinbürgerliche Denken und Verhalten des deutschen Durchschnittsbürgers und gegen andere Schattenseiten der gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland nicht und übten scharfe Kritik an ihnen.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang ein im Jahre 1898 geschriebener Reisebericht Krăstevs, in dem er einige Gedanken über die deutschen Verhältnisse äußert und sich besonders über den Untertanengeist der Deutschen — wenn auch in einer sehr verallgemeinerten Art — ausläßt: „Който познава само немската наука, немското изкуство, немската акуратност и немския Gemüth — той още не познава немците. Немецът има, за жалост, още едно богатство. То е онова качество, което Хайне, в минута на благодушие, нарича с невинното име deutsche Treue, но истинското име на което би било верноподанство — в най-компрометираната смисъл на тая дума, — оная смисъл, която го прави роден брат на нископоданство, за да не кажем нещо по-енергично, като, например, сервилност...“[4]

Eine noch deutlichere Haltung gegen die reaktionäre deutsche Politik und ihre Auswirkungen nehmen Slavejkov und Todorov ein und bringen damit ihre eigene demokratische Gesinnung zum Ausdruck. Wir denken vor allem an die Aufsätze Slavejkovs über Heine und seine Aufnahme in Deutschland und an Todorovs Artikel über die politische Lage in Deutschland.

Eine sehr treffende Analyse der aggressiven Machtbestrebungen der deutschen Politik gibt Todorov mit den folgenden Sätzen: „Между Германия на Гете и на Шилера, на Канта и на Хегела и тая на Вилхелма II и Бисмарка, на Крупа и на Бюлова има вече голяма разлика. Днешният немски държавен мъж, към която и политическа група и да принадлежи, има един катехизис и в катехизиса един член: где и как по-лесно да замени блудкавите картофи на своя север със златната пшеница на нашият юг, па макар това и да стори живота на няколко нации, макар това да задържи с години европейския прогрес и цивилизация. Това не са думи на един екзалтиран поет само, но и на един южен славянин към родните Балкани, на когото вече от години насам пълзи германския агент на ориента, Австрия, и застрашава да ги обърне в своя колония. В ползата за прогреса от тази Германия аз не вярвам.“[5]

---

[4] К. Кръстев, На път за Париж; in: Misăl, Jg. VIII, 1898, S. 433.

[5] Dieser Auszug ist einem unveröffentlichten Artikel entnommen, den er während seines Studiums in Berlin über die politische Lage in Deutschland geschrieben hat. Der Artikel befindet sich im Besitz von N. Todorov.

Die Klarheit dieser Gedanken ist bemerkenswert, weniger dagegen der „Ausweg", den der Verfasser für Deutschland sieht: Erneuerung der gesellschaftlichen Verhältnisse vor allem mit Hilfe der Ideen Nietzsches!

Zu ergänzen bleibt in diesem Zusammenhang noch, daß „Misăl" auch die negative Wirkung der deutschen Verhältnisse für die Entwicklung der Kunst und der Literatur erkannte; deutlich kommt das in ihrer Wertung der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jh. zum Ausdruck.

Für die erfolgreiche Mittlertätigkeit der Zeitschrift „Misăl" waren die Kontakte ihrer führenden Mitarbeiter zu Deutschland und ihre Verbundenheit mit dem geistigen und literarischen Leben in Deutschland ausschlaggebend. Krăstev und Slavejkov zeigten schon vor ihrem Studium in Leipzig reges Interesse für die deutsche Literatur. Krăstev beherrschte bereits als Gymnasiast die deutsche Sprache ausgezeichnet und las die Werke der deutschen Klassiker im Original. Schon im Jahre 1884 übertrug er Goethes Trauerspiel „Clavigo" ins Bulgarische[6]. Darüber hinaus setzte er sich bereits damals mit der Frage der Bedeutung der Übersetzungsliteratur und der Literaturbeziehungen allgemein auseinander. Er trat schon in seinen ersten literarischen Arbeiten für die Aufnahme klassischer Werke der Weltliteratur ein und legte seine Auffassungen über Auswahl, Übersetzung und Interpretation solcher Werke dar. Die Pflege allseitiger Kontakte mit anderen Völkern, besonders auf dem Gebiet der Literatur, betrachtete er als vorrangige Aufgabe und sah darin eine große Möglichkeit, die Entwicklung der bulgarischen Nationalliteratur zu fördern. Freundschaftliche, auf gegenseitiger Achtung und Anerkennung basierende Beziehungen bedeuteten für Krăstev vor allem aber eine Triebfeder des allgemeinen geistigen und kulturellen Fortschritts, zu dem auch das bulgarische Volk einen würdigen Beitrag leisten sollte.

In einem 1884 geschriebenen Aufsatz über die Bedeutung der Übersetzungsliteratur betont Krăstev unter anderem deren hervorragende Rolle für die Annäherung der Völker: „Такъв сбор от първостепенните поетически и прозаически съчинения на всичките народи е необходим за многостранното развитие на индивидиума и за по-вярното изучаване духа на разните народи: и най-богатата литература той не може да замени,

Всичко това говори в полза на преводната литература."[7]

Auch die beiden von Krăstev in den Jahren 1890[8] bzw. 1891[9] redigierten Zeitschriften, die man als unmittelbare Vorläufer der Zeitschrift „Misăl" betrachten kann, widmeten sich erfolgreich der literarischen Mittlertätigkeit.

Auch Slavejkov kam schon sehr früh mittels russischer Übersetzungen mit der deutschen Literatur in Berührung. Er selbst führt sein Interesse für die Literatur auf die Wirkung der Dichtung Heines zurück, unter deren deutlichem Einfluß vor allem sein frühes Schaffen stand. Slavejkov legt darüber

[6] Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Brief Vasovs an Krăstev, den er am 10. II. 1884 geschrieben hat. Darin heißt es: „Колкото за 'Клавиго', аз съм на мнение да я довършите и да я пратите до редак. комитет на 'Наука' и ако се намери удовлетворително преведен, както се не сумнявам, ние с удоволствие ще дадем място в 'Наука'"; in I. Vasov, Bd. 20, Sofia 1957, S. 49.

[7] Dieser Aufsatz wurde nicht veröffentlicht. Er befindet sich im Archiv der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften in Sofia.

[8] „Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество", Пловдив 1890.

[9] „Критика", Пловдив 1891.

ein interessantes und kritisches Bekenntnis ab: „Сам аз мога да кажа за себе си, че Хайне е възбудил интереса ми към поезия. Из начало аз не съм се влиял от Хайне, а просто съм копирал песните му, според руски преводи. Първата книжка мои песни, Момини сълзи, е свидетел за това.“[10]

Für das Denken und Wirken Krăstevs, Slavejkovs und Todorovs waren ihre an deutschen Universitäten (Leipzig und Berlin) verbrachten Studienjahre entscheidend. Der unmittelbare Kontakt mit dem Geistes- und Kulturleben in Deutschland, das intensive Studium der Literatur, der Philosophie und Ästhetik und nicht zuletzt die persönlichen Beziehungen zu Vertretern der Wissenschaft, der Kunst und der Literatur wurden in bedeutendem Maße bestimmend für die Mittlertätigkeit der Zeitschrift „Misăl“. Der Kreis um „Misăl“ war durch all die genannten Faktoren besonders befähigt, einen hervorragenden Beitrag zur Entwicklung und Pflege der deutsch-bulgarischen Literatur- und Kulturbeziehungen zu leisten.

Die Zeitschrift „Misăl“ war bemüht, dem bulgarischen Leser eine möglichst umfassende und den damaligen wissenschaftlichen Erkenntnissen entsprechende Darstellung der neueren deutschen Literatur zu vermitteln. In der Zeitschrift sind die Hauptrichtungen der deutschen Literatur seit Lessing durch Übersetzungen und Interpretationen vertreten: die Epoche der deutschen Klassik, die Romantik, die revolutionär-demokratische Epoche der deutschen Literatur der 30er und 40er Jahre und die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jh., darunter besonders die deutschen Zeitgenossen des Kreises „Misăl“. In „Misăl“ erschienen Übersetzungen zahlreicher Vertreter der deutschen oder der deutschsprachigen (österreichischen und Schweizer) Literatur: Lessing, Goethe, Schiller, Chamisso, Uhland, Heine, Lenau, Storm, Bodenstedt, Fontane, Meyer, Hamerling, Liliencron, Falke, Sudermann, Dehmel, Salus, Jacobowski, Busse und die Dichterinnen delle Grazie, Ritter, Lingen und Huch. Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich hierbei um Übertragungen lyrischer Werke. Als Übersetzer besitzen die größte Bedeutung J. Fadenchecht, P. N. Daskalov und vor allem Slavejkov, dem eine Vielzahl künstlerisch wertvoller Übertragungen zu danken ist. Überhaupt ist Slavejkov nicht nur der produktivste sondern auch der bedeutendste Interpret der deutschen Literatur in der Zeitschrift „Misăl“. Die Krönung dieser Tätigkeit stellt seine 1911 erschienene Anthologie deutscher Dichter[11] dar. Während Fadenchecht vor allem Werke deutscher Klassiker übertragen hat, verdient Daskalov besonders als Heine-Übersetzer genannt zu werden.

Vervollständigt wird das von der deutschen Literatur in „Misăl“ gezeichnete Bild durch zahlreiche Aufsätze, literar-kritische Skizzen und Rezensionen über die meisten der oben genannten Dichter sowie über Hauptmann, Grillparzer, Bertha von Suttner und andere. An erster Stelle müssen auch hier die Arbeiten Slavejkovs erwähnt werden, daneben aber auch die Krăstev, D. T. Strašimirovs und Bojan Penevs.

Die beiden in der Tätigkeit der Zeitschrift erkennbaren Perioden, deren Grenze am Ausgang der 90er Jahre liegt, wiederspiegeln sich auch in der

[10] П. Славейков, Хайне в България; in: Misăl, Jg. XVII, 1907, S. 251.
[11] П. Славейков, Немски поети, София 1911.

Auswahl der Werke der deutschen Literatur und in der literarisch-ästhetischen Konzeption ihrer Interpretation. Während in den Jahrgängen I bis VIII vorwiegend die klassische und realistische deutsche Literatur vertreten ist, kann man später ein zunehmendes Interesse für die modernen Strömungen,[12] wie sie für die 80er und 90er Jahre charakteristisch waren, beobachten. Das kann im übrigen auch von den Werken anderer in der Zeitschrift dargestellter Literaturen gesagt werden. Auch das ist ein Ausdruck für den allmählichen aber deutlichen Abgang der „Misäl" von ihren ursprünglich überwiegend realistischen und demokratischen Positionen und für den sich verstärkenden Einfluß der neukantianischen und idealistisch-individualistischen Ästhetik.

Trotz der zweifellos vorhandenen Mängel in der Auswahl und Deutung der behandelten Dichter und Werke der deutschen Literatur, konnte die Zeitschrift „Misäl" ihrer kulturellen Mission als fortschrittlicher Mittler zwischen der deutschen und der bulgarischen Literatur weitgehend gerecht werden. Es spricht für die positive Auffassung ihrer Mittlerrolle, daß sich die Zeitschrift auf die realistische und fortschrittliche deutsche Literatur orientierte. Neben der klassischen Epoche nimmt vor allem das Schaffen Heines einen hervorragenden Platz ein. Die wertvollsten und überzeugendsten literarischen Beiträge und die besten Übertragungen in „Misäl" beziehen sich gerade auf diese beiden Höhepunkte der Entwicklung der deutschen Literatur.

Die Vertreter der „Misäl" heben besonders die Größe und Wirkung der deutschen Klassik hervor und betonen ihre hervorragende Bedeutung für das Schaffen des einzelnen Schriftstellers sowie für die Entwicklung der bulgarischen Literatur und der Weltliteratur insgesamt. Die Zeitschrift weist vor allem auf das Allgemeingültige in den Werken der deutschen Klassiker hin: auf den tiefen Humanismus, auf das Freiheits- und Gerechtigkeitsideal, auf die Volksverbundenheit und ihre demokratische Zielsetzung allgemein sowie auf ihre große künstlerische und sprachliche Vollkommenheit. Durch den Hinweis auf die klassischen Werke der deutschen Literatur setzten die Vertreter der Zeitschrift für die literarische Entwicklung im eigenen Lande neue Maßstäbe.

Einige Beispiele sollen die Tendenz der Darstellung Lessings, Goethes, Schillers und Heines in der Zeitschrift „Misäl", als der bedeutendsten von ihr behandelten Vertreter der deutschen Literatur, verdeutlichen.

Von Lessing erschien in „Misäl" eine Übersetzung der Abhandlung über Corneilles „Rodogune" aus der „Hamburgischen Dramaturgie"[13]. Dieser Abschnitt aus dem bedeutenden Werk, in dem Lessings Bemühungen um die Schaffung eines deutschen Nationaltheaters ihren Ausdruck fanden, war von der Zeitschrift als Beitrag zur Entwicklung des bulgarischen Theaters gedacht. Auf das Schaffen Lessings geht „Misäl" in zwei Rezensionen[14] ein und betont auch in anderem Zusammenhang seine große Bedeutung als Mitbegründer der bürgerlichen deutschen Nationalliteratur. Seine auch über die Grenzen der deutschen Literatur reichende Wirkung wird mit den folgenden

[12] Wir haben hier vor allem die Übertragungen Slavejkovs vor Augen.

[13] Misäl, Jg. I, 1892, S. 129—137 und 194—201.

[14] П. Р-ев, Лессинг. Неговият живот и литературната му деятелност, от М. М. Филипов; in Misäl, Jg. VIII, 1898, S. 589 f.; В. М. Кръстев, Г. Е. Лессинг. Мина фон Барнхелм или солдатското щастие; in: Misäl, Jg. X, 1900, S. 577 f.

Sätzen charakterisiert: „А Лесинг е от броя на ония имена във всемирната литература, които и като личности и като автори правят чест на човечеството и познанството с които може да влияе най-благотворно върху всяка литература, а особено върху една литература като нашата.“[15]

Krăstev nennt Lessing in einer Besprechung des realistischen Lustspiels „Minna von Barnhelm“ national und klassisch im besten Sinne.

Neben der Dichtung Heines erfuhr das Werk Goethes die ausführlichste Darstellung und Würdigung in der Zeitschrift „Misăl“. Außer den siebzehn Gedichten, die mit einer Ausnahme im Jahrgang IX abgedruckt und später von Slavejkov in seine Anthologie der deutschen Dichter aufgenommen wurden, findet man mehrere Aufsätze über die Dichtung und die weltliterarische Bedeutung Goethes. Aus diesen Beiträgen und den zahlreichen Hinweisen und Vergleichen, die sich auf das Werk Goethes beziehen, kann man ersehen, wie hoch seine Bedeutung eingeschätzt wurde und wie gut man mit seinem Schaffen vertraut war.

Von den über das Werk Goethes geschriebenen Arbeiten verdienen besonders hervorgehoben zu werden die Untersuchung Bojan Penevs über die bulgarischen „Faust“-Übersetzungen[16] und sein Aufsatz über Eckermanns „Gespräche mit Goethe“[17], Slavejkovs bedeutende Studie über die Lyrik Goethes[18] und der Aufsatz D. T. Strašimirovs, in dem er Goethe und Heine einem Vergleich unterzieht[19]. Im Jahrgang III veröffentlichte „Misăl“ Ausschnitte aus dem berühmten Goethe-Buch „The life of Goethe“ des namhaften Vertreters der positivistischen Literaturwissenschaft in England. G. H. Lewes[20]. Die bulgarische Übersetzung besorgte P. Čolakov.

Mit Schillers Gedicht „Der Pilgrim“[21] wird das erste Heft der Zeitschrift „Misăl“ eingeleitet. Neben dem Gedicht „Kassandra“[22] ist eine Abhandlung aus Schillers Schriften zur Ästhetik abgedruckt[23]. Anläßlich der 100. Wiederkehr des Todestages Schillers schrieb Atanas Dimitrov eine umfassende und interessante Würding seines Lebens und Schaffens[24]. In der Arbeit, die vorwiegend philosophischen Charakter hat, betont der Verfasser die Einheit von Dichter und Philosoph bei Schiller, wobei der Akzent stets auf dem gesellschaftskritischen Gehalt seiner Werke liegt. Die Darstellung Dimitrovs gipfelt in der Charakteristik Schillers als Dichter der Freiheit, dessen Werk auch ein Jahrhundert nach seinem Tode eine aktuelle Wirkung besitzt: „Когато на 10 ноември 1858 година се отпразнува стогодишнината от рождения му ден, народното тържество придоби характер на протест против тогавашната политическа реакция, паметта на поета на свободата стана знаме,

[15] P. R-ev, a. a. O., S. 589.
[16] Б. Пенев, Българските преводи на Фауста; in Misăl, Jg. XVI, 1906, S.659—672.
[17] ders., Разговорите на Гете с Еккермана; in: Misăl, Jg. XVII, 1907, S. 217—220.
[18] П. Славейков, Гетевите песни; in: Misăl, Jg. IX/2, 1899, S. 283—292.
[19] Д. Т. Страшимиров, Волфганг Гете и Хайнрих Хайне; in: Misăl, Jg. II, 1893, S. 747—751.
[20] Misăl, Jg. III, 1893, S. 359—363 und 812—816.
[21] ebd., Jg. I, 1892, S. 1 f.
[22] ebd., Jg. XV, 1905, S. 289—292.
[23] Ф. Шилер, Върху нравствената полза от естетическото възпитание; in: ebd., Jg. V, 1895, S. 618—626.
[24] А. Димитров, Фридрих Шилер; in: ebd., Jg. XV, 1905, S. 277—288.

под което се събраха всички боеви партии, и Германия дължи своето обединение не по-малко на ратниците около това знаме. Може би пък сегашното тържество ще стане знаме, под което ще се съберат всички недоволни от сегашния политически строй, от сегашните фалшиви обществени условия, от сегашната издребняла и отчуждена от природата култура и от духовната нищета на модерния човек!"[25]

Die ausführlichste und zugleich tiefgründigste Wertung aller in „Misăl" vertretenen deutschen Dichter erhielt Heine[26]. Die in der Zeitschrift über Leben und Werk des großen deutschen Dichters veröffentlichten Arbeiten sind ein leidenschaftliches Bekenntnis zu Heine und der Nachweis eines tiefen Verstehens der Größe und Bedeutung seines literarischen Schaffens. Wenn hier eine Einschränkung gemacht werden muß, dann hinsichtlich der Auswahl der in der Zeitschrift abgedruckten Gedichte. Der überwiegende Teil davon gehört dem „Buch der Lieder" an, das auch in Bulgarien als das populärste Werk Heines galt. Ohne Zweifel kommt darin eine gewisse Unterschätzung der bedeutenden gesellschaftskritischen und politischen Dichtung Heines, die in den 30er und 40er Jahren entstanden war, zum Ausdruck. Andererseits entsprach eine solche Auffassung der damals vorherrschenden Deutung Heines, und auch Slavejkov vermochte nicht, zumindest in seines Übertragungen, sich davon zu befreien. Im Gegensatz dazu wird in allen über den Dichter geschriebenen Arbeiten der kritische und kämpferische Gehalt seiner Werke hervorgehoben und seine Bedeutung als Streiter gegen alles Überlebte, Rückständige und Philisterhafte gewürdigt. Mit einer solchen Interpretation Heines sagte „Misăl" auch dem Philistertum in Bulgarien den Kampf an.

Die Mittlertätigkeit der Zeitschrift „Misăl" erstreckt sich nicht nur auf die Übersetzung und Interpretation von Werken der deutschen Literatur, sondern auch, wenngleich in weitaus geringerem Maße, auf die Bemühungen ihrer führenden Mitarbeiter, die deutsche Öffentlichkeit mit der bulgarischen Literatur, mit ihren Problemen und Entwicklungstendenzen bekannt zu machen und allgemein, die fortschrittlichen Kreise Deutschlands für die geistigen und kulturellen Errungenschaften des bulgarischen Volkes zu interessieren. „Misăl" ging von der Erkenntnis aus, daß echte Beziehungen eine beiderseitige ehrliche Aufnahmebereitschaft voraussetzen. Es war das Ziel ihrer führenden Vertreter, der deutschen Öffentlichkeit zu zeigen, daß die bulgarische Literatur über bedeutende Traditionen und Dichterpersönlichkeiten verfügt, die in der Lage sind, einen über den Rahmen der eigenen Literatur reichenden kulturellen Beitrag zu leisten. Die Zeitschrift stellte sich damit der vor allem in Deutschland verbreiteten imperialistischen Theorie vom sogenannten Kulturgefälle deutlich entgegen.

Auch auf diesem Gebiet der deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen verdient besonders das Wirken Slavejkovs, Krăstevs und Todorovs genannt zu werden sowie die eng mit „Misăl" verbundene Mittlertätigkeit Georg Adams als des ersten bedeutenden Übersetzers und Interpreten der bulgarischen Literatur in Deutschland.

---

[25] ebd., S. 280.

[26] Außer den mehr als sechzig Gedichten Heines und dem Abschnitt „Julie" aus „Shakespeares Mädchen und Frauen" erschienen in „Misăl" Arbeiten über Leben und Werk des Dichters von Slavejkov, D. T. Strašimirov, P. V-čev und Krăstev.

Schon während ihrer Studienjahre bemühten sich Krăstev, Slavejkov und Todorov, in Deutschland Interesse für das kulturelle und vor allem das literarische Leben in Bulgarien zu wecken. Ihre Kontakte mit namhaften Persönlichkeiten des wissenschaftlichen und kulturellen Lebens in Deutschland trugen wesentlich dazu bei. Ein Beispiel dafür sind Todorovs Verbindungen zu literarischen Kreisen Berlins, so zu den „Kommenden“ und zur „Neuen Gemeinschaft“ der Brüder Hart. In diesen Kreisen fand er Interesse und Anerkennung für sein literarisches Schaffen, das mit seiner ersten Idylle „Pevec“ in ein neues Stadium getreten war. Diese Zustimmung vermerkt er in seinen in jener Zeit geschriebenen Briefen mit großer Befriedigung. Schon wenige Wochen nach seiner Ankunft in Berlin kann er seinem Freund Ivan Kirilov berichten: „През ден си, аз написах малък очерк 'Певец', което разправях в един литературен кръжок и всички останаха възхитени..“[27]

In diesem Zusammenhang muß erwähnt werden, daß die Freude Todorovs vor allem durch die Anerkennung seiner Skizze, wie er selbst den „Pevec“ nannte, seitens der modernen deutschen Dichter, die diesen Kreisen angehörten, ausgelöst wurde. Am 22. I. 1900 kann er dann Kirilov mitteilen, daß „Pevec“ auf Wunsch des Redakteurs der „Gesellschaft“, Ludwig Jacobowski, von Georg Adam ins Deutsche übersetzt wird, und daß alle Freunde, die die Erzählung verstanden haben, begeistert von ihr sind. Die Übersetzung erschien am 15. 4. 1900 in der „Gesellschaft“. Seine Genugtuung darüber, daß seine deutschen Kollegen seine künstlerischen Auffassungen teilten, äußert Todorov in einem weiteren Brief aus Berlin: „Аз особено съм доволен от тукашните си колеги писатели, на които с труд успявам поне отгоре-отгоре да прелистя произведенията. И не е за чудо, ако първом се появи сборник от моите очерки на немски...“[28]

So bedeutend die Aufnahme und Anerkennung seiner Werke für Todorov auch war, ging es ihm im Grunde um mehr: Der bulgarischen Literatur Zugang und Aufnahme in Deutschland zu verschaffen. Diesem Ziel dienten auch seine und vor allem Georg Adams Interventionen bei Verlagen und Redaktionen von deutschen Zeitschriften und Zeitungen. Die Korrespondenz Todorovs vermittelt ein aufschlußreiches Bild darüber, mit welchen Schwierigkeiten, die vor allem auf Desinteresse und Voreingenommenheit beruhten, sie dabei zu kämpfen hatten. Umso höher sind daher die bedeutenden Erfolge Adams als Mittler der bulgarischen Literatur in Deutschland zu werten. Die hervorragende Mittlertätigkeit Georg Adams — seine Verdienste als Übersetzer und Interpret der bulgarischen Literatur — muß man vor allem als Ergebnis seiner engen freundschaftlichen Beziehungen zu dem Kreis um „Misăl“, zu Krăstev, Slavejkov und Todorov, sehen. Hierzu gehören auch seine intensiven Bemühungen, der bulgarischen Literatur und besonders den Werken Todorovs, die Seiten der deutschen Literaturzeitschriften zugänglich zu machen. Adams Freundschaft mit Todorov, vor allem während der Zeit seines Berliner Studiums, ist die Übertragung zahlreicher Werke zu danken. Er übersetzte z. B. die Idyllen Todorovs oft schon unmit-

[27] Brief Todorovs an Ivan Kirilov, geschrneben em 4 .12. 1899 in Berlin.
[28] Brief Todorovs an Kirilov, geschrieben am 16. 2. 1900 in Berlin. Beide Briefe werden im Historischen Archiv der Staatsbibliothek in Sofia aufbewahrt.

telbar nach dem eben beendeten Manuskript, so daß sie in Deutschland teilweise früher erscheinen konnten als in Bulgarien.[29] Auf Adams Verbundenheit mit Bulgarien und auf sein Interesse für die bulgarische Literatur sind auch seine Übertragungen von Werken Slavejkovs, Javorovs, Christovs, Aleko Konstantinovs, Vasovs, Mara Belčevas, der von Slavejkov besorgten Sammlung bulgarischer Volkslieder und andere zurückzuführen. Auch seine ausgezeichneten Arbeiten über die bulgarische Literatur sind in bedeutendem Maße seinen engen Kontakten zu dem Kreis um „Misăl" zu danken. Durch Adams Übersetzungen und Aufsätze wurde die literarisch interessierte deutsche Öffentlichkeit erstmals in einer so hervorragenden und umfassenden Art mit einigen namhaften Vertretern der bulgarischen Literatur vertraut gemacht. In seiner fortschrittlichen Mittlertätigkeit liegt ein großes und bleibendes Verdienst Georg Adams.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch, daß auch Krăstev mehrere Artikel in deutschen Zeitschriften veröffentlicht hat, darunter über Penčo Slavejkov und eine Abhandlung über die neue bulgarische Literatur, die ebenfalls dazu beigetragen haben — auch wenn man mit der Darstellung nicht in jedem Fall einverstanden sein kann — Probleme der bulgarischen Literatur an die deutsche Öffentlichkeit heranzutragen.

Charakteristisch für die Tätigkeit der Zeitschrift „Misăl" sind die tiefen Widersprüche, die in den von ihr vertretenen politischen, philosophischen und ästhetischen Auffassungen zum Ausdruck kamen. Hervorgerufen wurden diese Widersprüche durch die Bedingungen der gesellschaftlichen Entwicklung Bulgariens nach 1878 und vor allem in den 90er Jahren, und durch fremde Einflüsse, die auf ihre führenden Mitarbeiter einwirkten. Die Rolle der „Misăl" als Vertreter und Sprachrohr der neukantianischen Philosophie und Ästhetik in Bulgarien und damit verbunden ihre Stellung gegen die um Vasov gruppierte realistische Richtung in der bulgarischen Literatur und vor allem ihr Kampf gegen den Materialismus, gegen die sozialistische Bewegung in Bulgarien und gegen die von Dimităr Blagoev und der Zeitschrift „Novo vreme" vertretene marxistische Ästhetik wurde von der bulgarischen Literaturwissenschaft untersucht und eingeschätzt[30]. Eine objektive Wertung der Bedeutung und Wirkung der Zeitschrift „Misăl" in der bulgarischen Literatur setzt die Berücksichtigung dieser Faktoren voraus. Mit der Propagierung und Verbreitung der idealistisch-individualistischen Philosophie und Ästhetik in Bulgarien und mit ihrer Anwendung im eigenen literarischen und literarkritischen Schaffen hat „Misăl" den Entwicklungsprozeß der realistischen Literatur gehemmt und der Sache des geistig-kulturellen Fortschritts in Bulgarien einen schlechten Dienst erwiesen. Trotz dieses notwendigen Einwandes bleibt festzustellen — und hier ergibt sich ein scheinbarer Widerspruch — daß „Misăl" auf dem Gebiet der literarischen Wechselbeziehungen, und an erster Stelle

[29] Die von Adam übersetztenIdyllen Todorovs wurden zwischen 1900 und 1908 in deutschen Zeitschriften und Zeitungen abgedruckt. Im Jahre 1919 erschienen sie unter dem Titel „Skizzen und Idyllen von Petko Todorov" in der von Prof. Weigand herausgegebenen „Bulgarischen Bibliothek".

[30] In dieser Hinsicht muß besonders die bereits zitierte Arbeit von A. Natev erwähnt werden.

als geistig-kultureller Mittler zwischen Deutschland und Bulgarien, eine fortschrittliche und in mancher Hinsicht bahnbrechende Rolle gespielt hat. Kein anderes literarisches Organ schenkte in der Zeit um die Jahrhundertwende dem Problem der kulturellen und geistigen Kontakte und Beziehungen Bulgariens zu anderen Ländern so viel Beachtung und war so erfolgreich tätig wie „Misăl“. Man wird den Leistungen der führenden Vertreter der „Misăl“ gerecht, wenn man die Tatsache anerkennt, daß sie als erste in Bulgarien die Bedeutung fortschrittlicher und intensiver Beziehungen als Beitrag zur nationalen aber auch zur gesamteuropäischen Entwicklung in umfassender und tiefgründiger Weise erkannt und sich aktiv in den Dienst dieser Aufgabe gestellt haben. Grundlage und Voraussetzung dieser Erkenntnis war die Verbundenheit Krăstevs, Slavejkovs, Todorovs und anderer Vertreter der „Misăl“ mit den geistigen und kulturellen Traditionen Bulgariens und ein echtes Interesse an einer erfolgreichen nationalen Entwicklung.

Den Beitrag der Zeitschrift „Misăl“ zur Förderung und Pflege der deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen muß man vor allem im Charakter ihres Wirkens, in der Auffassung ihrer Mission, in der Qualität der Darstellung der deutschen Literatur sehen. Darin liegt das grundsätzlich Neue, das die Mittlertätigkeit des Kreises um „Misăl“ von der früherer bulgarischer Übersetzer und Interpreten unterscheidet.

Angel Todorov würdigt im Vorwort zur Ausgabe der Werke Slavejkovs von 1958 die bedeutende Übersetzertätigkeit des bulgarischen Dichters. Diese Worte haben auch für das Wirken der Zeitschrift „Misăl“ als Mittler zwischen der deutschen und der bulgarischen Literatur volle Gültigkeit: „Преводаческата работа на Славейков от немски език е първо по-системно запознаване на българските читатели с големите немски поети и има положително значение, като може да служи за пример и на сегашните наши писатели, труженици в областта на опознаването ни с литературата на Германската демократична република и с цялата реалистична немска литература от миналото и нашата съвременност.“[31]

[31] Vorwort von A. Todorov zu den Gesammelten Werken von Penčo Slavejkov, Bd. I, Sofia 1958, S. 68.

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

За последние годы, ввиду острой классовой борьбы на идеологическом фронте, нужно было защищать прежде всего идейные основы социалистического искусства, метода социалистического реализма. Несмотря на субъективные намерения спорящих, борьба за или против социалистического реализма была и остается борьбой за или против социалистической идейности в литературе и искусстве. Но эту борьбу можно вести успешно, только исходя из правильного понимания эстетической сущности социалистического реализма. Значительные успехи в разрешении этой актуальной проблемы были достигнуты в результате дискуссий в отдельных странах и особенно на дискуссии о реализме и о социалистическом реализме в СССР. Не мало вопросов уже решены или хотя бы указан путь к их разрешению. Еще важнее то, что литературоведы начали рассматривать произведения исскуства с большим вниманием к их эстетической сущности.

Чтобы правильно определить эстетическую сущность социалистического реализма, необходимо внести ясность в понимание ряда понятий и, прежде всего, понятия художественного метода, так как зачастую споры и недоразумения возникают на основе различных толкований одного и того же термина или на основе различного наименования одного и того же явления.

Художественный метод — это законы, принципы, по которым строится художественный образ, которые со своей стороны определяются особенностями самой действительности и прежде всего сущностью человеческих характеров на данном этапе развития общества. Эти принципы — типизация и индивидуализация художественного образа, его идейная и эмоциональная насыщенность и пр. — дают нам возможность понять, как писатель раскрывает художественную правду жизни. Эти принципы позволяют писателям проникнуть глубже в сущность мира, в сущность человеческих характеров и взаимоотношений, отразить и оценить их с определенных идейно-эстетических позиций и, таким образом, содействовать изменению и развитию самой действительности, утверждению в ней того идеала прекрасного, из которого исходит писатель. Только в этом смысле можно говорить, что художественный метод это путь, способ создания художественных произведений. Следовательно, художественный метод

является конкретно-исторической категорией с определенными историческими и художественно-познавательными корнями. Определяющее значение для возникновения и развития всякого метода имеет сама действительность — своеобразие общественной жизни и человеческих характеров, оформленных этой жизнью. Вот почему самым главным и самым существенным для всякого художника является наблюдение действительности, активное участие в жизни общества.

Определяющим для появления и развития социалистического реализма является новая жизнь — появление в этой жизни новых людей, борцов за социализм, а *решающим* моментом для усвоения нового метода, для глубокого объективного понимания и отражения этой жизни является марксистско-ленинское мировоззрение. Оно дает художнику возможность среди хаоса общественных явлений и судеб людей открыть основные закономерности, основные типы характеров людей. Если в прошлом писатели в той или иной степени стихийно постигали истину жизни и иногда их субъктивные взгляды в этом процессе вступали в противоречие с объективной действительностью, отраженной ими, то в наши дни глубокое и правдивое отражение жизни невозможно без знания основных положений марксистской науки. Всякое оступление от этой науки является отступлением от правды, от большой правды нашего времени, а недооценка теории, мировоззрения в творческом процессе объективно ведет к отрыву художника от социалистического искусства. Не случайно одним из первых отступлений ревизионистов в области марксистско-ленинской эстетики была недооценка мировоззрения в творческом процессе.

Но, воюя против всякой недооценки мировоззрения, мы не должны впадать в другую крайность. А к этому ведут, например, утверждения, будто социалистический реализм исходит из определяющей роли мировоззрения. Мировоззрение художника, которое само определяется условиями общественной жизни, как и его художественный метод, имеют надстроечный характер, не могут „определять“ друг друга, а могут лишь способствовать взаимному развитию. Определяющее значение для появления метода социалистического реализма в творчестве Горького, например, имела борьба русского пролетариата, руководимая Большевистской партией. Эта борьба выдвинула новый идеал в жизни — социализм, в этой борьбе оформился новый герой — пролетарский революционер, борец за социализм. Характер этой борьбы и особенности этого героя определяют облик социалистического искусства. Однако несомненно и то, что без непосредственного участия Горького в революционном движений, без его дружбы с В. И. Лениным, без марксистско-ленинского мировоззрения писатель не смог бы художественно раскрыть эти новые явления действительности, не смог бы выдвинуть их как высший эстетический идеал. В период самой жестокой реакции в России, после разгрома революции 1905 года, в письме к С. А. Венгерову Горький пишет: „Лично же Вам скажу, что для меня роволюция столь же строго законное и благостное явление жизни, как судороги младенца во чреве матери, а русский революционер со всеми его недостатками — феномен, ровного которому по красоте духовной, по силе любви к миру — я не знаю“[1]. В этих словах раскрывается и личная

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 29, стр. 74.

убежденность автора в исторической закономерности и необходимости социалистической революции, и восприятие этой революции, ее героев как прототипов эстетического идеала социалистической литературы, ее положительного героя. Как близки эти слова писателя к восприятию революции вождем рабочего движения! „Революции — праздник угнетенных и эксплуатируемых“,[1] — писал Ленин. Поэтому как в отношении Горького, так и в отношении других писателей, представителей социалистического реализма, мы можем говорить о решающей роли марксистско-ленинского мировоззрения в творческом процессе, в овладении новым методом. Показательно в этом отношении признание Алексея Толстого: „Подлинную свободу творчества, — пишет он в 1933 году в статье „Марксизм обогатил искусство“, — ширину тематики, не охватываемое одною жизнью богатство тем, — я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием истории, когда великое учение, прошедшее через опыт Октябрьской революции, дает мне целеустремленность и метод при чтении книги жизни.“[2]

Как изменяется жизнь, как изменяются характеры людей, так изменяется и развивается и художественный метод. Поэтому нормативность чужда марксистско-ленинской эстетике. Но как в самой действительности — в борьбе против капитализма и в строительстве социализма — в обществе, в характерах людей есть что-то общее, которое составляет их сущность, их конкретно-историческую определенность, так и в методе, в литературе и искусстве, отражающих эту действительность, есть общие принципы, которые дают облик социалистическому искусству. Нужно сразу оговориться, что эти общие принципы не существуют в каком-то голом виде. В искусстве, в отличие от науки, эти принципы всегда проявляются в специфической национальной форме и неповторимы по своему выражению, носят всегда печать авторской индивидуальности. Но все это ни в коей мере не дает право отрицать общие принципы, общие закономерности. А к сожалению, такая тенденция наблюдается не только у противников социалистического реализма, но по существу и у тех, кто в полемике против буржуазной эстетики и против обвинений ревизионистов отрицает или недооценивает теорию социалистического реализма, сводит ее только к фактам, определяет метод только на основе созданных художественных произведений. Об этой тенденции, ведущей к эмпиризму, к недооценке теории, писал академик Т. Павлов в связи с дискуссией по вопросам о реализме. Нет никакого сомнения, что в борьбе против врагов социалистического реализма художественные произведения, созданные этим методом, являются одним из самых сокрушительных и необоримых аргументов. В этих произведениях метод социалистического реализма реализовался, проявил свою сущность. Но при определении социалистического реализма как основного метода литературы и искусства эпохи социализма эти факты все же являются недостаточными и ими нельзя ограничиваться, потому что метод развивается, и неудивительно, если в искусстве, которое будет создано в будущие годы, мы увидим новые его черты, новые особенности. Поэтому он нечто большее, чем

[1] В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 9, стр. 93.
[2] А. Толстой, О литературе, Москва, 1956, стр. 158.

существующие произведения, и будет правильнее, если в своих обобщениях мы будем говорить об основных принципах социалистического реализма — об его реалистичности, правдивости, коммунистической партийности и народности, об его враждебности по отношению ко всем декадентским течениям, а при рассмотрении литературы определенного периода и данной страны будем уже определять, как эти принципы находят свое выражение. Это даст нам возможность, с одной стороны, увидеть основное, главное в современном социалистическом искусстве в его многообразных проявлениях и вместе с тем, с другой стороны, позволит теоретикам и особенно художникам искать новые пути, новые формы в развитии социалистической литературы и искусства, обогащать их жанровое и стилевое многообразие.

Больше полувека тому назад, когда В. И. Ленин писал свою знаменитую статью „Партийная организация и партийная литература", новое социалистическое искусство было еще только в своем зародыше. И все же, понимая закономерности общественного развития, исходя из закономерностей развития самой литературы, В. И. Ленин определил основные черты, определил сущность новой социалистической литературы, которая создалась и продолжает создаваться не только в СССР, но и в других социалистических странах, которая зарождается и развивается и в странах, находившихся еще во власти капитала. Так зачем же теперь, когда перспективы революционного развития во всем мире во сто раз светлее и яснее, мы должны ограничиваться только фактами? Не обескрылит ли такой подход литераторов, работающих в странах, где социалистический реализм еще не создал крупных художественных произведений? Если провести аналогию с учением о пролетарской диктатуре, мы увидим, что больше полувека оно оставалось только теорией и эту теорию не раз отрицали, сомневались в ней. Но это не помешало последовательным марксистам отстаивать и развивать ее. И вот с победой Октябрьской социалистической революции, а потом и с победой сициалистической революции в странах народной демократии эта теория стала реальным фактом. Таковы, по сути дела, и отношения между теорией метода социалистического реализма и произведениями искусства, — созданными и теми, которые будут созданы этим методом.

В дискуссии по проблемам реализма в СССР была справедливо раскритикована и отвергнута точка зрения тех теоретиков, которые сводили историю литературы и искусства только к борьбе реализма с антиреализмом. Была доказана правомерность применения понятия „реализм" только к литературе метода реализма, а для определения идейно-познавательной и художественной значимости искусства до реализма утвердился термин „правдивость". Нам кажется, что только этот термин недостаточно выражает специфику искусства, и хотя он употребляется и будет употребляться для обозначения верности отражения жизни, было бы лучше рядом с ним употреблять и определение „реалистичность". Как утверждает Т. Павлов, „нет ни логического, ни исторического основания не говорить об основных реалистических принципах всякого искусства"[1]. Это опреде-

[1] Сб. „Проблемы эстетики", Изд. АН СССР, 1958, стр. 27—28.

ление тесно связано с самой сущностью литературы и искусства всех времен — с их образной формой отражения действительности. Говоря о реалистичности литературы и искусства до возникновения реализма как метода, да и в самом искусстве реализма, нужно иметь ввиду, что иногда символичные, гротескные и пр. образы могут раскрыть более полно и более глубоко сущность данного характера, данного явления, чем художественные средства реализма. Интересны в этом отношении рассуждения С. М. Кирова по поводу пьесы Л. Андреева „Черные маски": „Правда, — пишет он, — символизм, да еще такой крайный, мало кому доступен, но ведь это единственная форма, в которую можно облекать вечные идеи. Для простака же „Фауст" сказка, Гамлет — бездельник."[1] Исследования специалистов тоже показывают, что особенности жизненных явлений, характеров людей, их идей и пр. в период расцвета романтизма, например, были таковы, что только этот метод давал возможность для их самого правдивого, самого реалистического отражения. „Художественные средства просветительской литературы с ее рационализмом, механистичностью и метафизическим подходом к действительности, явным образом оказывались недостаточными; они уже не могли способствовать художнику в познании и освоении нового колоссального материала. Отказ от метода просветительского реализма, сознательно или бессознательно осуществленный писателями-романтиками, представлял собой поэтому для своего времени шаг исторически прогрессивный в эстетическом отношении, хотя он и открывал вместе с тем дорогу для вторжения в искусство „идеалистических" моментов."[2]

Утверждение понятия „реалистичность" как синонима правдивости, истинности в литературе и искусстве позволит легче понять их историю, их поступательное развитие, которое привело к победе реализма, а теперь социалистического реализма, как самого плодотворного, самого богатого по своим возможностям метода для отражения всего многообразия человеческих переживаний, всего величия и красоты природы.

Социалистический реализм, как и всякий, худождственный метод, имеет определенные исторические и художественно-познавательные корни. Его исторические корни — это борьба рабочего класса и всех трудящихся за победу социализма, за уничтожение позорной для человечества эксплуатации человека человеком. Борьба, руководимая марксистско-ленинской партией — авангардом рабочего класса. Художественно-познавательные корни социалистического реализма ведут к опыту, к достижениям художественного познания всех предыдущих эпох. Нужно в связи с этим указать на ограниченность утверждения, будто социалистический реализм является прямым наследником только реализма, вернее критического реализма. Нет никакого сомнения, что самая большая преемственность существует между реализмом (критическим реализмом) и социалистическим реализмом. Нужно иметь в виду, что эта преемственность косвенно ведет и к другим художественным методам, существующим до реализма и обогатившим его. Но

[1] „Неделя", № 46, 12—18. XI. 1961, стр. 6.

[2] А. Елистратова, К проблеме соотношения реализма и романтизма, Сб. Проблемы реализма в мировой литературе, Москва, 1959, стр. 406—407.

эту преемственность социалистического реализма по отношению к критическому реализму нужно рассматривать диалектически и как продолжение того лучшего, что есть в критическом реализме и как отталкивание от его недостатков, от его ограниченности. Это отталкивание порой, как показывают конкретные исследования, имеет открыто полемический характер, и художники в этом случае, в поисках нового метода, обращались больше к романтизму или к другим методам прошлого. Такой характер имеют творческие поиски раннего Горького и выдающегося болгарского поэта Смирненского, которые обращались к выразительным средствам романтизма, дающим больше возможностей для обобщения революционного пафоса борьбы пролетариата. Подобное явление характерно почти для всей советской литературы первых лет после революции и для болгарской пролетарской и революционной поэзии того времени. *Вот почему слово „реализм" в определении „социалистический реализм" не нужно отождествлять с реализмом как методом и к нему прикреплять только определение „социалистический", как определение идейного содержания современной литературы. Определение „социалистический реализм" нужно рассматривать как нечто единое, характеризующее идейную и эстетическую сущность нового метода.* А эта эстетическая сущность гораздо шире, гораздо богаче эстетической сущности реализма. Она отличается своими особенностями, хотя осознанная социальная обусловленность характеров и переживаний, как одно из важнейших черт реализма, присуща и социалистическому реализму.

Отождествление эстетической сущности социалистического реализма с эстетической сущностью реализма является одной из причин ограниченного понимания социалистического реализма в прошлом, когда ряд произведений, правдивых, реалистических, высокоидейных, но построенных романтическими или другими средствами выражения недооценивались или вовсе отвергались, как произведения, чуждые социалистическому реализму. К сожалению, это понимание не преодолено и до сих пор. В статье „Амнистия социалистическому реализму" И. Руж, рассматривая роман „Мать" М. Горького, пишет: „Таким образом, социализм связался с реализмом в художественной литературе и возник социалистический реализм."[1] Подобное утверждение ведет к механическому соединению двух различных категорий. Его нельзя применить даже к такому произведению, как „Мать", которое по своим принципам изображения так близко к реализму (по определению этого метода, данному Энгельсом), не говоря уже о других произведениях социалистического реализма, в которых преобладает романтическая форма обобщения например. По своему подходу к жизни — наблюдению, пониманию, типизации жизненных явлений и пр. писатель — социалистический реалист отличается от писателя реалиста (критического реалиста). Характерна в этом отношении оценка В. Воровского романа „Мать", о которой вспоминает и Руж. Рассматривая образ матери, Воровский писал в 1911 году: „Правда, образ Ниловны был необычен, идеализирован, походил скорее на то, что могло бы быть, а не на то, что бывает в повседневной жизни; а потому и Ниловна, борющаяся бок о бок с

[1] „Пламък", № 2, 1959, стр. 75.

сыном, представляет тип надуманный, маловероятный."[1] В этой оценке критик-большевик исходил из господствующих тогда принципов критического реализма, поэтому не понял и недооценил новаторское значение романа Горького, в частности, образа Ниловны. Совсем по-иному отнесся к „Матери" В. И. Ленин. Об этом свидетельствуют воспоминания самого Горького: „Я сказал, что торопился написать книгу, но не успел объяснить, почему торопился, — Ленин утвердительно кивнул головой, сам объяснил это: очень хорошо, что я поспешил, книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают „Мать" с большой пользой для себя."[2] Ленин оценивает роман с точки зрения новой эстетики, нового искусства, основные положения которых уже изложены им в статье „Партийная организация и партийная литература". Великий стратег социалистической революции с радостью встретил произведение Горького, потому что оно *открыто* связано с борьбой рабочего класса, потому что в нем последнее слово революционной мысли человечества оплодотворено опытом и живой деятельностью социалистического пролетариата. Произведение Горького поможет трудящимся не только увидеть мир таким, каким он есть, но и таким, каким он должен быть. Писатель не придумывает своих героев, не блуждает в области утопий, а художественно осознает и показывает ростки нового в самой жизни. Об этой правдивости образов романа, жизненной основой которого является борьба сормовских рабочих и, в частности, жизнь замечательного революционера П. Заломова и его матери, Горький пишет Н. Йорданскому сразу после прочтения статьи Воровского: „Столь категорическое суждение является бестактным, если оно не обосновано. Зачем подрывать признанное пропагандистское значение образа Ниловны?"[3] Нетрудно понять, что слова „пропагандистское значение образа Ниловны" имеют непосредственное отношение к оценке В. И. Ленина. Об этой необходимости отображения нового, революционного в жизни, которое еще в своем зародыше, но которому принадлежит будущее, Горький говорил и позже не раз в своих статьях и выступлениях. С этой точки зрения прежде всего он оценивал и новые художественные произведения. „Современность *вполне законно* требует, — пишет он в своем поздравительном письме к Ф. Гладкову по поводу романа „Цемент", — чтоб автор, художник, не закрывая глаз на явления отрицательные, подчеркивал — и тем самым — „романтизировал" положительные явления."[4]

Все это показывает, что по своим принципам художественного обобщения и отражения действительности метод социалистического реализма отличается от метода реализма (критического реализма). Это чувствуется еще больше в средствах художественного отражения. Сама жизнь, новые явления, новые характеры и переживания людей толкают художников на поиски новых выразительных средств. Это чувствуется и в только что цитированных словах Горького. Он ставит слово „романтизировал" в кавычки, подчеркивая тем самым, что это условное определение, что речь

[1] В. Воровский, Литературно-критические статьи, Москва, 1956, стр. 320.
[2] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 17, стр. 7.
[3] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 29, стр. 154.
[4] Там же, т. 24, стр. 471.

идет не о методе романтизма, а о каких-то новых художественных принципах и средствах выражения. В поисках определения эстетической сущности нового метода М. Горький писал: „Революционный романтизм — это в сущности псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изображать прошлое в настоящем, но главным образом способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего.“[1] Имея в виду всю условность терминологии того времени, необходимо вникнуть в суть утверждения Горького. А она состоит в том, что социалистический реализм является качественно новым художественным методом и его принципы, его выразительные возможности ни в коем случае нельзя отождествлять с принципами и выразительными возможностями других методов, в том числе и метода реализма. В этом русле идут творческие поиски и осмысление нового метода пролетарских писателей других стран, в том числе и болгарских пролетарских писателей. Этим вопросам посвящена дискуссия о стиле новой пролетарской литературы, проведенная на страницах „РЛФ“ в начале 30-х годов. Хр. Радевски доказывает на примере поэзии Хр. Смирненского, что новой социалистической поэзии присущи и романтическая и реалистическая формы обобщения. „Если против своего классового врага, — пишет Радевски, — пролетариат, осознавший себя как класс, противопоставляет сталь и бурю, то в своих внутриклассовых отношениях он полон любовью, нежностью, состраданием.“[2] Новое искусство выразит эти новые человеческие отношения, выбирая соответствующие художественные средства.

Отождествление эстетической сущности социалистического реализма с эстетической сущностью реализма (критического реализма) является результатом ошибочного понимания той части определения социалистического реализма, данного на Первом съезде советских писателей, где говорится, что новый метод требует *правдивого, конкретно-исторического* отражения действительности в ее революционном развитии. Эти правдивость и конкретная историчность понимались некоторыми теоретиками и писателями как подражание действительности, как фотографический, натуралистический показ подробностей самой жизни. Подобное понимание не только не имеет ничего общего с социалистическим реализмом, оно далеко и от реализма, от искусства вообще. Против этой „левой“ опасности очень резко говорил в своей пражской речи Луи Арагон.[3] Подробности, детали, конкретность, правда в искусстве не являются фотографической копией подробностей, конкретности самой жизни, они являются *художественными* деталями, *художественной* правдой и представляют собой субъективное отражение объективной действительности, связанное органически с художественным обобщением писателя, с его взглядами на мир, с его эстетическим идеалом. Упрощенное понимание реализма и социалистического реализма нередко является результатом отсутствия художественного чутья, непонимания специфики художественных произведений

[1] „Правда“, № 58 (5944), 28. II. 1934.
[2] „РЛФ“, № 24, 20. VIII. 1930.
[3] См. „Les Lettres françaises“, № 944, 20—26. IX. 1962.

различных форм выражения художественной правды в зависимости от стиля автора, от жанра произведения и пр.

Отождествление примитивных, натуралистических взглядов на искусство с методом социалистического реализма было одним из самых ярких проявлений догматизма в литературной теории и критике. Именно подобные взгляды ревизионисты пытались отождествить потом с методом социалистического реализма и, таким образом, очень легко „низвергнуть" этот метод. Необходимо однако сказать, что эти ошибочные, упрощенческие взгляды на реализм и социалистический реализм еще не изжиты и они мешают подлинному, научному пониманию и изучению этих методов.

Но, как уже было сказано, если даже исходить из правильного понимания специфики искусства, метода реализма, было бы неправильно отождествлять эстетическую сущность этого метода, его выразительные возможности с эстетической сущностью, с возможностями социалистического реализма, рассматривать социалистический реализм как простое продолжение, как обыкновенную модификацию реализма. А подобные взгляды, осознанные или нет — это не важно, встречаются довольно часто. Так, например, в книге „Основы марксистско-ленинской эстетики" говорится: „Уже само название „социалистический реализм" говорит о двух важнейших чертах этого художественного метода. Во-первых, это есть реализм, т. е. искусство, последовательно стремящееся к всесторонне правдивому отражению и осмыслению жизни в ее подлинном общественном содержании. Во-вторых, социалистический реализм есть искусство коммунистической партийности, т. е. его живую душу составляет сознательная и целенаправленная борьба за победу коммунизма, оценка жизни с высоты коммунистических идеалов."[1] Такой взгляд на метод социалистического реализма объективно игнорирует романтические и другие формы художественного обобщения и отражения действительности, которые наряду с основной магистральной формой — принципами реализма, уже показали свои возможности, свой вклад в искусстве социалистического реализма. Против такого понимания социалистического реализма восстают сами факты — уже созданные произведения, особенно если иметь ввиду все литературы, в которых новый метод уже проявил себя. „Не получается ли, — пишет с основанием А. Иващенко, — что, с одной стороны, мы декларируем многообразие художественных форм, а с другой, применяя нередко однообразные оценки и определения, невольно обедняем подлинное богатство художественных форм, рождаемых искусством социалистического реализма?"[2] Но насколько мы отвыкли смотреть широко на художественные явления, показывает тот факт, что рядом с этими словами находится утвержение, что социалистический реализм есть не что иное, как „новый тип реализма."[3] А где остаются возможности романтического обобщения, выразительные средства других методов, которые встречаются в искусстве социалистического реализма? Не стирает ли подобное утверждение грань качественной разницы между реализмом (критическим реализмом) и социалистическим реализмом?

[1] Основы марксистско-ленинской эстетики, Москва, 1960, стр. 517.

[2] Сб. „Социалистический реализм в зарубежных литературах", Изд. АН СССР, Москва, 1960, стр. 13.

[3] Там же, стр. 6.

Против утверждения, будто социалистический реализм является простым сочетанием реализма с коммунистической идейностью, предупреждают сами создатели понятия „социалистический реализм“. Так, например, М. Горький не раз говорил, что искусство социалистического реализма должно унаследовать все художественные достижения прошлого. Он писал, что „в крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены“[1]. А. Луначарский в ряде статей в начале 30-х годов подробно рассматривает эстетическое богатство, возможности нового метода. Исходя из литературных фактов, поисков художников и своих вкусов, он даже высказывал опасения, как бы принципы реализма не остались на втором плане. По поводу большой дискуссии о путях советской драматургии, еще до утверждения формулировки нового метода, он писал: „Уже из этого ясно, что в пределах художественного (социалистического — В. К.) реализма мы будем иметь большую лестницу от такого искусства, которое будет почти граничить с реализмом (и это вполне марксистский прием, показать, например, как определенная личность развертывается из совершенно конкретной вещной обстановки и, так сказать, окружает ею себя, сливаясь с ней), до типизации высоко возносящихся над конкретной действительностью и приобретающих почти характер типов всеобъемлющих... Мы должны предоставить в отношении стилистических исканий нашим драматургам (и писателям вообще) величайшую свободу и из их исканий, из их удач и неудач выводить потом нормы основных стилей нашего социалистического художественного творчества. Перебранка на этой почве есть вещь всячески предосудительная и ненужная.“[2]

Борьба за богатство выразительных возможностей социалистического реализма, за свой стиль, свои приемы чувствовалась особенно сильно в кино. „Я за суровый стиль, скупую „игру“, холод Балтики, массы... Без обыгрывания бытовых деталей и т. п.“[3], — записывает в своем дневнике Вс. Вишневский после „резкой полемики“ с дирекцией кинематографии по поводу первых кадров фильма „Мы из Кронштадта“. Противоречия появляются в самом творческом коллективе: „Дзиган круто держит к реализму. От первого варианта моего — с дымкой лирического романтизма, гипербол, тоскливого горя войны — остается все меньше.“[4] А после просмотра фильма „Аэроград“, Вишневский определяет особенности стиля Довженко следующим образом: „Довженко „символичен“. „Автор“ — „режиссер“ — вечная борьба начал...“[5] Нельзя не отметить, что определение „символичен“, даже в дневниковой записи поставлено в кавычках! Художественные принципы Довженко чем-то напоминают принципы обобщения у символистов, но это только внешнее сходство. По существу его творчество глубоко новаторское, обогащает палитру искусства социалистического реализма.

К сожалению, в период культа личности это творческое понимание метода социалистического реализма было в большей степени ограничено

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, стр. 471.
[2] „Литературный критик“, № 1, 1933, стр. 54.
[3] Вс. Вишневский, Статьи, дневники, письма, Москва, 1961, стр. 317.
[4] Там же, стр. 317.
[5] Там же, стр. 323.

рамками куцего „реализма“, и это нанесло большой вред как теории, так и самому творчеству. За последние годы делаются серьезные попытки преодолеть ограниченные взгляды на социалистический реализм. Большим вкладом в этом отношении является доклад Л. Новиченко „Многообразие художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма“, сделанный на дискуссии о социалистическом реализме.[1] Против упрощенного, однобокого понимания генезиса социалистического реализма, его эстетической сущности выступали Л. Тимофеев, В. Перцов и др. Так, например, Л. Тимофеев указывает, что одностороннее подчеркивание прямолинейно понятой реалистической основы социалистического реализма „ведет к недооценке тех его путей, в которых более резко выступает пересоздающее начало искусства, и предмет утверждения показывается в формах, скажем, художественной символики.“[2]

Неправильное понимание эстетической сущности социалистического реализма, его выразительных возможностей, богатства стилей и пр. породило в период после 1956 года сомнения и колебания и у некоторых теоретиков и творцов, искренних сторонников социалистического искусства. Были высказаны мнения, что в интересах социалистического искусства, его многообразия и пр. необходимо „разрешить“ и другие методы, кроме метода социалистического реализма. Утверждалось, например, что рядом с социалистическим реализмом могут и должны существовать и другие художественные методы — романтизм, социалистический романтизм, импрессионизм и пр. Стилевые особенности произведений В. Маяковского, Н. Хикмета, П. Неруды, Вс. Вишневского представлялись как некий новый „метафорический метод“. На этой основе говорилось о „магическом методе“ и пр.

Если ограничить выразительные возможности социалистического реализма только принципами и выразительными возможностями критического реализма, то многие из этих сомнений и колебаний надо считать основательными. Но, как уже было сказано, это уже пройденный период теории (вернее извращения теории) социалистического реализма. Творческий, подлинно научный подход к новому методу дает возможность понять и использовать художественные богатства социалистического реализма, которые настолько велики, судя по созданным уже произведениям и по потенциальным возможностям, что нет никакой надобности искусственно выдумывать какие-то новые „методы“ социалистического искусства. „В искусстве социалистического реализма, — говорится в программе КПСС, — основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров.“[3]

Чтобы определить эстетическую сущность художественного метода, необходимо иметь ввиду не только и не столько внешне формальные его

---

[1] Сб. Проблемы социалистического реализма, Москва, 1961.

[2] Сб. Творческий метод, Москва, 1960, стр. 31.

[3] XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза, Стенографический отчет, Москва, 1962, т. 3, стр. 327.

черты — выразительные средства, например, а прежде всего — характер эстетического идеала, особенности художественного обобщения в широком смысле этого понятия, как единство формы и содержания художественного образа, соответствующие своему прототипу в жизни, т. е. — иметь ввиду соотношение искусства с самой действительностью. В таком случае окажется, что сомнения некоторых литераторов о богатстве выразительных возможностей социалистического реализма окажутся напрасными. Господство метода социалистического реализма в социалистических странах зиждется на основе морально-политического единства народов этих стран. Особенности самой действительности социалистического общества, эстетические потребности этого общества в значительной степени предопределяют художественное богатство искусства социалистического реализма. Они противопоказаны упадочным декадентским течениям. (Это, конечно, не означает, что эти течения, как пережитки прошлого и как чужое влияние, не проявляют себя.) Характерно в этом отношении выступление Бруно Ясенского на Первом съезде советских писателей. Известно, что до своей поездки в СССР он работал в Париже, находился под влиянием западных модных литературных течений. На вопрос, как он обрабатывал жизненный материал советской действительности в романе „Человек меняет кожу", Ясенский отвечает: „Я постараюсь ответить на этот вопрос, хотя для этого мне придется поставить сам вопрос с головы на ноги и рассказать не о том, как *я* обрабатывал материал нашего строительства принципами условного сюжетного романа, или авантюрного романа, как хотят некоторые, а наоборот о том, как наша социалистическая действительность обработала *меня*, писателя, выросшего на литературе буржуазного Запада, и как она продиктовала мне новые художественные принципы, качественно отличные от тех, которыми я пользовался в своей работе на другом материале, на материале капиталистического мира."[1]

Определяя эстетическую сущность социалистического реализма, мы должны прежде всего иметь в виду социалистическую идейность, партийность произведений, созданных этим методом. Коммунистическая партийность является не повторением марксистско-ленинской теории, а отражением, характерной особенностью, закономерностью самой жизни. Поэтому эта идейность не равнозначна политической, философской идейности, она является *художественной идейностью*, формирует эстетический идеал, и мы должны рассматривать ее в органической связи с образностью, с эмоциональностью художественных произведений, как пафос этих произведений, как эстетическую категорию.

Что касается художественных принципов обобщения, стилей, жанров, выразительных средств, посредством которых можно правдиво, реалистично передать эту коммунистическую правду мира, то необходимо сказать следующее: социалистический реализм как художественный метод унаследовал от литературы и искусства прошлого все прогрессивное и демократическое, все эстетически ценное. Творцы социалистического реализма используют завоевания предшествующих художественных методов для

[1] Цитируется по рукописи автора, хранящейся в Институте мировой литературы „М. Горький", Москва, ф. 260, оп. 1, № 2, л. 1.

художественного познания действительности. Их творчество является шагом вперед в развитии мирового искусства. И если в литературе социалистического реализма мы находим те или иные принципы, черты, приемы предшествующих методов, то это не означает, что эти методы существуют теперь в пределах социалистического реализма, как утверждали некоторые литераторы, боясь, как бы не обеднить социалистическое искусство, не понимая, что тем самым они лишают социалистический реализм всякого эстетического содержания, сводят его к чисто мировоззренческой категории. (Существование других методов в наше время, вне метода социалистического реализма, в том или ином виде в отдельных, особенно в социалистических странах, является специальным вопросом, и здесь он не затрагивается.) В области философии мы говорим, что марксистский диалектический метод унаследовал все положительное от идеалистической диалектики Гегеля, от метафизического метода и пр., но никто не станет утверждать, что эти методы, именно как методы, существуют теперь в марксистско-ленинской философии. От них остались только отдельные черты, отдельные принципы, „рациональное зерно". То же самое, по сути дела, можно сказать и о социалистическом реализме и других художественных методах прошлого.

В искусстве социалистического реализма, наряду с принципами, выразительными средствами и приемами метода реализма, его формы художественного обобщения, которые является ведущими, могут существовать, существуют и романтика, и символика, и импрессия, и экспрессия и соответствующие им выразительные средства, которые когда-то нашли самое яркое проявление в соответствующих методах. Но даже и эти черты, и эти выразительные средства во многом преобразились в зависимости от нового содержания, от нового метода, которому они служат. В этом отношении можно указать на различие методов в балладах В. Жуковского и Н. Тихонова, на различие методов Хр. Смирненского и болгарских символистов. И у Жуковского и у Тихонова есть романтика, и у Смирненского и у Траянова есть символика, но методы у них разные. Известно также, что произведениям Фадеева присущи и глубокая психологическая характеристика героев, что наиболее ярко было достигнуто критическими реалистами, и романтический взлет, характерный прежде всего для романтизма. Но это вовсе не означает, что эти произведения написаны двумя методами — реализма и романтизма. В своем творчестве Фадеев утверждает борьбу за социализм, а эта борьба, душевный склад ее героев так многогранны, что дают возможность писателю использовать различные выразительные средства, созданные искусством прошлого и настоящего. Поэтому кажется неверным утверждение о существовании метода романтизма (как метода, а не как отдельных формальных принципов, средств художественного отражения) во все эпохи, в том числе и в искусстве социалистического реализма. Существовали романтика и романтические способы отражения, но романтизм как метод связан с определенным периодом развития общества и литературы. Трудно согласится и с утверждением о существовании только двух направлений в истории литературы— реалистического и романтического. Оно, по сути дела, не признает существования реализма и романтизма как определенных методов в истории литературы. А их конкретно-историческая и

эстетическая определенность, хотя во многом и является спорной, все-таки имеет четко оформленные границы. По сравнению с теорией „реализм — антиреализм“ это утверждение обогащает литературный процесс прошлого еще одним направлением. Но где остаются положительные эстетические и идейные завоевания импрессионизма, классицизма, сентиментализма? Нам кажется, что будет правильней не выдумывать схемы литературы прошлого, а исходя из основных черт художественного творчества — его правдивости и реалистичности, его идейности и эмоциональности и пр., — определять на каждом этапе историко-литературного развития, как эти черты находят свое конкретное проявление. И тогда окажется, что как теория „реализм — антиреализм“, так и ее новый вариант „реалистическое и романтическое направление“ совершенно непригодны для того, чтобы раскрыть богатство литературного процесса прошлого и, тем самым, показать источники, возможности литературы социалистического реализма, унаследовавшей все это богатство. Обращение социалистических писателей к эстетическому богатству того или иного метода прошлого имеет отношение к их стилю, но не к их методу (конечно, если они стоят на позициях социалистического реализма и не механически, а творчески осваивают опыт прошлого).

Сами творцы чувствуют качественно новую идейно-эстетическую сущность социалистического реализма, его богатые изобразительные возможности, необходимость реализовать эти возможности, искать новые принципы, новые выразительные средства, не отступая от социалистической идейности, реалистической (в широком смысле этого слова) основы этого метода. В своем дневнике Александр Довженко так определяет особенности своего будущего фильма: „Повесть пламенных лет“ не должна быть обычайным повествованием на экране со стороны бытового, натуралистического по манере толкования реализма. Это должна быть вещь реалистическая в понимании высоком, художественном. Ее поэтический дух, художественный ход обобщений выбора прекресного среди красивого, вечного в продолжительном, эпического в обыкновенном — все должно быть подчиненным единому стилевому комплексу строгого художественного произведения. Надо вложить в уста персонажей все лучшее и высокое, что содействовало бы художественной высоте и высокой жизненной поэтической правде произведения. Надо соответственно художественному стилевому плану выбрать и персонажей, и одежду, и особенно пейзаж. Последний должен сыграть особенную, решающую в большей мере роль.“[1]

Кто видел фильм Довженко, тот поймет, к чему стремился художник. Если подойти к этому фильму с точки зрения ограниченного понимания социалистического реализма, как „бытового, натуралистического реализма“, как говорит сам художник, то, конечно, произведение окажется вне пределов социалистического реализма. Такая ограниченная, догматическая критика не раз обрушивалась на голову Довженко. Но подлинное научное понимание и развитие искусства социалистического реализма никогда не прекращалось. В новых условиях после XX съезда КПСС метод социалистического реализма все больше и больше показывает свои поистине колоссальные возможности. Рядом с такими картинами, например, как

[1] Литературная газета, № 134, 10. XI. 1962.

„Поэма о море“, где преобладают романтические формы обобщения, символика и пр., зрители с радостью встретили и фильм „Баллада о солдате“, отличающийся своей простотой, преобладанием выразительных средств реализма.

Если отдельные художники предпочитают и генерализуют одну (безразлично какую) форму художественного обобщения, тяготеют к определенному стилю, к определенным выразительным средствам (как это проявилось в дискуссионной статье В. Некрасова по поводу произведений А. Довженко), то теоретики и критики ни в коем случае не должны впадать в такую же однобокость и узость в трактовке сущности социалистического реализма. Революционная романтика, не только как отдельный элемент, а как стиль отдельного автора, возможна и необходима и сейчас. Разве наша эпоха, когда одна треть человечества освободилась от эксплуататорского ига, когда рушатся позорные оковы колониализма, когда народы всего мира объединяются в борьбе за мир, — разве такая эпоха менее романтична, чем прошлое? Но исскуство, отражающее эту романтику соответствующими средствами, является частью искусства социалистического реализма, одной из тех дорожек, которые идут вместе с магистральной дорогой того способа отражения действительности, который является достижением метода реализма, самого богатого и плодотворного метода до социалистического реализма. Используя и развивая достижения прошлых художественных методов, современные художники отражают совсем другую эпоху, руководствуются другим идеалом. Они имеют те преимущества социалистического реализма, которые позволяют им преодолеть ограниченность прошлых методов. Вот почему в искусстве социалистического реализма мы можем говорить о различных стилях, о преобладании реализма, романтики, символики, экспрессии и пр. и соответствующих им выразительных средств. Но это различные стили одного метода.

Наличие различных стилей в искусстве социалистического реализма определяется, прежде всего, особенностями самой жизни, эстетическими потребностями новых людей. Если писатель хочет отразить конкретно жизнь определенного трудового коллектива, то он достигнет лучше всего этого посредством сюжетного романа в духе реализма. Если поэт с романтическим взглядом на мир хочет воспеть революционный пафос нашего времени, то для этого более подходящими будут символика, романтика, преобладание лирического начала и пр. Современному читателю необходимы как пламенное публицистическое стихотворение, так и произведения, в которых раскрываются самые интимные и сокровенные переживания. Вот почему в искусстве социалистического реализма мы можем говорить о стилевых различиях, исходя как из содержания, так и из формы произведений.

Стилевое многообразие искусства социалистического реализма в наше время определяется в некоторой степени и различиями жизненного и творческого пути отдельных авторов. Как советская, так и болгарская и другие литературы изобилуют примерами, показывающими, что на особенностях стиля данного автора сказываются его творческие искания, его опыты до того, как он овладел методом социалистического реализма. Так, например, в поэме Гео Милева заметно ощущаются следы экспрессионистического

взгляда на мир. Некоторые образы, выразительные средства ведут непосредственно к эстетике экспрессионизма. Но под влиянием новых литературных направлений, учась на опыте советской литературы и особенно Маяковского, отражая новую революционную действительность, поэт уверенно шел по пути социалистического реализма. В некоторых исследованиях и, в частности, у В. Перцова убедительно раскрывается, как сильно развитое метафорическое мышление раннего Маяковского накладывает стилевой отпечаток на его зрелое творчество. Вот почему трудно согласиться с утверждением, что „когда М. Горький и В. Маяковский создавали свои гиперболические образы „Песни о соколе", „Песни о буревестнике", „Облака в штанах", „Человека", „Войны и мира" и других своих ранних произведений, то они шли отнюдь не в русле декадентских течений, а по пути борьбы с ними. Они ничего не заимствовали у модернистов, а по-своему выразили эстетический идеал революции."[1] Нет никакого сомнения, что формирование Горького и Маяковского, как художников нового типа, шло в борьбе с эстетикой декадентства. Но утверждать, что они ничего не „заимствовали у модернистов", значит упрощать литературный процесс, значит недооценивать трудности освобождения особенно у Маяковского, от раковин различных „измов" и усвоения того положительного, что было тогда в искусстве. Думается, что в этом случае более правильна позиция В. Перцова, который пишет: „При всем своеобразии национальных и индивидуальных путей таких крупных талантов, как А. Блок, В. Брюсов, В. Мейерхольд, Л. Арагон, Б. Брехт, В. Незвал, все они вырвались из общего кризиса буржуазной культуры. Прорвав круг модернистской эстетики, эти разные художники, каждый по-своему, восстановили национальную традицию в своем искусстве и устремились к революционному новаторству Было бы, однако, упрощением думать, что они при этом начисто зачеркнули свой прошлый путь и не удержали из своего прежнего багажа некое рациональное зерно, которое получило совершенно иное развитие в искусстве, растущем на новой демократической идейной основе."[2]

Как видно, речь идет не о реабилитации декадентства, а о понимании всей сложности литературного процесса, о том, что вопреки канонам и догмам декадентских течений, отдельные художники находили связь с жизнью, отражали ее особыми, противоречивыми по своему значению произведениями. Необходимо однако иметь в виду, что за последние годы этот конкретно-исторический подход к пониманию литературы начала XX века упускается из виду и некоторые явления, которые были закономерными тогда, снова воскресают. Как справедливо отмечает Перцов в процитированной выше статье — „Ничего нет более смешного и жалкого, чем эпигоны модернизма в советской поэзии." Можно только добавить, что это относится и к болгарской современной и к любой социалистической поэзии. Крупные художники начала века шли к большому искусству, разрывая цепи декадентства. Различные декадентские, „модернистские" течения в искусстве представляют собой однобокое, абсолютизированное, доведенное до абсурда преувеличение какой-нибудь стороны

[1] Сб. Творческий метод, Москва, 1960, стр. 277.
[2] Литература и жизнь, № 45, 15. IV. 1962.

реалистического искусства. Таким образом, не только в области содержания, но и в области формы оно беднее, ничтожнее по сравнению с реалистическим искусством, в котором блестит красота могучего дерева жизни. Если художник не освободится вовремя от засасывающей болотной почвы декадентского искусства, она погубит, уничтожит его талант. Предупредительно звучат слова Н. Фурнаджиева, сказанные в связи с 75-летним юбилеем талантливого поэта Болгарии Н. Лилиева: „Не следует обходить поражения, нанесенные его творчеству, символизмом, удалявшим его от действительности и ведшим его к абстракции, к болезненным и кошмарным видениям, к философии безысходности и пессимизма. Не эти ли тенденции, которые не являются второстепенными, прервали столь преждевременно его дальнейшее развитие?“[1] К этим слова большого поэта, который сам прошел нелегкий путь в искусстве, должны прислушаться некоторые писатели, особенно молодого поколения, которые склонны преувеличивать роль модернизма, относиться некритично к нему. Так, например, вряд ли можно согласиться с утверждением Б. Божилова, высказанном в статье „Проблемы стиха“: „Есть аксиома: всякое содержание ищет своей формы. Футуристические увлечения Маяковского были чудесной подготовкой для того, чтобы он смог так грандиозно выразить нахлынувшее, атакующее содержание революционной мысли, революционного чувства.“[2] Выходит, что Маяковский нашел форму своей зрелой поэзии еще до Октябрьской революции! Сам поэт смотрел иначе на свой творческий путь. „Мы, пять лет поработавшие в стране революции, знаем, — писал он. — Только Октябрь дал новые, огромные идеи, требующие нового оформления.

Только Октябрь, освободивший искусство от работы на брюхастого выцилиндренного заказчика, дал фактическую свободу искусства.“[3] Футуристические увлечения Маяковского накладывают отпечаток на его зрелое творчество, но Маяковский стал великим поэтом не благодаря этим увлечениям, а освобождаясь от них. Вот как оценивал поэт характер своих ранних произведений: „Я прочту вам вещи двенадцатого года. Нужно сказать, что эти вещи наиболее запутанные, и они чаще всего вызывали разговоры о том, что они непонятны. Поэтому во всех дальнейших вещах вопрос о понятности уже встал передо мной самим, и я старался делать вещи уже так, чтобы они доходили до возможно большего количества слушателей.“[4] Необходимо напомнить и оценку Маяковского, сделанную в 1923 году, чтобы иметь более определенное представление, что такое футуризм: „Футуристическое движение, — писал Маяковский, — ведомое людьми искусства, мало вникавшими в политику, расцвечивалось иногда и цветами анархии. Рядом с людьми будущего шли и молодящиеся, прикрывающие левым флагом эстетическую гниль... Октябрь очистил, оформил, реорганизовал.“[5]

Только необходимость выразить большое, общественнозначимое содержание вызывает к жизни новые, оригинальные формы искусства. Са-

[1] Народна култура, № 24, 11. VI. 1960.
[2] Литературен фронт, № 45, 7. XI. 1962.
[3] В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 12, стр. 55—56.
[4] Там же, стр. 430.
[5] Там же, стр. 41.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

моцельные искания декадентов и современных „модернистов“ доводят до уничтожения эстетической сущности искусства. В связи с этим весьма актуальное значение приобретают задачи литературоведов, о которых говорил в своем выступлении на IV съезде славистов С. А. Крыжановский: „Литературу, созданную на основе социалистического идеала, надо показать как беспрерывную цепь художественных открытий и на этой почве дать бой современным модернистским, антиреалистическим течениям буржуазного искусства.“[1] Творчество и размышления самых крупных современных художников предлагают обильный материал для выполнения этой задачи. Так, например, выдающийся композитор нашего века Д. Шостакович пишет: „Ярчайшую индивидуальность С. Прокофьева, А. Хачатуряна, или скажем, талантливого мастера А. Давиденко, так неповторимо проявившего себя в области хорового и песенного творчества, мы распознаем по двум-трем тактам их музыки. А вот сколько бы я ни слушал „музыкальные откровения“ Веберна, Штокгаузена, Булеза, Шеффера и прочих апостолов западного модернизма, отличить их одного от другого невозможно, все они „на одно лицо“... Модернизм с его мертвенными идеями и формально-технологическими догмами нивелирует творчество, губит индивидуальность художника.“[2]

Творцы социалистического искусства призваны освободить слово, краски, звук, освободить искусство от этого тупика, вернуть ему его великое предназначение в жизни. Тем самым они становятся прямыми наследниками и продолжателями великих традиций прошлого. Об этой роли художников социалистического искусства говорил в своей речи на IV съезде немецких писателей И. Бехер. Литература немецкого рабочего класса, подчеркивает он, „взяла тем самым на себя обязательство вновь выдвинуть на передний план классическое наследие, после того как оно было отвергнуто натуралистической и экспрессионистической фазой нашего культурного развития, очистить и освободить это наследие от фальсификаций и последствий злоупотребления и вернуть ему его подлинное содержание.“[3]

Стилевое многообразие в литературе социалистического реализма обусловливается и особенностями идейно-эстетических взглядов авторов. Хотя в целом все они объединены общими принципами марксизма-ленинизма, марксистско-ленинской эстетики, каждый из них тяготеет к тому или иному кругу проблем, к той или иной сфере жизни, к тем или иным художественным ценностям. Одним из важных источников художественного богатства литературы и искусства социалистического реализма на данном этапе является национальная самобытность отдельных народов, находящая отражение в литературе.

Правильное понимание эстетической сущности социалистического реализма имеет не только большое теоретическое значение. От решения этой проблемы зависит во многом, куда и как теоретики и критики будут направлять развитие литературы и искусства. От этого решения зависит во многом успешная борьба как против ревизионизма, так и против догматизма в эстетике и литературе.

[1] IV Международный съезд славистов, материалы дискуссии, Москва, 1962, стр. 22.
[2] „Правда“, № 251 (15375), 7. IX. 1960.
[3] Цитируется по книге П. Биркан „Оружием слова“, Ленинград, 1959, стр. 211—212.

ЙОРДАН ЦОНЕВ

НИКОЛАЙ ОСТРОВСКИ И ПРОБЛЕМАТА ЗА ПОЛОЖИТЕЛНИЯ ГЕРОЙ В ТВОРЧЕСТВОТО НА НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ НАШИ ПИСАТЕЛИ

Николай Островски е от онези съветски писатели, които се свързват здраво с нашето обществено и литературно развитие. Той насочва мислите и организира волята на читателите, оказва силно и дълготрайно въздействие върху няколко поколения борци и строители на социализма.[1]

Редица наши съвременни поети и писатели в стремежа си да решат проблемата за положителния герой, за революционера борец и челника строител също общуват с Николай Островски, ползуват се от неговия идейно-художествен опит.

Задачата на настоящото научно съобщение е да се проследи породилият се афинитет между Островски и някои съвременни художници на словото, да разкрие помощта, която той оказва в изграждане образа на положителния герой.

Безспорно проблемата за положителния герой е една от основните проблеми на литературата и по-специално в естетиката на социалистическия реализъм. Положителният герой в съветската литература утвърждава оптимистичното и героично начало.[2] „В образа на положителния герой съветският писател запечатва не само своята, но и изработената в народното съзнание на дадения етап на историческото развитие представа за прекрасното в живота, в поведението на човека.[3] При това в произведенията на редица съветски писатели прекрасното се разкрива не само с напълно сформирали се качества, но се проследява и самият процес на развитието му, пред читателя се разгъват етапите на победата на здравите и положителни сили.

Когато Николай Островски поставя проблемата за съвременния му положителен герой, той вече следва една традиция в съветската литература,

---

[1] Й. Цонев, Николай Островски и българското революционно-освободително движение, Годишник на Софийския университет. Филологически ф-т, т. LVI, 1962.

[2] Н. Гей, В. Пискунов, Эстетический идеал советской литературы, Москва, 1962, стр. 15.

[3] М. Пархоменко, Под знаменем пролетарского интернационализма. Сб. Образ положительного героя в литературах народов СССР, Москва, 1962, стр. 22.

утвърдена чрез творчеството на Горки, Серафимович, Фадеев, Фурманов и др. Максим Горки в „Майка“, „Врагове“, „Лято“ и др. разкрива идейно-моралния лик на революционера пролетарий от ранното време на класовата борба, когато растат първите кълнове на марксическата съзнателност. Горки изгражда образи като Павел Власов, Андрей Находка, Пелагия Ниловна, Синцов, Смирнов и др., които чрез своите действия разкриват красотата на работника революционер в неговите начални стъпки по пътя на великата борба. Серафимович, Фурманов, Фадеев и др. създават образите на Кожух, Левинсон, Бакланов, Метелица и др., като прибавят нови черти в облика на положителния герой, налагат му отпечатъка на своята творческа индивидуалност. Така Кожух носи някои белези на романтико-героичен образ, той има завършен характер и е типизиран изключително като революционен командир. Чапаев е получил по-детайлна разработка като герой и неговата характеристика е осъществена почти изключително със средствата на реализма.

Николай Островски изгражда сюжета на романа си „Как се каляваше стоманата“ върху определен принцип. Той показва историята на характера. Тук Павел Корчагин, чието участие в епохалните събития започва от времето на Октомврийската революция и завършва в началните години на социалистическото строителство, е през цялото време пред очите на читателя. Той търпи много по-съществено развитие от Кожух, Кличков или Чапаев. Николай Островски създава и такъв акцент в израстването на положителния герой, който е непознат дотогава. Корчагин извисява духовния си ръст не само като участвува в големия класов двубой, изпълващ съдържанието на епохата. „Предаден“ от своя обезсилен от болестите организъм, той е принуден да води и друга една борба — да отхвърли болничната атмосфера и да остане в строя на живота. Така романът „Как се каляваше стоманата“ наистина се очертава като ново художествено откритие. Той разкрива в някои нови аспекти духовната красота, обаянието на основния положителен герой в съветската литература — дяснофланговия от гражданската война и строителя на социализма.

Когато пред нашата пролетарско-революционна и антифашистка литература се поставя проблемата за новия човек борец, в произведения, като „Село Борово“ от Кр. Велков, „Мехмед Синап“ от Л. Стоянов, „Хайдутин майка не храни“ от О. Василев, традициите на Каравелов, Ботев, Захарий Стоянов, към които тя се обръща, се оказват недостатъчни. Новото време на острите социални противоречия, на започващите класови сблъсъци от широк мащаб разкрива нови колизии, извиква на живот непознати герои. То изисква и нови средства за тяхното изображение. Необходим е творчески опит, изграден върху почвата на съвременните класови сблъсъци, плодотворни традиции, почиващи върху опита на великата революционна борба. Ролята на народ, който върви в авангарда на прогресивното човечество, вече е поета от съветския народ, а „степента и характерът на въздействието, което оказва в определена епоха литературата на един или друг народ на други литератури, зависят в крайна сметка от ролята, която играе в дадена епоха този народ в световния исторически процес,

от това, с каква сила на художествено обобщение изразява тази литература най-важните тенденции на общественото и духовното развитие на своето време.[1]

Такава литература е съветската. Тя може най-ползотворно да се притече в помощ на нашата литература, защото нейните творци са натрупали ценен опит. Проблемата за положителния герой в техните произведения се решава върху основата на опита от социалистическата революция.

Нуждата наложи посочените традиции, установени от съветската литература, да бъдат усвоени от българската литература, да станат истинско национално достояние. А в очертаната обща линия на съветските литературни традиции при трактовката на проблемата за положителния герой има своя дял и Николай Островски.

Нашата художествена литература през последните десетилетия най-широко трактува проблемата за положителния герой, проследява съдбата на народния син, роден в низините, потискан и обезправян, но тръгнал по пътя, извеждащ към борбата, и чрез тази борба реализиращ своята сила и красота. Тук можем да причислим дълга поредица от поеми, повести, романи, като „Селкор" и „Ленко" от Г. Караславов, „Хайдутин майка не храни" от О. Василев, „Път" от Ст. Ц. Даскалов, „Двубоят", „Училище за смелите" и „Дъщерята на партизанина" от Ем. Коралов, „В края на лятото" от К. Калчев, „Вела" от Дора Габе, „Димитровско племе" от Дим. Методиев, „Воля" от М. Ст. Горчивкин и др.

При оформяне на замисъла и конкретното му художествено осъществяване мнозина от посочените по-горе писатели са в допир със съветската литература, творчески възприемат нейния опит. Да се отдели законното място на Николай Островски в традициите на съветския роман безспорно е трудно. Затова ще се опираме не само на наблюдения върху самите произведения, но и на личните признания на нашите писатели.

От поредицата автори, трактуващи проблемата за израстването на положителния герой, на челника от годините на борбата против фашизма или от по-късно време, ползували идейно-художествения опит на Николай Островски, се спираме на трима белетристи от по-старото поколение — Стоян Даскалов, Емил Коралов и Митко Горчивкин, и трима поети — Димитър Методиев, Дамян Дамянов и Алеко Пламенов.

*

Чрез разказите на Стоян Даскалов нашата литература от тридесетте и началото на четиридесетте години се обогатява с галерия от трудови хора — селски синове и дъщери и будни народни интелигенти. Те идат със своеобразната си жажда за знания, за по-съвършени човешки отношения, за повече благородство и красота в живота.

Даскалов прави решителна крачка напред в сравнение с неговите предшественици критически реалисти, защото съумява да види новите герои на село, да отрази техните неспокойни търсения, демократичните устреми, стремежите им към едно мечтано бъдеще.

---

[1] И. Неупокоева, Проблема о литературных связей и взаимодействиях, Вопросы литературы, 1959, кн. 9.

Нов момент в идейно-творческото си развитие като писател бележи Стоян Даскалов чрез тритомния роман епопея „Път“. Тук той си поставя значително по-широка и сложна задача — да разкрие израстването на обикновеното селско ратайче, което, поемайки пътя на революционната борба, се издига като челник във въоръжената съпротива. Но той не преминава от разкази към многопроблемния и многопланов роман изведнъж. Авторът обобщава впечатлението си от селската действителност, извиква на помощ личния си опит на селски учител, живял с обществените вълнения и политически борби. Пред него се мяркат познати герои, той обглежда техния път, вниква в съдбата им, анализира причините за тяхното израстване или проваляне в живота. Поднесеният материал би могъл да послужи за изграждане на един ранен момент от живота на Гарчо железарчето. И наистина в периодичния ни печат от тридесетте години излизат редица откъси от бъдещия роман „Път“, разкриващи някои начални моменти от формирането на героя. Но новият свят, в който трябва да навлезе героят — светът на непосредствена революционна борба,— е още неизвестен за Даскалов. Едва по-късно, когато вече се формират първите партизански отреди у нас, на Стоян Даскалов става ясно, че неговият герой Гарчо като истински буден народен син ще трябва да стане партизанин и да извиши духовния си ръст чрез сурова калилка на въоръжената борба.[1]

Тъкмо в този труден момент на Даскалов попада инкриминираният роман „Как се каляваше стоманата“. Ето как сам писателят разказва за четенето и въздействието на книгата: „Взех я с вълнение и на един дъх, къде с речник, къде без речник я прочетох. Смая ме малкият герой със смелостта на закалката си.“[2]

Стоян Даскалов остава учуден, че Павел Корчагин тъй много прилича на героя на оформилия се роман — Гарчо. А щом от живота на един син на перачка, щом от неговите и на другарите му борби за победата и укрепването на съветската власт може да се роди такава забележителна книга, значи, че и животът, и борбите на селското ратайче могат да послужат за основа на голям български роман. Така прочитът на „Как се каляваше стоманата“ дава силен тласък напред към осъществяване на творческите замисли. Съдбата на Павел Корчагин хвърля обилна светлина по онзи път, по който ще трябва да тръгне Гарчо. И нещо повече. Съветският роман активизира въображението, привежда в движение емоционалната памет на Даскалов. Избликват много неща, които е наблюдавал, преживял е, но за които не е писал. Новият критерий, формиран под влияние на прочетената книга, оценява наблюдаваното, чутото, преживяното като годен материал за художествено претворяване.

Но въздействието на „Как се каляваше стоманата“ не се свежда само до тласък за осъществяване на съществуващ замисъл, до най-общо идейно-тематично решение на определени проблеми. Разработените вече, въплътени в конкретен художествен материал тема, сюжет, образна система оказват помощ на Даскалов. Следвайки „Как се каляваше стоманата“, авторът на „Път“ съсредоточава погледа си върху младото революционно

[1] Според разговор, воден със Стоян Даскалов.
[2] Ст. Ц. Даскалов, Спомени, стр. 1.

поколение, което влиза в смъртен бой със защитниците на стария свят. В романа „Път“ борческото закаляване, идейното израстване на Гарчо се осъществява така, както и борческото закаляване и идейно израстване на Павел Корчагин — в най-тясна дружба, в сърдечно приятелство с други комсомолци.

Паралелът между произведенията може да се проведе и по линията на мястото, заемано от буржоазната младеж в големите исторически събития. Без да изпускаме пред вид своеобразието на Гарчо като художествен образ, националния му и местен колорит, трябва да изтъкнем, че в своето развитие като характер, в революционната си закалка той върви, общо взето, по онзи път, който трасира съветската литература и по-специално „Как се каляваше стоманата“. От грубо потисничество и стихийно недоволство се преминава към включване в другарския колектив, упорита и системна борба. Не случайно също така финалът на първата част на „Път“ напомня финала на „Как се каляваше стоманата“.

Но не бива да се забравя, че Островски и Даскалов са писатели, между които има допирни точки, творци, които имат сродни наблюдения и идеи, но все пак те са доста различни по начин на виждане действителността, по стил, език и т. н. Авторът на „Път“ предупреждава,[1] че не бива да се допуска схващането, според което, прочел веднъж роман като „Как се каляваше стоманата“, за него всички проблеми, свързани с изграждането на положителния герой, са изяснени. Определящо значение за Даскалов има революционното развитие на нашата действителност, а „Тихият Дон“ на Шолохов и други произведения на съветската литература своеобразно допълват виденото и преживяното.[2]

И тъй „Как се каляваше стоманата“ като едно от ярките социалистическо-реалистични произведения дава възможност на Стоян Даскалов по-добре да опознае някои страни на действителността и да потърси необходимите средства за нейното естетическо усвояване. Романът на Островски накланя Даскалов към някои нови аспекти на живота, подпомага го по нов начин да осмисли и пунктира развитието на главния герой от романа „Път“.

*

Емил Коралов като писател е извървял сложен и дълъг път на развитие. Възпитан в средите на комсомола, участник в Септемврийското въстание от 1923 г., той застава с първата си книга „Луната и прокурора“ на реалистично-демократични позиции. По-късно се ориентира обаче предимно към жанра на юношеския фантастичен роман и демократичната устременост на неговото творчество изгубва предишната си яснота и конкретност. След Деня на народната победа Коралов широко разгъва силите си и разкрива значителни възможности на социалистически реали т. Проблемата за положителния герой става основен въпрос в неговото

[1] В разговор с пишещия тези редове.

[2] Г. Найденова-Стоилова, В творческата лаборатория на Ст. Ц. Даскалов, Език и литература, г. XVII, 1962, кн. 2.

творчество. Той съсредоточава погледа си към човека от социалните низини, който, участвувайки в големите класови сблъсквания, се разгръща като характер, проявява духовната си красота. Такива са Камен Бойчев от „Двубоят", Калин и неговите другари от „Училище за смелите", Янко от „Дъщерята на партизанина".

От съветските майстори на художественото слово Коралов най-добре познава Горки, Шолохов, Алексей Толстой.[1] „От тях съм се учил — пише той — на всичко, което може да научи един писател: на правдиво изображение на живота, на умението да се изграждат живи образи, на композиция, на психологически рисунък, на здрав мироглед."

Между съветските писатели, които чете и които му правят силно впечатление, Емил Коралов поставя и Николай Островски. Според неговите думи той се е запознал с романите на този съветски писател веднага след превеждането им на български език. „И двата романа — продължава Коралов, — а особено „Как се каляваше стоманата", ми направиха силно впечатление, събудиха много размисли у мен и мисля, че неусетно са оказали благотворно влияние върху работата на романите: „Дъщерята на партизанина", „Училище за смелите", „Двубоят" и „Край Марица".[2]

Писателят намира, че при изграждане образите на положителните герои не е останал чужд на художествения опит както на Максим Горки, Михаил Шолохов, Алексей Толстой, така и на Николай Островски.

Понятен, близък и вълнуващ за Коралов е животът подвиг на Николай Островски, както и подвизите, революционните устреми на неговите герои, защото и нашият, и съветският писател се закаляват в сходни социални борби, защото и двамата преминават през прекрасното училище за смелите — младежката революционна организация, и двамата още твърде млади вдъхват мириса на барута и преживяват въодушевлението на сраженията.

Автори като Фадеев подпомагат Коралов да оформи своя естетически идеал, сочат някои много важни страни от психиката на новия човек, на комуниста боец, който воюва за социалистическия свят и основно променени отношения между хората. По-определено и по-ясно се долавят традициите на съветската литература и по-специално въздействие на Горки, Фадеев и Островски върху „Училище за смелите". Несъмнено Емил Коралов тук се е ръководил не само от добре проучен исторически материал и свои спомени от времето на Септемврийското въстание от 1923 г. При очертаване атмосферата, в която действуват положителните герои, при разкриване техните революционни устреми, жаждата им за по-скорошно сблъскване с ненавистния враг писателят е търсил опора в „Майка", „Млада гвардия", „Как се каляваше стоманата". И това е напълно естествено, защото сега творческата задача на Емил Коралов е много по-трудна и отговорна в сравнение със задачите, които си поставя, когато работи над приключенския фантастичен роман. Реалистичното произведение, обгръщащо определено историческо събитие от такова значение, каквото е Септемврийското въстание, изисква много повече предварителна работа, умение за проникване в патоса на времето, много по-прецизно боравене

[1] Емил Коралов, Отговор на поставени въпроси.
[2] Пак там.

с жизнения материал. За Емил Коралов, който оценява действителността от висотата на един изграждащ се нов естетически идеал, безспорно от особено значение са традициите на съветската литература. Бихме могли да предположим, че тъкмо „Как се каляваше стоманата“ изиграва особено положителна роля, когато той създава „Училище за смелите“, защото тук има един ясен естетически идеал, сходна проблематика, персонаж, атмосфера. И героите на Кораловия роман, както и героите на „Как се каляваше стоманата“ отрано са вхомотени от живота, трудно изкарват хляба си, но ги окриля една голяма идея, споява ги искрена и честна дружба, растат те чрез революционната борба. Може и по-конкретно да се посочи, че Калин Стаменов по своята смелост и дързост, по будния си ум, съчетани с готовност за помощ на другаря, напомня за Павел Корчагин.

Емил Коралов се опитва да разкрие характера на този герой и чрез включването му в сложните взаимоотношения с юношите и девойките не само от неговата, но и от чужда социална среда. Интересна е в това отношение връзката му между Калин и Боянка Думанова, връзка между беден момък и момиче от чужда социална среда, която напомня за отношенията на Павел Корчагин и Тоня Туманова.

Макар и да засяга друго време, романът „Дъщерята на партизанина“ от Емил Коралов има тематика, близка до „Как се каляваше стоманата“. Като отговаря на въпроса, съществува ли някаква връзка между „Как се каляваше стоманата“ и „Дъщерята на партизанина“, Коралов пише: „Точна определена връзка между „Как се каляваше стоманата“ и „Дъщерята на партизанина“ не бих могъл да посоча, но несъмнено при обрисовката на някои герои, като главния герой Янко, следях как са се справили с подобни творчески задачи Фадеев, Шолохов, Николай Островски.“[1]

Янко живее и расте в подобна атмосфера, в която живеят и растат героите от „Млада гвардия“ или „Как се каляваше стоманата“. У него, както и у Серьожа Тюленин или Павел Корчагин има много сили, които не са оползотворени, не се вливат в борбата. И ако Павел Корчагин се бие с разглезените и горделиви буржоазни синове, то Янко проявява „геройството“ си пред едно беззащитно момиче. Но времето и средата са такива, че буйните и решителни момчета с народен произход не остават без опора. Те се научават, че боят изобщо не е вреден, само човек „трябва да знае кого бие и защо“. Жухрай насочва силите на Павел Корчагин, а партизанинът Мирчо е учител на Янко. И двамата възпитатели в революционен дух се явяват пред юношите в героично-романтично осветление.

По такъв начин Николай Островски чрез своето творчество наред с нашата действителност и произведенията на наши и други съветски писатели помага за формирането на естетическия идеал на Емил Коралов, учи го да разкрива духовната красота на народния син, тръгнал по пътя на революционната борба, да намира начини и средства да изгражда неговия образ.

[1] Емил Коралов, Отговори на поставени въпроси.

*

Митко Ст. Горчивкин е от поколението на Даскалов и Коралов. Отричането и утвърждаването са двете основни линии, по които се развива той като писател. И ако като хуморист и сатирик бичува слабостите на нашата действителност, в някои от своите разкази и повести той издига на пръв план положителния герой. Интересен опит да изгради положителен герой в процеса на неговото трудно формиране виждаме в повестта „Воля“ на Горчивкин, построена върху документален материал.

Но прототипът с неговата жизнена съдба, с лутанията и борбите му е далеч от оформеното художествено произведение. Необходими са нови проучвания и осмисляния, допълвания и изяснявания. Затова Горчивкин се обръща за помощ и към личния си живот, към съкровищницата на спомените си от детски и юношески години и към творческия опит на други писатели.

„Как се каляваше стоманата“ и „Повест за истинския човек“ са произведения, които Митко Горчивкин високо цени. Не случайно в послесловието на повестта си той отбелязва, че въпреки голямата привлекателност на събрания ценен материал не се решава да започне непосредствената работа над повествованието за съдбата на мъжествения юноша тъкмо по тези съображения: „При наличието на такива произведения като „Как се каляваше стоманата“ и „Повест за истинския човек“ аз просто се страхувах да се заловя за такъв труд.“[1]

За Горчивкин са задължителни основните етапи в израстването на прототипа Здравко Велев. Неотменни са главните случки в живота му като възлови моменти в сюжетното развитие, тъй като той пише документална повест, в която развитието на сюжета представлява история на характера. Но авторът запазва известна творческа свобода при конкретната художествена разработка на тези основни моменти. Той може да тълкува по един или друг начин преживяванията на основния и другите герои, както и да детайлизира обстоятелствата, в които се намират те.

Сравним ли повестта „Воля“ с „Как се каляваше стоманата“ и „Повест за истинския човек“, ще видим, че тези произведения на съветски писатели не случайно се споменават в послеслова на „Воля“. Те оформят идеалите на Зарко Белев[2], възпитават го като нов, социалистически човек.[3] Така че близостта между повестта „Воля“, от една страна, и „Как се каляваше стоманата“ и „Повест за истинския човек“, от друга, се определя и от това, че самият основен герой на българския автор познава истинските хора Павел Корчагин и Алексей Мересев. Но близостта преминава и по-нататък. Наистина между времето, когато прочита романа и когато започва да работи върху „Воля“, има разстояние от около десетина години. Но вероятно романът „Как се каляваше стоманата“ е направил много силно впечатление на Горчивкин, защото между него и основния герой на съветския писател има дълбок вътрешен афинитет — по произход, по жизнена съдба, по пориви към бъдещето. Затова допустимо е да се мисли, че при трактуване на проблемата за израстване на положителния герой

[1] М. Ст. Горчивкин, „Воля“, „Народна младеж“, София, 1959, стр. 251.
[2] Така е наречен героят в повестта.
[3] М. Ст. Горчивкин, пос. съч., стр. 44.

Горчивкин не е останал чужд на Островски като писател с изяснен естетически идеал и определено отношение към действителността. Но Горчивкин ще да е навлязъл и в начините за изграждане на положителния герой, присъщи на Николай Островски в „Как се каляваше стоманата". В самите отношения, които се създават между Здравко Велев и неговите другари, има нещо от принципността и сърдечността в отношенията, създали се между героите от първото поколение комсомолци и намерили място в романа на Островски. Някои моменти от сюжетното развитие на повестта „Воля", когато Здравко Велев попада в болницата и особено когато е сред другарите си във фабрично-заводското училище, също насочват мисълта към някои подобни моменти от романа на Островски. Тук може да се подчертае например онази енергия, с която Велев се заема с обществена дейност в училището, непримиримостта му с лошите порядки и решителното опълчване против ръководители с вражески прояви като директора на завода.

И тъй за М. Горчивкин „Как се каляваше стоманата" е ярко социалистическо-реалистично произведение, ценно с много свои страни: с умението му да се подхожда към действителността от височината на комунистическия идеал, с остра наблюдателност, с умението да се типизират образите на народните синове, устремени напред.

И много естествено е да се долавя известно сходство между двете произведения, които ни интересуват, не само в общата линия на развитие на героите, но и в атмосферата, в която живеят те, и в някои по-конкретни техни прояви.

*

Димитър Методиев е от по-младото поколение български поети. Неговият роман в стихове „Димитровско племе" разкрива един оригинален художник на словото, с присъщи нему идейно-художествени търсения, извеждащи до безспорен успех.

„Димитровско племе" е произведение за героичния РМС, за дружбата, която споява неговите членове, за участието на младите революционери в епичните борби за новия свят. Не съдбата на отделния герой, не пътят на един или двама ремсисти интересува Методиев, а участта на цяло едно поколение. Борческият колектив, неговото възмъжаване, идейно израстване и усилената му дейност сред народа — ето кое привлича автора. Буйните и поривисти момчета, веселите и закачливи момичета неусетно се разделят с юношеските увлечения и се изправят пред сериозността и отговорността на проблемите, които имат да решават младите революционери. В сблъсквания със стария насилнически свят, в изпитанията ремсистите разкриват прекрасните качества на хора, възпитани в духа на революционния марксизъм.

Димитър Методиев успява да реши така сполучливо една сравнително трудна идейно-творческа задача, защото се движи в кръг от проблеми, от образи, които са му много добре познати, с които дълго време живее, които са най-светлото и най-свидното в низа на годините му. В „Димитровско племе" има нещо автобиографично.[1] Поетът обилно използува

[1] Разговор с Димитър Методиев.

богатия си ремсов опит при извайване образите на своите герои. С дълбока вътрешна заинтересованост от развитието на събитията и участта на героите се обяснява и силната лирична струя в романа.

Пред автора, когато у него зрее и непосредствено се осъществява това първо по-крупно произведение, се изправят редица идейно-художествени проблеми, при решението на които той естествено търси и помощта на прочетеното и особено на социалистическо-реалистичната литература.

Димитър Методиев е от онези ремсисти, които прочитат „Как се каляваше стоманата“ на ранна възраст“[1] и изпитват най-силно и ползотворно влияние на тази забележителна книга. Преминал по-късно през партизански отред, а след това влязъл в новия живот и получил възможност да се учи в Литературния институт „Максим Горки“ в Москва, Методиев общува с творчеството на всички видни творци на руското художествено слово. Сам той обаче отделя Николай Островски и „Как се каляваше стоманата“ в особена категория. Обиква той автора комсомолец и неговата книга за положителния герой — борецът комсомолец винаги му действува много силно и непосредствено.

Не без основание „Димитровско племе“ се свързва с три съветски романа — „Майка“, „Как се каляваше стоманата“ и „Млада гвардия“ — като произведения, които дълбоко и органично са свързани с българския роман в стихове, оказали са му определено въздействие.[2]

И в трите книги патриотизмът, благородството, героиката, сияещият морален лик на партийните дейци или комсомолци се противопоставят на защитниците на стария свят. Комунистите и комсомолците, техните създадени и създаващи се революционни традиции, със строгата им бойна дисциплина, с копнежа им за героични дела, със сърдечното им другарство и непоколебима преданост е онази среда, в която са калява стоманата на прекрасните характери. Трите романа обаче засягат три отделни момента от руското революционно-освободително движение. Оттук и различието в характерите на героите, на атмосферата, в която живеят те, в конкретните им революционни прояви.

Трудно е да се реши конкретно въпросът, върху каква почва изникват определени сходни качества на героите и определен климат в „Димитровско племе“ — дали на почвата на общността на героите, наблюдавани в живота, дали на сродяване на българските ремсисти с герои от съветската литература или пък просто върху почвата на взаимодействието на съветските герои върху героите на Методиев.

Героите ремсисти на Димитър Методиев напомнят ранните революционери на Горки от „Майка“, комсомолците от „Как се каляваше стоманата“ и младогвардейците на Фадеев, защото си приличат и в живота, защото и едните, и другите са част от великата интернационална общност на войните за нов свят и нови отношения между хората. Върху основата на еднаквите идеи израстват и хора с подобна волева закаленост, устременост и интереси. Героите ремсисти на Димитър Методиев познават „Майка“, те вероятно са чели и „Как се каляваше стоманата“ и в определянето

[1] Според разговора, воден с писателя, той прочита романа за пръв път в началото на четиридесетте години.

[2] Иван Цветков, Роман за героичните борби на РМС, сп. Младеж, V, 1952, кн. 6.

на тяхното цялостно поведение има дял поведението на героите от съветските романи. В такъв смисъл ремсистите, в чието възпитание са взели участие положителните герои като Павел Власов или Павел Корчагин, безспорно ще възприемат някои техни действия. Но първите два случая не изключват третия.

Романът „Майка", взет с цялото му новаторство и художествена висота, не трябва да забравяме, отразява все пак един сравнително ранен етап от развитието на революционното движение, когато още много въпроси, свързани с конкретните форми на борбата, са се слагали доста общо. „Как се каляваше стоманата" и „Млада гвардия", без да достигат художествената висота на „Майка", решават редица по-близки до нас проблеми на революционното движение, въвеждат ни в атмосферата на партийни събрания, хвърлят светлина върху комсомолски акции, очертават образа на младия революционер от по-ново време. Изобщо героите на „Димитровско племе" са много по-близки по проблемите, които имат да решават, до комсомолците на Островски и младогвардейците на Фадеев, затова и значително е влиянието на „Как се каляваше стоманата" и „Млада гвардия".

Една от най-ценните страни на романа в стихове „Димитровско племе" е тази, че Методиев най-широко и пълно разкрива сложния процес на изграждане на образа на положителния герой. Честните трудови младежи се отърсват пред нашите очи от стихийността и младежката революционна организация става тяхна родна среда, техен идеен учител и боен организатор. „Димитровско племе" подобно на „Как се каляваше стоманата" и „Млада гвардия" е произведение, в което изобилстват картини от ремсови събрания, саботажни акции, идейни спорове и т. н.

В духа на „Как се каляваше стоманата" и „Млада гвардия" очертава Методиев в „Димитровско племе" и интимните връзки, любовта и дружбата между ремсистите. Те са пълноценни хора, на които не е чужда младежката буйност, кипенето на кръвта. Но отношенията им са проникнати от особена прелест и благородство, защото в тях е подчертано именно новото, дълбоко човешкото. Свенливостта, моралната чистота, които проявява Павел Корчагин в любовта си към Тоня Туманова или по-късно към Рита Устинович, прекрасно характеризират комсомолеца от първото поколение, за когото са тъй властни задълженията на революционно-патриотичния дълг, че той задушава дори трепетите на сърцето си. Такъв характер има и сърдечната дружба, любовта между младите работници Сандо и Вяра. В този дух на сурова прямота и откровеност, на неизявена, но живееща обич, тъй характерни за пролетарските семейства в „Как се каляваше стоманата" и „Млада гвардия", се развиват връзките и в работническите семейства в „Димитровско племе".

Сходните условия, в които израстват положителните герои в „Как се каляваше стоманата" и „Димитровско племе", пораждат и някои характерни начини за изява на героите, каквито са лиричните отстъпления. Чрез ярък лиричен монолог Димитър Методиев разкрива топлата си благодарност към РМС за борческия път, който му е посочил, за това, че осмисля живота му, че събира силите му за изпълнение на висока и благородна задача. Връзката на тези признания по идеен пълнеж, по

звучене със знаменитото размишление на Павел Корчагин за смисъла и ценността на живота и дълга пред народа и човечеството е повече от ясна.

И тъй съзвучието между „Как се каляваше стоманата“ и „Димитровско племе“ се определя не само от мястото на героите в процеса на борбата за новия живот, от необходимите етапи на революционното им възпитание и т. н., а и от това, че Николай Островски за Димитър Методиев е любим писател, който го е учил как да опознава и естетически усвоява действителността.

*

Близък и многостранен контакт с Николай Островски установява Дамян Дамянов. Затова и резултатно е въздействието на съветския писател върху този млад поет.

Трите стихотворни сборника на Дамянов „Ако нямаше огън“ (1958), „Очакване“ (1961) и „Лирика“ (1961) му завоюваха неоспорвано признание. Читателят бе завладян от изповедната искреност на поета, от неговата неприкрита жажда за радостите на живота. У Дамянов особено привлича това, че макар и да е принудително отделен от хората, той с цялото си сърце и с всичките си мисли е при тях. Сам той признава, че пише стихове „с едничката мисъл да събори стената между себе си и хората“[1]. Копнежите за волност, за обич, за пълноценно човешко щастие звучат у младия поет с неподправена лиричност. Нерядко поетът разкрива и будната си социална отзивчивост, като се откликва на борбите, изпълващи неговото съвремие, или възкресява страдащите несретници от страниците на историята.

Николай Островски е един от идейните учители и творчески съветници на Дамянов, писател, който наред с нашата обществено-политическа действителност и заедно с други наши и чужди поети и писатели помага на младия поет да изживее гнетящите го съмнения, да се отърси от чувството за обреченост, да се приближи до хората и активно да участвува чрез творчеството си в борбите за новия, социалистически свят и новите човешки отношения. Безспорно съветският писател въздействува не сам, а във взаимодействие с цяла поредица наши, руски, съветски и други поети и писатели, като Ботев, Пенчо Славейков, Яворов, Дебелянов, Пушкин, Лермонтов, Блок, Есенин, Горки и др. Без да подценяваме обаче този сложен контекст на влияние, ще се спрем преди всичко на дружбата на двамата литературни творци, на онова, което поетът научава от Николай Островски.

Дамян Дамянов расте в бурно и неспокойно време на основно обновяване на живота. В родния му Сливен — град със стари борчески традиции — десетилетието след социалното ни освобождение, когато бъдещият поет е гимназист, е изпълнено с големи и радостни събития. Тук, където до неотдавна е вилнеел фашистки терор, свободата особено осезателно се чувствува. Усеща живителното ѝ дихание и Дамянов. При новите човешки отношения се формира неговата оценка за действителността, из-

[1] Дамян П. Дамянов, Ако нямаше огън, Народна младеж, София, 1958, стр. 71.

гражда се естетическият му идеал, въпреки че е потиснат от тежка съдба, че го гнети мисълта за физическата му непълноценност.

Дамянов е ученик в последния клас на гимназията, когато един ден до него достига името на Николай Островски. Достига само като вест, че е съществувал такъв съветски писател, че е участвувал дейно в гражданската война и е брат по съдба на начеващия поет. „Посегнах към книгата, пише той, с желание да намеря в нея образа на един прикован на леглото човек, който по някакъв неестествен път на волята преодолява страданията.[1] Но не страданието, а радостта от напрегнатия, изпълнен с борби живот е на първи план. Книгата е изпълнена с бодрост и мъжество. Тук героизмът е „резултат на един революционен път, сила на стомана, закалена в огъня на боя"[2].

Втората среща на Островски с Дамянов става след известно време — когато вече младият поет е напуснал родния си град и една тясна мансарда в столицата е приютила поета и неговите близки. Сега по-широка, по-вярна е оценката за романа: „... погледът ми се спря ... върху голямата картина на човешкия героизъм... И ме хвана срам, че докато аз хленча в своята таванска стаичка, навън има корчагиновци и жухраевци. Порази ме силата на човека, който, извървял великия път на революцията, не е оставил нещо друго за себе си освен волята и обичта към хората."

В напрегнатите минути, които създава четенето на книгата, когато не се живее достатъчно с оптимизма на времето, усещането за малоценност е много силно и са тъй неудържими копнежите по друг, пълноценен живот, че идва и необходимостта от сърдечна изповед пред близък, скъп и роден човек. В момента, при отслабване старите връзки с другарите и несвързване на нови, няма по-близък, по-роден от автора на „Как се каляваше стоманата". Така спонтанно се ражда писмото-изповед „В минути, когато е тежко", в което поетът споделя с любимия писател своите мъки и горести и търси извор на бодрост и жизнерадост в неговия живот и произведения.

Поетът поставя пред Островски централния въпрос, който го вълнува: „Как да се живее, когато цялата младост на деветнайсетте ти години, целият ти устрем да летиш към хубавото и светлото е скован от една непосилна болест и те прави лазаретен боец в общата битка за живот и щастие?"[3]

Отговор идва чрез страниците на книгата: „Ти ... прекарваш пред очите ми прекрасните картини на своята книга: мизерията на бедния руски град, ругатните на гарата, трескавите дни на революцията, загрубелите лица на Артьом, Павка, Жухрай и Брузжак, миловидната, но родена в друг свят Тоня..."[4] И чрез тези картини от живота на трудовите хора, чрез очертаните образи се утвърждава една несъмнена истина, че единственото нещо, за което човек си струва да живее, е борбата, в която, ако е нужно, ще дадем всичко свое, за да възтържествува мечтаният строй на правдата.

По такъв начин Николай Островски влиза в живота на Дамянов като истински другар и мъдър учител. Без да пренебрегва оптимизма на вре-

[1] Дамян Дамянов, Отговор на зададени въпроси, стр. 1.
[2] Пак там.
[3] В минути, когато е тежко. Неизпратено писмо (ръкопис).
[4] Пак там.

мето, както и бодрото звучене на творчеството на други наши и чужди писатели, Островски помага на Дамян Дамянов да изживее колебанията и съмненията, да надмогне усещането си за малоценност и да се почувствува духовно здрав и бодър, готов да изпълни социалната поръка на времето.

Островски привлича Дамянов и като художник. Младият поет се възхищава от постигнатата дълбока жизнена правда в романа на Островски, от умението му да очертава образите на героите, от усета му „да намери естетичното там, където малко автори го търсят — в най-грубата, но героична житейска проза“[1].

Дамянов пренася идейно-художествените завоевания на Николай Островски според силите и възможностите си в своето творчество. Островски помага на младия наш поет да доизработва своите обществени възгледи и естетически идеали, покрай редица други наши и чужди поети и писатели той разкрива пред него възможностите на социалистическо-реалистичния метод, силата на литературното произведение, пропито от граждански патос, произведение, в основата на което е вложена една голяма социална идея.

Неправилно е да установяваме например, че стремежът на поета да насити своите стихове с много детайли от всекидневието, да загребе от жизнената проза, да търси естетичното в един широк обсег на живота се дължи само на Островски. Не само от този съветски писател идва и вярата на Дамянов в утрешния ден, светлото и перспективно виждане, оптимистическата му концепция за живота. Но съвсем безспорно е, че Островски писателят, който толкова силно е влиял за възпитанието на човека гражданин, не е загубил обаянието си като художник творец. Без да забравяме, че при оформяне на един поет се кръстосват много и различни влияния, не можем да не почувствуваме в стихове като „Щастие“, „Подкова“, „Вятърът“ и редица други нещо от характерното за Павел Корчагин надмогване на личната болка, стремежа за по-близко общение с хората, за внимателно вглеждане в техния живот и заедно с това за рязко осъждане на всякакви еснафски остатъци. Може би и в решаването на любовните конфликти, в определяне отношението на поета към любимата, от което струи такава скрита болка, душевна висота и благородство („Писмо“, „Лъжа ли беше...“, „Приказка за куклата“ и др.), би могло да се долови също нещо от комсомолската принципност на Островски.

Необходимата и ползотворна намеса на Николай Островски в живота на страдащия поет, помощта, която той му оказва да излезе от тесния и душен затворен свят, да прекрачи прага на мансардата, да се слее с живота на трудовите хора и да ги включи като герои в поезията си, се документира и от онези произведения, които Дамянов посвещава на Островски.

Поемата „Пътеката“, едно от ранните произведения на Дамянов, в което се чувствува емоционална неизясненост и образна претрупаност, разкрива някои моменти от живота на поета. Очертават се тук първите впечатления от революционния Сливен, мислите и чувствата, които събужда у него борбата на работничеството от този град. Младият човек, затворен

[1] Дамян Дамянов, Отговор на зададени въпроси, стр. 2.

в своята стая, обаче не може да се приобщи към събитията, които стават вън. Не го понася на своите криле вярата в утрешния ден, не го поддържат поривите към свободата. А личният живот е еднообразен и тежък. Към предишните разочарования се прибавят и проявените еснафщина и егоизъм от любимото момиче. Така идва отчаянието.

... Но сякаш чул неказаните думи
Островски вън ми чука на прага.
И сочи ми с очите си угаснали
и с твърдия си глас на болшевик,
един живот не толкова ужасен,
не толкова страшен, колкото велик...
Засрамен съм от малкото портретче —
на книжния Островски закачен...[1]

По-късно, когато укрепват вече поетическите му възможности, Дамянов използува този мотив — за отзоваването на Николай Островски в най-трудния момент на поета, — за да създаде „На Островски", едно от най-хубавите си стихотворения. Тук се разкрива повтаряща се човешка драма, дълбоко страдание, което не може да бъде разнесено нито от светлината на деня, нито от красивите бели цветчета на тополата, идващи като ласкави привети от външния свят. Но тъкмо когато в душата на поета се е напластила толкова много горчивина и сърцето е потиснато от непоносима мъка, „сакатият слепец" почуква леко на вратата, напипва леглото, взема ръцете на страдалеца, погалва челото му и произнася чаровно-лечебното: „Живей!"

Както виждаме, дружбата между Дамян Дамянов и Николай Островски е трайна, широка и особено ползотворна. Съветският писател с висок революционен дух, с прояснено обществено съзнание и изграден естетически идеал се отзовава на помощ на младия оформящ се човек и гражданин Дамянов. Той повдига неговия дух, засилва съпротивителните му сили, умножава дерзанието му. Опознавайки по-добре творчеството на Островски, Дамянов засилва социалната си отзивчивост. Той по-внимателно се вслушва в повелите на революционното време, по-сурово се отнася към хедонистите в живота или към онези, които само хленчат и се обливат със сълзи. Николай Островски е един от най-важните учители на Дамянов, който помага да победи в творчеството на младия поет жаждата за живот, да изпъкне като доминанта светлата и бодра философия, социалистическо-реалистичният метод да остане основен метод на поета, лиричният герой от неговата поезия да се слее с борбите на своя народ.

*

В определен момент Николай Островски се отзовава в помощ и на поета Алеко Андреев Пламенов. Съветският писател идва да възвърне дерзанието на Пламенов, да укрепи вярата му в собствените творчески сили. Алеко Пламенов определя ролята на Островски в неговия живот като роля на „идейно-морален стимул" за раздвижване на личната „жизнена и творческа енергия"[2]. Въздействието на Островски върху Пламенов също е документирано от напечатаната поема „Раздвоение".

[1] Цитирано по ръкописа на поемата.
[2] Писмо на А. Пламенов, написано по моя молба, стр. 1.

Тематичната близост между поемата „Раздвоение“ и стихотворенията „Светлина“, „В борба“, „Разведрение“ и др. посочва сам Алеко Пламенов. В тях се разкрива конфликтът между скептицизма и вярата, между отчаянието и надеждата. Написани обаче след изживяване на тежките съмнения, намерили израз в „Раздвоение“, посочените стихове са наситени с повече светлина, проникнати са с повече бодрост. Тук лиричният герой гледа с упование и надежда към бъдещето. В тези стихове ясно се долавя благотворното въздействие на оптимизма на писатели като Николай Островски.

Поискаме ли да обобщим как Стоян Даскалов, Емил Коралов, Митко Горчивкин, Димитър Методиев, Дамян Дамянов и Алеко Пламенов възприемат Николай Островски като писател и какво влияние им оказва той, ще трябва преди всичко да изтъкнем, че творчеството на Островски се възприема в един сложен контекст от наши и съветски писатели и поети, че няма случаи, когато то да е оказало самостоятелно въздействие, независимо от въздействието на цяла поредица от художници на словото.

Поводите обаче, по които се раждат връзките между Николай Островски и нашите писатели, са различни, различни са и степента, и силата на оказаното творческо въздействие. Докато „Как се каляваше стоманата“ попада на Стоян Даскалов през един ранен етап на творчеството му, когато той още недостатъчно познава съветската литература и сам замисля да напише роман за израстването на селското ратайче, и затова романът на съветския писател обогатява Даскалов с много нови идеи, сочи му неизползувани възможности, то произведенията на Островски биват прочетени от Емил Коралов значително по-късно и те някак вървят в общата поредица на съветския роман. Николай Островски се представя пред Методиев още в началото на четиридесетте години, т. е в едно време, когато образи, подобни на Павел Корчагин, са все още единици и затова немалка е силата на тяхното въздействие. А Горчивкин влиза в контакт с романа „Как се каляваше стоманата“ няколко години след излизането му на български език и макар че повестта на Горчивкин „Воля“ е по-близка по проблематика до „Повест за истинския човек“ и романът на Островски въздействува много резултатно, защото е едно от любимите произведения на българския автор. Николай Островски подава братска ръка на Алеко Пламенов и Дамян Дамянов в моменти, когато те живеят с чувство за малоценност, и им сочи дерзанието като най-достойна проява на човека. И нашите поети не само запечатват своята благодарност в определени свои произведения, но и постепенно преодоляват съмненията и неувереността и лиричният герой в тяхното творчество засилва своята гражданска активност, става наш съвременник, увлечен от строителния патос.

Общо взето, Николай Островски помага в една или друга степен на нашите писатели, когато трактуват проблемата за положителния герой. Той дава характерен пример за реалистична типизация на положителния герой— народен син, израстващ в перипетиите на борбата, — насочва да се гледа на действителността от позициите на един висок естетически идеал, да се разкрива духовната красота, нравственото обаяние на редниците от огромната армия, която твори социалистическата революция.

СЕРГЕЙ ЛЕСНОЙ (Канберра, Австралия)

I. О „ВЛЕСОВОЙ КНИГЕ“ и II. О „СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“

Тезисы

I

1. „Влесовой книгой“ мы назвали языческую летопись 2-й половины IX века, написанную на дощечках („дощечки Изенбека“), — источник оригинальный и совершенно неизвестный, объемом до 3 печатных листов.

2. Дощечки были найдены во время гражданской войны в библиотеке разгромленного имения в средней России и попали в руки любителей. С 1954 г. выдержки публиковались в журнале „Жар-Птица“, издававшемся на ротаторе, и внимания специалистов не привлекли. С 1957 г. и по 1959 г. значительная часть (до $^3/_4$) оригинального текста была опубликована в том же журнале, начавшем печататься в типографии, но особого внимания летопись не вызвала. В настоящее время журнал „Жар-Птица“ прекратил свое существование, и издание окончания летописи остановилось. Это обстоятельство играет значительную роль в том, что этот источник до сих пор специалистам остается неизвестным.

3. Летопись имеет языческий и явно антихристианский характер и заключает в себе много оригинальных данных о вере древних руссов (включая даже своеобразное „Верую“), о ритуале и обычаях, но категорически протестует против приписываемых греками людских жертвоприношений. Жертвоприношения людьми, говорит летопись, существует у варягов, но не у нас.

4. Летопись охватывает период за „1500 лет до Дира“, т. е. приблизительно от 650 г. до нашей эры и останавливается на Аскольде и Дире. Тип летописи совершенно иной, чем у Нестора. Это не погодная хроника, а изложение эпохальных событий вперемежку с религиозными мыслями, призывами к единству, любви к русской земле и т.д. По крайней мере три автора, угадываемых по разнице в орфографии, стиле и типических выражениях, принимали участие в создании летописи.

5. Летопись не имеет нумерованных страниц, написана „сплошняком“, многое стерто, уничтожено временем и червем, есть множество фраг-

ментов и осколков с отдельными словами или фразами, несомненно есть и вовсе утерянные дощечки. Фактически имеется хаос исторического материала.

6. Написана летопись особым алфавитом, похожим на кириллицу, но примитивнее ее; некоторые буквы, напр., „ы“ или „ю“ вовсе отсутствуют, заменяясь комбинацией: ы = oi, а ю = iy, имеются и совсем оригинальные буквы.

7. Язык летописи безусловно славянский, понимаемый с большим трудом, с совершенно оригинальной грамматикой. Эта какая-то странная смесь старославянского, русского, украинского и польского. Преобладают усеченные формы и особые сложные глагольные формы. Бросаются в глаза „полонизмы“ вроде — „пшеде“ и т. д. Всюду употребляются архаические формы: зомб (зуб), голомб (голубь), ренка (рука), вендевретететеся (возвратиться) и т. д.

8. Вопрос о подлинности изучался нами со всей строгостью и тщательностью. Нами установлено, что это не подделка, ибо прежде всего всё в летописи оригинально и непохоже на нам известное:

а) Письмена на дощечках вдавлены в древесину и во вдавленные места втерта краска, и затем всё покрыто чем-то вроде лака, — этот сорт письмен неизвестен совершенно.

б) Алфавит особый: примитивная кириллица с добавлением нескольких неизвестных букв.

в) Орфография, грамматика, лексика совершенно своеобразны: нужно было выдумать целый язык.

г) Количество материала огромно: до 3 печатных листов (сохранилось!).

д) Сообщаемое о религиозных верованиях объясняет многое, оставшееся до сих пор туманным, напр., Триглав, это не частный бог, а „Троица“: Сварог, Перун и Свентовид, образующие единство. Религия древних руссов была монотеистична.

е) Приняв во внимание резкий протест „Влесовой книги“ против приписываемого руссам человеческого жертвоприношения, мы обратились к летописям и установили, что „Влесова книга“ права: в летописях ясно сказано, что жертвоприношения людьми, кумиры и т. д. были новинкой, завезенной Владимиром Великим из заморья с варягами. Всё это просуществовало на Руси только около 10 лет.

ж) Бросается в глаза своеобразие выражений и интересов летописца. Всё происходит в степях Причерноморья и сосредоточивается главным образом на скоте. О Киеве имеются только беглые упоминания, хотя в одном месте перечисляется ряд киевских князей и указывается число лет их княжения. Почти половину, если не больше, занимает описание событий, в которых главную роль играют греки, готы (Годь) и гунны (егуншти), а затем идет целый ряд известных и неизвестных народов: римляне, колты, берендеи, ильмерцы, яги, хозары и т. д. Упоминаются известные имена: Германарих (Иерменрех), Аларих (Галарех) и вовсе неизвестные: Сах, Сегеня, Белояр, Свентояр и др. Нет ни малейшего упоминания о Средней и Северной Руси.

з) Известная нам история почти полностью игнорируется, только Аскольд, Дир и Ерек слегка затронуты летописью. Вся летопись это сплош-

ной вопль к единению Руси, что понятно на фоне излагаемых несчастий и заметки на осколке: "...трижды Русь погибавшая вставала..." Самое понятие Руси гораздо шире, это не только Киевская Русь, корни Руси уводят на запад к Карпатам, Дунаю и т. д.

и) Какой-то неуловимый единый дух, проникающий всюду, но нам совершенно чуждый и мало понятный.

к) Бросается в глаза у более древнего летописца употребление сложных глагольных форм со „ста", „стахом", „сме", „смехом" и т. д. Остатки этого найдены нами в говоре гуцулов на Карпатах. Отметим, что в летописи упоминается о переселении Руси на Карпаты, где они прожили 500 лет, а затем перешли на Днепр („Непра" летописи). Есть указание, что в Карпатах руссы назывались „карпами". Дважды упоминается Мезенмир и, по-видимому, Бус („Боус"), а также победа над римлянами у Дуная „вендле Трояня валу". Интересно упоминание о „харалужные акыне", т. е. акинаков (род кинжалов).

Суммируя всё, можно сказать, что летописец обладал огромными и глубокими познаниями в древней истории, которые были совершенно не под силу какому-нибудь фальсификатору. Излагаемое сообщает много нового, разъясняющего известное, но туманное старое.

9. Более подробные сведения изложены в труде нашем: „История „руссов" в неизвращенном виде", Париж—Мюнхен, 10 вып. 1175 стр. 1953—1960. „Влесовой книге" посвящены статьи, начиная с 6-го и кончая 10-м выпуском.

10. Находка совершенно исключительная, не поддающая никаким сравнениям. Несомненно, что историки, филологи, историки культуры найдут во „Влесовой книге" огромное количество новых, оригинальных сведений. Открывается эпоха жизни русского народа на протяжении 1500 лет до известного нам начала Руси.

Перед нами задача: 1) издать всё, что сохранилось, 2) изучить и упорядочить хаос сведений, заключенных во „Влесовой книге".

II

Наши исследования в развитие и дополнение к работе —Сергей Лесной „Слово о полку Игореве", 1—4, 1—522, 1950—1953, Париж, показали, что:

1. В „Слове" имеются перестановки, обусловленные тем, что переписчик оригинала имел дело с растрёпанным экземпляром. Поэтому вместо порядка: а, б, в, г копиист переписал: г, а, б, в и таким образом последняя страница листка в 4 страницы стала первой. Отсюда перескоки в смысле. Имеется две таких перестановки, позволяющие установить, что страница „Слова" содержала в себе приблизительно 220—230 букв. Техника ошибки одна и та же в обоих случаях. Краткая заметка об этом напечатана в апрельском № журнала „Возрождение", Париж.

2. В „Слове" имеются обрывки фраз, пропущенных копиистом, но затем написанных на полях. Последующий копиист внес эти отрывки снова в текст и тем нарушил первоначальный порядок. Обрывки фраз находят себе надлежащее место в предыдущем тексте, не только

логически укладываясь в места, откуда они выпали, но и избавляя текст от несуразностей во времени или обстоятельствах, которые имеются в дошедшем до нас экземпляре „Слова". После удаления обрывков фраз текст, в который они были вклинены, приобретает полную ясность и законченность. Таким образом проверка получается двойная. Таких обрывков фраз имеется по крайней мере. В некоторых случаях техника ошибки копииста также выясняется.

3. Имеются отрывки фраз, переписанных с полей в неверное место, напр., „исхотию.... а звери кровь полизаша". Этот отрывок разрывает на две части описание смерти Изяслава, сына Василькова, он должен быть оттуда удален. Однако сам этот отрывок принадлежит утерянной странице или вернее листку перед этим.

4. Есть все основания полагать, что исследовательская работа в этом направлении еще далеко не закончена и что в будущем удастся установить и другие места, где первоначальный порядок „Слова" оказался нарушенным.

5. Уже из того, что в настоящее время удалось установить, видно, что „Слово" имело значительно иной вид, а потому нашей неотложной задачей является полная реконструкция „Слова" с установлением пропусков, перестановок, описок и т. д. Тогда, возможно, и „темные места" получат свое разъяснение. Вера в ненарушенный порядок дошедшего до нас экземпляра „Слова" является совершенно необоснованной.

О. А. ДЕРЖАВИНА (Москва)

РАБОТА РУССКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ НАД СБОРНИКОМ „ВЕЛИКОЕ ЗЕРЦАЛО“

(К вопросу бытования и распространения переводной новеллы в славянских литературах)

В процессе развития славянских литератур немалую роль играли произведения переводные. В истории славянских стран можно указать эпохи, когда интерес к переводной литературе, идущей как с Востока, так и с Запада, особенно возрастает. Такова, например, эпоха Ренессанса в Польше и Чехии (XV—XVI вв.), когда на польский и чешский языки переводятся и отдельные произведения, главным образом западной литературы, и целые сборники повестей и рассказов. Таков XVII век, когда переводная литература проникает через Польшу к восточным славянам и широко распространяется на Украине, в Белоруссии и в Московской Руси.

Среди сборников, переведенных с латинского языка на польский, а с польского — на русский, видное место занимает „Великое Зерцало“; составленный в XV веке иезуитами и предназначенный служить пособием для проповедников, которые должны были черпать из него житейские примеры при толковании слушателям догматов религии, сборник в начале XVII века был переведен на польский язык и дополнен рядом новых рассказов.

В польском издании 1633 года, с которого впоследствии был сделан русский перевод, заключается свыше 1000 различных новелл, объединенных по темам, расположенным в алфавитном порядке.

Огромный материал, вошедший в сборник, в известной степени затрудняет его научное изучение, которое тем не менее является в настоящее время насущной необходимостью.

Подбирая легенды в сборник, монахи-иезуиты ставили себе определенную цель — дать в руки благочестивого читателя книгу религиозно-назидательную, — „зерцало“, в котором он мог бы видеть свои добродетели и пороки; однако материал, вошедший в сборник, далеко неоднороден. Стремясь к поставленной цели, составители не ограничивали себя и брали рассказы из разных источников, поэтому легенды, входящие в состав „Великого Зерцала“, представляют собой любопытное сочетание сюжетов и мотивов самого разнообразного характера, созданных на За-

паде и на Востоке, а в ряде случаев восходящих к античным преданиям. Здесь и рассказы о чудесах Богородицы, и патериковые легенды, и жития святых, и бытовые повести светского содержания, и новеллы сказочного характера. Фантастические рассказы здесь стоят рядом с реалистическими, устрашающие рядом с юмористическими.

Среди новелл сборника можно встретить сюжеты и мотивы, широко известные в мировой литературе. Такова, например, большая повесть о Иоанне Конаксе и его неблагодарных дочерях, близкая по содержанию к трагедии Шекспира „Король Лир“ и другим обработкам той же темы.

Таков широко популярный в мировой литературе рассказ о жестоком богаче-заимодавце и бедной вдове, которая приходит к нему с детьми, умоляя простить долг, или рассказ о юноше-воине, излечившемся с помощью Богоматери от земной страсти и ставшем ее рыцарем.

В рассказе, озаглавленном „Тайна злобы на долзе таится не может“, повествуется, как на пустынной дороге христианин убивает еврея ради денег. Умирая, еврей призывает в свидетели птиц. Когда убийца приходит в харчевню и подходит к очагу, чтобы погреться, птицы, которые жарились над огнем на вертеле, „глас некий издаяти начаша“. Убийца испугался, выдал себя и был повешен. Легко узнать в этом рассказе античный сюжет, использованный Шиллером в балладе „Ивиковы журавли“ (русский перевод В. А. Жуковского).

Легенда „Великого Зерцала“ о страшной гибели богача, которому всю жизнь сопутствовали счастье и удача, разрабатывает тему, использованную Шиллером в другой балладе, также переведенной Жуковским. Как „святой муж“ в легенде „Зерцала“ покидает дом богача, уверенный в его близкой и неминуемой гибели, так в балладе „Поликратов перстень“ друг торопится уехать от Поликрата, когда море возвращает ему брошенный туда перстень.

Ряд мотивов, использованных в легендах „Великого Зерцала“, легко найти в сказках как западноевропейских, так и славянских: оживший остров — кит; звериное молоко, исцеляющее больного; запрещение, нарушение которого влечет за собой несчастье; мудрый совет, спасающий того, кто его „купил“, от неминуемой гибели, — все это мотивы, известные читателю по народным сказкам.

Легенды „Великого Зерцала“ охватывают все стороны человеческой жизни, поэтому представление, будто эта книга только с узко религиозным, церковным содержанием — глубоко ошибочно. Бесспорно, здесь достаточное количество рассказов, которые носят узко церковный характер, но рядом с ними стоят произведения иного плана, часто совершенно лишенные элементов церковности или лишь слегка обработанные составителями в соответствии с общим направлением сборника. В последнем случае заглавия часто не соответствуют характеру и содержанию рассказа. Они специально придуманы с той целью, чтобы можно было ввести данный рассказ в сборник нравоучительного содержания. Такова, например, легенда „О величестве силы честнаго креста“, на самом деле являющаяся рассказом о прирученном волке. То же мы видим в рассказе „Яко не присно нам виновен бес бывает“; тот же рассказ в сборнике фацеций озаглавлен „О кравшем репу у старца“. Таким образом, в

„Зерцале“ часто нельзя судить о содержании рассказа по заглавию, — оно может ввести читателя в заблуждение.

Кроме упомянутого рассказа „О кравшем репу“, в „Великом Зерцале“ мы находим и другие новеллы из сборника фацеций, а именно: об упрямой жене („Несть гнева, паче гнева женского“); о добродетельной жене плотника; о том, как с помощью бабы бес поссорил мужа с женой. Это лишний раз подтверждает наличие в „Зерцале“ новелл чисто светского бытового и семейного, а иногда и юмористического характера.

Легенды сборника приурочены к разным эпохам, к разным странам и городам как Западной Европы, так и Востока. Действие в них происходит не только на земле, но и на небе и в преисподней, поэтому действующие лица в новеллах очень разнообразны. Здесь действуют, с одной стороны — Христос, Богородица, ангелы, святые, — с другой — и едва ли не чаще — злая бесовская сила. Средневековое общество представлено исключительно широко: монахи, отшельники, князья церкви, простые священники, светские феодалы, начиная с королей и ландграфов, их жены, дети, слуги; воины, судьи, стряпчие; горожане, купцы, ремесленники, рабочие, крестьяне, наконец — шуты-скоморохи и нищие, — все нашли место в легендах „Зерцала“.

Широко представлен в сборнике и мир природы: цветы, деревья, травы, птицы и рыбы, животные и пресмыкающиеся. Неоднократно описываются здесь и явления природы (гроза, наводнение и проч.). С помощью этих образов обычно проводятся те или иные нравоучительные или религиозно-нравственные идеи, но используются они по-разному: иные играют как бы пассивную роль, но чаще они принимают активное участие в событиях, а иногда являются и героями рассказов. В рассказах о животных часто можно встретить сказочные подробности и мотивы из патериковых легенд или легенд о „чудесах“. Но в центре внимания авторов рассказов, вошедших в сборник, неизменно стоит человек, его жизнь и поведение.

Богатство и разнообразие материала делает „Великое Зерцало“ не только религиозно-назидательным, но и литературным памятником, изучение которого представляет огромный научный интерес.

*

Занимательность сюжетов, собранных в „Великом Зерцале“, а также непосредственная близость рассказов, вошедших в сборник, к жизни современного ему общества обеспечили ему широкое распространение и интерес читателей.

В Польше сборник издавался неоднократно. Впервые переведенный на русский язык в 1677 году по личному указанию царя Алексея Михайловича, он быстро завоевал популярность и на Руси. Здесь он усиленно переписывался, а в конце XVII века некоторые рассказы были переведены вторично. Эти так называемые „новопереведенные“ рассказы были присоединены к первому переводу, и таким образом образовался второй вариант сборника — так сказать, его русский „извод“[1]. В XVIII веке

[1] О двух переводах сборника см. П. В. Владимиров, „Великое Зерцало“, Москва, 1884, стр. 58 и сл.

сборник многократно переписывался как в первом своем варианте, так и во втором, причем списков второго варианта значительно больше. Многие новеллы „Великого Зерцала“, преимущественно из второго перевода, вошли и в другие нравоучительные сборники.

Популярность сборника, помимо вышесказанного, объясняется тем, что легенды „Великого Зерцала“ были близки и понятны русскому читателю и напоминали своим содержанием и направлением другие уже давно бытовавшие на Руси сборники нравоучительной литературы, — отечники, патерики, прологи и Четьи-Минеи.

Популярности и широкому распространению сборника способствовало и то, что русские переводчики переводили польский сборник не целиком, а выборочно, вводя в русский вариант „Зерцала“ лишь те рассказы, которые считали подходящими для православного читателя[1]. Переведенные рассказы были внимательно проредактированы, все католическое было убрано или изменено так, что изложение приобрело вполне православный или, в крайнем случае, общехристианский характер.

Но этим не ограничивалась работа над переводом: сопоставляя польский и русский тексты, мы убеждаемся, что переводчики работали внимательно, стараясь приблизить материал к литературному стилю, привычному для русского любителя книги XVI—XVII веков, и изложить рассказы доходчиво и убедительно.

Это можно наблюдать уже при первом переводе, выполненном переводчиками Посольского приказа по личному указанию царя Алексея Михайловича под наблюдением его духовника — протоиерея Благовещенского собора — Андрея Саввича Постникова.

Здесь переводчики придерживались того порядка в расположении новелл, какое мы находим в польском издании 1633 года, хотя и переводили сборник с большими купюрами. Как правило, текст переведен очень близко к польскому оригиналу, но тем более любопытны изменения, которые местами вносятся в русский вариант.

Помимо исключения всего, что напоминает о католическом происхождении сборника, в русском переводе мы наблюдаем стремление возвысить образ Богородицы и подчеркнуть преклонение перед ней верующих в её помощь людей.

В польском тексте „Зерцала“ Богородица, обычно, называется „przeczysta Panna“ или „naświętsza (przenaś — więtsza) Panna“; в русском тексте эпитеты разнообразнее: мать Христа называется здесь „Божия Матерь“, „пресвятая Богородица дева“, „госпожа наша Богородица“, „преблагословенная дева Мария“ и т. п. Почтение к ней заставляет переводчиков выпускать некоторые подробности польского оригинала, которые, по их понятию, снижают образ и недопустимы в рассказе о „небесной царице“. В одной из новелл[2] рассказывается, как Богородица излечила юношу-воина от преступной страсти, которую он питал к своей госпоже. В поль-

[1] В полных русских списках обычно содержится не более 850 рассказов.

[2] „Пресвятая Богородица юношу-воина от искушения сквернаго избави, ради своего целования и на вечерю небесную призва“. Нумерация рассказов дается по списку „Великого Зерцала“, хранящемуся в ГИМ (Синод. 100). См. главу Ангельское целование, приклад. 5, л. 18—19.

ском тексте Богородица, явившись юноше, не только обещает ему стать его невестой, но и целует его, а потом, когда юноша садится на коня, держит его стремя. В русском переводе Богородица дает юноше поцеловать только свою руку и стремя ему не держит, а просто приказывает ему сесть на коня. По-видимому, подробности, введенные в польский текст и типичные для западного средневековья, показались русскому переводчику унизительными для небесной царицы и невозможными в отношениях „пресвятой Девы“ и смертного человека, почему он и опустил их.

Стремление подчеркнуть высоту и величие „святыни“, усилить „душеспасительный“ пример можно наблюдать и в других рассказах. Например, в рассказе о том, как ангел считал шаги пустынника, которому далеко было ходить за водой, русские переводчики увеличили расстояние от келлии пустынника до источника: в польском тексте сказано, что это расстояние равнялось 12 милям, а потом пустынник увеличил его еще на пять миль; в русском переводе келлия находится за 70 поприщ от воды, а после разговора с ангелом пустынник переносит её на 30 поприщ далее, таким образом, добавляет от себя переводчик, „всех бысть от тоя воды яко сто поприщ“[1]. Мы видим, что в русском переводе подвиг пустынника подчеркнут и усилен.

Из того же стремления подчеркнуть свое уважение к „святыне“ русские переводчики снимают в рассказе о пьянице, продавшем душу чёрту, подробность, что описанное событие произошло под праздник.

Переводчики стремятся несколько возвысить стиль рассказа, сделать его более книжным и риторичным. Например в рассказе о том, как адский пёс „лаянием устраши“ монаха, задумавшего уйти из монастыря, в польском тексте рассказывается, что монахи, услышав неистовые крики своего товарища, пришли к нему и увидели, что он лежит, *вытаращивши глаза, весь дрожит и кричит без памяти*[2]. По-русски это передано так: „Егда же братия *стекошася* и видеша его лежаша на земли, и *очесы необычным образом зряше,* весь трясыйся и вопиюще необычно“[3]. Далее в польском рассказе просто сообщается, что брат *пришел в себя* и признался, что ему явился некий старец, который выпустил на него страшного пса. В русском тексте „той же брат вскоре исцелевше, исповеда...“ В заглавии рассказа прибавлены слова „и прииде в чювство“.

Польское слово „drżeć“ — дрожать, трястись — переводится, обычно, славянским „трепетати“. Если в польском тексте сказано, что бог творит *дивные* вещи, в русском эпитет усиливается и обращается в „предивныя и преславныя“.

Местами русский переводчик добавляет слова, как бы дополняя и разъясняя сказанное в польском тексте. Если в польском рассказе о капеллане, получившем от пилигрима плащ на помин души[4], сказано, что этим плащом ночью покрывались слуги, — в русском переводе читаем: *„Раби тою ризою одевахуся и ни во что же ю пометаху“.*

[1] Гл. „Ангел“, прикл. 8 (Синод. 100, л. 24 об.).

[2] Ср. польск.: „a on leżac, oczy wytrzeszczył, wszytek drży y woła bez pamięci“ (Apostata, prz. XII).

[3] Гл. „Отступник“, прикл. II (Синод. 100, л. 47 об.).

[4] „Dzień zaduszny, czyśćiec, abo modlitwy za vmarłe“, prz. XV, (Синод. 100 — прикл. 6, л. 196—196 об.).

В начале польского рассказа о добродетельной молодой жене плотника, посрамившей старую бабу — сводню[1] говорится, что бедный плотник имел жену красивую и добрую[2]. В русском переводе добавлено: „красну *возрастом* и добру *нравом*“[3]. О богаче в польском тексте сказано, что он был богат деньгами, но беден *сердцем*. В русском читаем: „нищ же *разумом и сердцем*“. Он послал к молодой женщине „*злую* бабу“ (babę złośliwą), — в русском — „лукавую и льстивую“. Баба в польском тексте называет молодую женщину „namilsza moia“, — в русском — *дщи* моя возлюбленная“. Она *обнимает* свою мнимую родственницу, в русском переводе „баба“... *объят ю и начат лобызати*, глаголюще...“. Когда старуха приглашает молодую женщину пойти с нею в церковь, в польском тексте „młoda białogłowka ni o czym złym nie myśla szła z babą“; в русском — „младая же жена, *ни о чесом же ведуще отпроста иде с нею*“. В польском рассказе бабу „секли“, в русском — „*бияху нещадно*“.

При передаче чужой речи в польском тексте, обычно, мы читаем: „A ona“, „A baba“, „Na co młoda“, в русском рассказе мы находим всюду уточнение: „Баба же *отвеща*“, „*отвеща* младая жена“, „И *отвеща* паки баба“, „ На еже *мудрая* жена *отвеща*...“ и т. п.

Такое уточнение при передаче чужой речи мы находим и в других случаях.

В рассказе о том, как царь купил мудрость у философа, стремление сблизить занимательный польский рассказ с русской жизнью заставляет переводчика нейтральное „слуги“ перевести более определенным русским словом „бояре“.

В ряде случаев перевод не вполне точен и несколько изменяет смысл сказанного в польском сборнике. Это можно наблюдать, например, в рассказе „Стяжание неправедно убиенного воина присвояюще себе, князь един на страшнаго коня посажден бысть и везен бысть в ад“[4].

Прежде всего, обращает на себя внимание то, что в переводе выпущено имя героя, — в польском тексте оно имеется: это Матысконенский граф, о котором рассказывает некий аббат Петр. В русском переводе выпущено и имя аббата,—сказано просто „глаголет творец“.

В польском тексте граф назван *несчастливым* и говорится, что он был препровожден „до пекла“ на адском коне; в русском переводе граф назван „проклятым“. При появлении неизвестного всадника он, не имея силы противиться неведомой власти, встает и следует за ним к дверям дома („On, niewi (a) domey mocy nie mogać się oprzeć, wstał y aż do drzwi domu przyszedł“). Русский переводчик, по-видимому, не поняв смысла фразы, передает её так: „Оныя *невидимыя* силы не могуще *познати*, воста и прииде даже до двери сений...“, хотя перед этим сказано, что неизвестного всадника видели все присутствующие.

---

[1] „Czystość miluiaca niewiasta babę, ktora ia zwieśdź chciała, dobrze skarała“ (Czystość. prz. XIX).

[2] „Чистоту любящая жена бабу, иже ю хотяше прельстити, наказа“ (Гл. Чистота. прикл. 14, Синод. 100, л. 150—151).

[3] Ср.: „Był ieden ćieśla dosyć vbogi żonę miał vrodziwą y dobrą“ ...

[4] Синод. 100, гл. „Стяжание неправденое“, Прикл. I, л. 170. В польском издании „Dobra niesprawiedliwe nabyte“, prz. II.

В рассказе о благочестивом епископе, молитвою заставившем журавля спуститься на землю[1], польский текст так передает кульминационный момент сюжета: „Тогда епископ в могучем порыве горячей веры сказал“ ... (Biskup gorącą wiarą mężnie podniesiony rzekł). Переводчик передает этот момент иначе: „Епископ теплою верою распалившеся *мужественно воздвиже руце* рече:...“

В упомянутом выше рассказе о иерее, который „отказанную себе взем ризу, а занеже о души умершаго не печашеся, казнь от диавола прият“, уточнение, которое стоит в начале польского текста, а именно: что событие, описанное здесь, произошло в то самое время, когда был убит Конрад, епископ Хильдинсхеменский, выпущено. Ниже, где в рассказе опять упоминается этот епископ, русский переводчик пишет: „некий епископ, неправдено убиенный“.

Переводчики, как правило, опускают точные указания на данное место действия и на то или иное лицо, что мы, обычно, видим в польском тексте. Например, в рассказе о епископе и журавле, в польском тексте определенно сказано, что этот случай произошел в *немецкой* земле и рассказал его Новарыенский епископ, приезжавший в гости к герою рассказа. В русском тексте мы читаем: „Некий епископ... ехал через некую землю“...

В ряде случаев можно наблюдать, как в переводе меняется социальное звучание польского текста. Сопоставим два отрывка из уже упоминавшегося рассказа о покупке царем мудрости у философа[2]:

Польский текст (в точном переводе)	Русский перевод XVII века
Король, преуспевая в мудрости решительно настроился на то, чтобы народ (lud pospolity), который паны и шляхта очень жестоко притесняли, избавить от их тирании и управлять своим королевством во всевозможной справедливости...	Царь же в премудрости преуспеваше, умысли на сие, дабы преставити и сократити гонение и утиснение, им же угнетаху благороднейшии нищих и богатии сожителей и граждан. И тако хотяще царь сие сократити, царство же мирно управляти[3].

Как видим, паны и шляхта превратились в „благороднейших“ и „богатых“, народ в „нищих“, „сожителей“ богачей и „граждан“ (горожан), и царь стремится уже не к справедливости, а только к тому, чтобы *мирно* управлять своим царством.

Русский текст в данном случае отражает реальные факты классовой борьбы на Руси в XVII веке, когда русские „нищие“ и „горожане“ неоднократно с оружием в руках выступали против „благороднейших“ и „богатых“, а цари стремились подавить восстания и водворить „мир“ в стране.

---

[1] „Miłość bliźniego“, prz. VIII (В Синод. 100 пр. I, л. 245) Vczynny Biskup, nie maiać czym by goscie czestował, leczącego żorawia modlitwą na ziemię zrzucił“.

[2] „Mądrość“. Krol kupił mądrość v Philozopha, zaczym zdrady y śmierci vszedł. Синод. 100, гл. Премудрость, „Царь купи премудрость у философа и тако прелести и смерти убеже“. л. 240. (Ср. болгарскую сказку „Мудрые слова“. „Болгарские народные сказки“, Гослитиздат“, Москва, 1951, стр. 96).

[3] Синод. 100, там же, л. 240 об.

Таким образом, сопоставляя польский текст с первым русским его переводом, мы убеждаемся, что при всем старании и стремлении к точной передаче польского оригинала, переводчики местами отступали от него, побуждаемые различными причинами.

Однако, несмотря на эти отступления, можно сказать, что перевод сделан очень хорошо, в основном близко к подлиннику, хорошим литературным языком того времени.

*

Обратимся теперь к рассказам, которые в конце XVII в. были переведены вторично, а некоторые и вновь, впервые, и открывают собой рукописи второго варианта. Число этих рассказов колеблется от 250 до 295. В списке Гос. библиотеки им. В. И. Ленина Муз. 5470 их 293.

Этот список, представляющий собой огромный том в двойной лист, является несомненно парадным экземпляром книги. Он украшен заставками и буквами и, возможно, предназначался для самого царя или готовился как вклад в какую-либо церковь или монастырь. Написан он крупным полууставом. 2-я часть сборника здесь начинается с 294-го рассказа; как и в первом варианте „Зерцала", это рассказ о игумене Касторе, поборовшем родственную любовь к своему племяннику. Хотя указанный нами список относится ко 2-му варианту „Зерцала", рассказы, вошедшие в его вторую часть, по своему переводу не отличаются от тех же рассказов в списках первого варианта. Из этого можно сделать вывод, что, работая над вторым вариантом, составители взяли первый перевод сборника и присоединили его к вновь переведенным рассказам, исключив из второй части те, которые вошли в первую новопереведенную часть. Лишь некоторые рассказы оказались и в первой, и во второй части, и сопоставление их сразу показывает читателю значительную разницу, которая существует между первым и вторым переводом. Здесь мы находим гораздо больше изменений и отступлений от польского текста, чем в первом переводе.

Уже указывалось, что при этом втором переводе переводились только избранные рассказы, причем они располагались по-своему, не считаясь с последовательностью польского издания. Очень немногие рассказы, попавшие в эту новую часть, просто были переписаны из первого варианта; их текст целиком или почти целиком совпадает с первым переводом. Таков, например, рассказ 123[1] — „Ангел господень утвержденного старца стопы считаше". В ряде других рассказов, переведенных вновь, текст, как и в первом переводе, близок к польскому оригиналу, но все же обычно мы находим здесь несколько добавленных слов, которых нет в польском тексте и которые вносят новый смысл в содержание рассказа. Таково, например, любопытное разночтение в рассказе 49 — „О еже како некоего лакомаго сердце отдася в руце диаволу".

[1] Номера рассказов второго перевода даются по списку ГБЛ. Муз. № 5470.

Сопоставим тексты:

Польский текст:

„... nagłą śmiercią porwany iest. Ciało tedy przyiaciele y powinni proć roskasali, aby obaczyli, co za przyczyna była tak nagłey śmierći, y tak serca w nim nie nalezli“... (Гл. „Lakomstwo“, prz. II).

Русский перевод XVII в.:

И сей наглою смертию умре. Советоваша его сродницы и друзи, — *вложи бо ся им от Бога,* — повелеша утробу его приразати и сердце его осмотрити, кое прилучение напрасной его смерти. И егда распороша, сердце его в нем не обретеся...

В конце рассказа в русском тексте прибавлены слова: „Они же видевше, со страхом отбегоша“. Этих слов нет в польском оригинале.

Большая часть рассказов первой части второго варианта, переведенных заново, сильно отличается от польского текста и от первого перевода. Мне приходилось уже сопоставлять первый и второй переводы двух рассказов: „О славе небесной“ и „О гордости и ярости, иже славнии подручных своих не хотяше именем звати“...[1]

Первый рассказ это известный сюжет о иноке, заслушавшемся райской птички. В польском тексте, а за ним и в первом переводе рассказ звучит так:

Некий инок (законник), читая с другой братие на утрени стих „Тысяча лет перед твоими очами как день один“, удивился, как это может быть. Он был святой и набожный человек; оставшись в храме после утрени, он просит бога объяснить ему этот стих. Появляется прекрасная птичка, за которой инок идет сперва из церкви, потом из монастыря. Птичка приводит его в большой лес, принадлежащий монастырю, и начинает петь. Зачарованный её пением, он не замечает, как проходит триста лет; за это время все монахи — его современники — в монастыре умерли, а он от сладости этого пения не захотел за все это время ни есть, ни пить. Наконец, птичка исчезла. Инок возвращается в монастырь, но его не пускают. Привратник думает, что это какой-то глупец, спрашивает у него имена игумена и других и он называет своих современников. Когда его приводят к игумену, — они не узнают друг друга. Инок спрашивает игумена о его предшественниках, и так выясняется, что игумен, при котором он был в монастыре, умер 300 лет тому назад. Инок рассказывает, что с ним случилось, и умирает.

В первом варианте этот рассказ переведен точно со всеми указанными выше подробностями. Во втором варианте мы видим другое. Здесь сразу сообщается, что инок был совершенный в добродетелях человек и уже давно размышлял над значением указанного текста. Он усердно молился, чтобы ему был открыт смысл сказанного в нем.

Птичка и здесь появляется в церкви, но о её красоте сказано, что „она к понятию человеческого разума непостижна“. Далее передано состояние инока, чего нет в польском тексте: „Инок же зело птицу удивися и желанием уязвися, хотя рассмотрити красоты того“. Птичка приводит монаха не в монастырский лес, как в польском тексте, а на прекрасный луг, покрытый цветами и пречудными деревьями, взлетает на де-

[1] См. О. А. Державина „Перспективы изучения переводной новеллы XVII в.“ ТОДРЛ, т. XVIII, 1962, стр. 176—187.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

рево и начинает „чюдно и сладкопеснено“ петь. Переводчик-редактор не спешит здесь сообщать, что инок простоял на этом месте триста лет. Он просто говорит, что монах не знал, сколько времени стоит, „токмо радуяся и веселяся птица красоте и оному чудному и цветоносному полю“ и думая, что прошло лишь время от литургии до трапезы.

Когда инок возвращается в монастырь, дается его разговор сперва с привратником, потом с игуменом, и *только здесь* читатель узнает, что со времени ухода инока из монастыря прошло 300 лет.

„И прииде игумен ко вратом нача его вопрошати, кто есть, и коего жительства и обители. Старец же нача глаголати: „Аз, отче, в сий день по святей литургии изыдох, и точию малое время вне монастыря пребых, и есмь монастыря сего“.

Игумен же рече: „Аз тя не точию зде, ниже таковаго в окрестных лаврах, ниже в отшельницех когда видех“. Инок рече: „Да ты, отче, он сый отец наш?“ — имя рек того, иже при нем бе. И рече игумен: „Ни, чадо, сий, о нем же глаголеши, прежде многих лет бе. Яко же повествуют книги, триста лет уже мину по смерти его; но мню, яко от Бога совосходит о тебе к пользе нашей. Повеждь о себе, кто еси и кая ти прилучишся?“[1].

Это уже не перевод, а переработка рассказа, причем автор переработки стремится усилить эмоциональное воздействие поэтической средневековой легенды на читателя: он подчеркивает душевное состояние героя, вводит диалог, основной эффект приберегает к концу рассказа.

В другом рассказе — „О гордости и ярости, иже славнии подручных своих не хотяше имянем звати“ — повествуется, как некий капеллан по имени Стефан, вернувшись домой из поездки, кричит слуге: „Иди дьявол, разуй меня!“ На этот призыв явился сам дьявол, — ремни на обуви капеллана стали развязываться сами с необыкновенной быстротой. Поняв, в чем дело, капеллан прогоняет дьявола, а сапоги остаются до половины не растегнутыми.

В первом русском переводе действие развивается точно так же, причем и здесь героем рассказа является пресвитер. Во втором варианте герой — светский человек, — видимо, редактору-переводчику показалось неудобным, что духовное лицо так называет своего слугу. Здесь Стефан — „муж жития добродетельного“. Он кричит слуге, *гневаяся*: „Пришед чорт разуй мя!“ Далее мы читаем: „И егда точию сия изрече, начашася сапоги сами о себе с великою прудкостью и силою сыматися, и *не точию голенищем трещати, но и костем Стефановым трескотати.* Он же велиим гласом нача вопим“. Стефан прогоняет демона, „сапоги же обретошася в непристойном месте, идеже человецы истребляются“.

Ничего подобного нет в польском тексте.

Как и в первом рассказе, мы видим здесь явное стремление к литературной обработке рассказа. Автор стремится оправдать поведение героя, обставляет рассказ живыми подробностями, придает ему русский колорит (дело идет не о ремнях на обуви, а о русских сапогах с голенищами).

---

[1] Здесь и далее цитируется по рукописи ГБЛ, Муз. № 5470.

Просматривая и сличая тексты других рассказов, убеждаемся, что такая работа проводилась переводчиком всюду.

Возьмем рассказ 3-й, в первом переводе „Любовь супружеская“ прикладе 14[1], — о британской королеве, с опасностью для жизни излечившей мужа. Сравним заглавия рассказа в том и другом переводе:

1-й перевод, идентичный польскому тексту:	2-й перевод:
„Царица британская не ужасошася смерти, дабы мужа своего смертоносно уязвленнаго исцелити возмогла“.	„О союзе любве, како некая жена, не убоявшися смертныя беды, о имени святыя троицы мужа исцели“.

Как видим, если заглавие в первом случае кратко излагает содержание рассказа, — во втором случае оно скорее подчеркивает его идейный смысл, приписывая случившееся чудесной помощи божественных сил. Такую работу над заглавиями мы увидим и ниже. Соответственно заглавию меняется и изложение рассказа:

В 1-м переводе:	Во 2-м переводе:
... Король „возвратившеся во свояси не можаше оныя язвы исцелити, даже прежде кто усты своими яд от язвы изсет“.	Возвратившеся во отечество, от многих врачев исцелитися не могий. Последи же врачеве рекоша ему: „Аще кто ядь зубы не измогчет, язва исцелитися не возможет“.

Врачи введены в рассказ, по-видимому, для того, чтобы усилить и подчеркнуть впечатление от совершившегося с помощью „Троицы“ чуда. Иначе рассказано и о подвиге любящей жены:

1-й перевод:	2-й перевод:
„Жена же его в нощи, отвязавше рану, мужу о сем не ведущу..., помале изсысаше яд...	Жена же, слыша сия, уязвлена жалостию по муже, в нощи отвив рану, мужу на той час твердо уснувшу, *во имя рече отца и сына и святаго духа,* нача ссати потиху.

В первом варианте муж не только не спит, а увидав, что хочет делать жена, бранит её и запрещает ей, опасаясь за её жизнь.

Возьмем другой рассказ, — в 1-м варианте это глава „Прелюбодеяние“, прилог 6-й, во втором — рассказ 21.

В польском тексте, а затем и в первом русском переводе, этот рассказ озаглавлен так: „Воин блудник во страшное лице пременен бысть, людей и скотов устрашаше, яко диавол. По исповедании же паки бысть лице ему человеческое привращено“[2].

Во втором переводе заглавие иное: „Страшное сказание о прелюбодеянии и покаянии — колико зло и велия злоба и мерзость пред богом грех нечистоты, паче всего прелюбодейство“. Как видим, и здесь дается не содержание рассказа, а его идейный смысл, причем последние слова взяты из текста польского рассказа, — здесь с этого начинается повествование.

---

[1] Синод. 100, л. 14.

[2] „Żołnierz cudzołożnik, sprósną twarza skarany, ludzie y bestye iako szatan straszył, ale po spowieszi do pierwszey postaći przyszedł“.
(В Синод. 100 — гл. „Прелюбодеяние“, прилог 6 л. 132 об.)

В самом тексте рассказа мы наблюдаем характерные разночтения. Героем рассказа в польском тексте и первом русском переводе является воин-немец.

Во втором переводе это просто „некий воин". В рассказ вводятся уточнения и добавления.

Сопоставим тексты:

1-й перевод, идентичный польскому тексту:

Сей от жены своей отшедше и беззаконие с чюжею сотворивше, возвращшеся в дом свой. Луна же в нощи светяше, Жена же его, лице его издалече еще узревше чрез окно, начат кричати зело страшным гласом. На ея глас стечеся весь дом ея и яко скоро господина узреша, начаша вси кричати, яко диавола узреша. Егда же то воин узре, яко господь Бог его наказа за грехи его, ожидаше дня и течаше во храм...

2-й перевод:

...От своея бо жены прелюбодействова со иною. И некогда шедшу ему на злое дело, жена же, ожидая его, *чая его у некоего друга быти,* приседя у оконца и зряше. И абие грядуща его узревши, нача вопити страшным гласом. Услышаша домовии глас вскочише и егда точию господина узреша, *начаше вси бегати от него* и вопити: „Демон! Демон!" *На той глас пси притекоша и абие токмо узреша, вищав, вне двора утекоша.* Сия видя, воин уразумеяся быти гнев Божий и зрака доброты отъятие, *отиде от дому, да не убиен будет от своих.*

Внесенные во второй перевод подробности и детали, несомненно, оживляют рассказ, делают его выразительнее, конкретнее. Ту же цель преследуют и последующие добавления, в частности, что перепуганный, как и все прочие, священник „не смея изыти, повеле ему при празе церковном покаяние творити". Всё это должно усилить впечатление, которое рассказ производит на читателя.

Очень любопытны добавления, которые делает переводчик и в рассказе „О богатом, в непрестанных печалех сущем, и о убозем, волным сердцем Господеви Богу в веселии поющем"[1]. Не будем останавливаться на начале рассказа, где переводчик, как бы разъясняя польский текст, добавляет лишь отдельные слова. Обратимся к тому месту рассказа, где бедняк находит у себя за дверью мешок денег.

Польский текст:

...ktore rano nalaszszy vbogi nie chciał iśdź na zwyklą robotę, boiąc się, żeby mu nie vkradźiono pieniedzy, frasował się tedy, żeby się saśiedźi abo y żona nie dowiedziała, że on ie nalazł, włożył ie pod słomę pośćiałki swoiey, zmyślaiać iako by był chory, leżał na onych pieniadzych, ażby się rozmyślił, coby z nimi czynić miał.

I-й русский перевод:

...их же обрете нищий рано, не хотяше ити на свое общее дело, бояся, да не украдут денег, или бы соседи или жена не познала печаловаше, положи их под сено постели своея, притворяяся быти больным, лежаше на оных деньгах, да же умыслит, что с ними сотворити имеяше.

Во втором русском переводе это изложено так: „убогий на обыкшую работу рано воста, во дверех своих мех сребра охапи и позна, что есть, урадовася незапному придобытию толикого сребра, не восхоте и на обычную своу работу итти. Прииде же во многое размышление, бояся да не украдени будут; печаловати нача, да не погубит толикое приобретение. И нача с места на место сребро оно преносити и тамо и инамо

[1] 1-й перевод: „Богатии часто смушаются, а нищии свободными сердцы красно поют Господеви". (Синод. 100, пр. 2, л. 74.)

землю разгребати и полагати, да же жена его и от тоя инии не уведят. И нигде же место обрете, ниже успокои мысль и меры постави, где тыя деньги дети. И тако много мечтуяся и пренося, на остаток прииде во свою хижицу и подложи сих под убогую свою соломенную постелю и сотворися притворно, яко в велию болезнь впаде, ляже на оном сребре, да размыслит, что имать с ним сотворити“.

Как мы видим, во втором русском переводе введен целый ряд подробностей, которых нет в польском тексте. Они углубляют впечатление, ярче рисуют то смятение, которое испытывает бедняк, получив неожиданное богатство, делают картину более живой и конкретной.

Характерно развит и конец рассказа. Богач, узнав о болезни бедняка, приходит к нему и обещает его жене излечить мужа. В польском тексте он говорит бедняку:

„Wroć mi pieniadze moie, ktoreś na tym a na tym mieyscu wział, inaczey dam cię obiesić“.

1-й перевод:

„Возврати ми денги, их же на оном месте у дверей взял еси, а не возвратиши, — повелю тя смерти предати“.

Во втором переводе эти слова передаются так:

„Оноя ноши... принесох аз мех сребра тайно и привесих ти во дверех храминки твоей и вем, яко взял еси их. Возврати ми я, аще ли же не возвратиши, увещаю судию... да повелит обесити тя“. В польском тексте бедняк „испугавшись, отдал деньги и вернулся к прежнему веселью“, — в русском: „слыша сия, сиротский он работный человек, убояся смерти, *ведая силу слова богатых,* возврати деньги богатому, и егда сребра не возиме, прииде в первому веселию: нача пети и сладко спати“[1].

Мы видели, что в первом переводе социальное звучание польских рассказов местами изменяется. При втором переводе данного рассказа его социальное звучание подчеркнуто: бедняк „сиротский работный человек“ — знает силу богатых, понимает, что судья поступит так, как ему скажет богач, и не встанет на защиту бедняка, это и заставляет его безропотно возвратить деньги богачу.

Социальная неправда и несправедливость подчеркиваются переводчиком и в других рассказах. В рассказе 25-м — „К некоей вдове удивительные щедроты Божия Матере“[2] рассказывается, как сын бедной вдовы попал в тюрьму. Сопоставим начало рассказов польского и русского:

Польский текст:

„Niektora niewiasta, wdową zostawszy, iednego syna miała, ktorego zbytnie miłowała. Trafiło się, że go nieprzyiaciele poimali y do więżienia dali“...[3]

Русский перевод:

Некая жена по смерти мужа име от него единаго сына, живяше ей во вдовстве, сына же по премногу любяще. Прилучися же неции *клеветницы злохитростно вину* причинивше и поимавше его к судии приведоша. Судия же *не известися от правды, ниже испытав истину,* повеле его вкадити в темницу.

[1] ГБЛ, Муз. № 5470, рассказ 110.

[2] В польском тексте заглавие, как обычно, передает содержание рассказа: „Panna czysta syna wdowy, ktora iey dźiećiątko Pana Iezusa z nabożney prostoty z ręku wźieła y w zakładzie so skrzynie zamkneła, z więzienia wywiodła y matce oddała“.

[3] См. гл. „O narodzeniu przeczystey Panny“, prz. XXXVI. (При первом переводе этот рассказ был опущен, как и следующий — о церковнице Беатрике).

Как видим, в русском тексте подчеркнуто, что юношу оклеветали, приписав ему вину, перед судьей, а судья не постарался узнать правду, не подумал проверить показания клеветников и на основании ложного доноса посадил в тюрьму невиновного.

Помимо этого, переводчик, как и в других рассказах, с целью уточнения, добавляет ряд подробностей: если в польском тексте просто сказано, что вдова пошла в костел, где находился образ „панны Марии" резаный, — т. е. статуя, вырезанная из дерева или камня, — то в русском тексте дается описание образа:

„Бе же в храме образ пресвятыя Богородицы, художественно из камени яко живый изображен и превечный младенец такожде на руку ея яко живый особно седящ".

Это сделано, конечно, затем, чтобы читателю было понятно, как вдова могла взять с рук Богородицы младенца и унести домой.

В этом рассказе мы можем в то же время наблюдать и черты общие для первого и второго перевода: мы видим здесь такое же преклонение перед „святыней" и такое же почитание „царицы небесной", как и в первом переводе. Если в польском тексте мать, придя в костел, молится за сына, в с т а в перед изображением Богоматери, — в русском переводе вдова, „пришед в церковь, ...п а д е перед образом". Когда Богородица является юноше и освобождает его, он — говорится в польском тексте — выйдя из тюрьмы, пришел к матери. В русском переводе этот момент подан иначе, так как переводчику так изобразить событие показалось чересчур просто. Он пишет: „Он же (освобожденный юноша) в *страсе и трепете припаде и поклонися явльшейся* и изыде, *никому же от страж слышащу*"...

Соответственно меняется и конец рассказа:

Польский текст

„A ona wielce się raduiać, obraz dźiecięcia wziąwszy, szła do Kościoła Pannię naświętszey oddała, mowiąć: „Dziękuię wam, Pani moia, z eśćie mi syna mego iedynego przywrośili, a to wam Syna waszego oddaię ponieważ z mego się iuż cieszę".

Русский перевод

Вдова же она, видя сына своего и несказанную премилостивыя девы милость и избавление, в радости и удивлении многи слезы излиявши и благодарствующи, образ Спасителя нашего из хранилища взем, *не се благочестно* к церкви и принесши предложи на руку образа Богородицы *и к земле низложи себе, благодарствуя зело плакаше и о дерзости прося прощения.* Всем же человеком благодать помощницы возвести и слышавше се велие благодарение Богородицы воздаша.

Таким образом, если в польском тексте вдова говорит с Богородицей как мать с матерью, чувствуя себя с ней в данном случае как бы равной, в русском переводе она относится к своей небесной покровительнице с гораздо большей почтительностью. Она проливает благодарные слёзы, плача, падает ниц перед образом, просит прощения своей дерзости. Ничего этого, как мы видим, в польском тексте нет. Как и в рассказе о юноше, ставшем женихом Богородицы, переводчику показалось невозможным, чтобы простая женщина, да еще совершившая почти святотатство, могла так смело и просто объясняться с „небесной царицей". Это

и заставило его опустить слова вдовы в заключении рассказа и придумать новую концовку.

То же мы можем наблюдать и в рассказе о церковнице Беатрике, за которую Богородица 15 лет выполняла её обязанности в монастыре. Беатрика говорит с ней „с горькими и сокрушенного сердца слезами“, называет её „преблагословенная всех честнейшая небесных сил дево“ (в польском просто „преблагословенная Панна“). Когда через 15 лет беглянка возвращается к монастырю,

Польский текст:

...„Matka miłośierdzia, vkazwaszy się iey, rzekła: „Iam przez piętnaśćię lat vrad twoy odprawowała, wroć że się na mieysce swoie, a pokutuy, bo żaden czlowiek nie wie o vpadku twoim“.

Русский перевод:

Тогда всех спасение и прибежище и утешение — небесная царица пресвятая Богородица явися ей и рече: „Где еси доселе была? И камо отходиши от обители, верная и любезная служебница моя? Аз за тя службу твою доселе 15 лет усердно совершах и благодати моея от тебе не отъях. Не бойся, любезная, возвратися, покайся и аз помогу ти. Аще ли же стыдишися, яже никто же уведе от человек о падении твоем.

Подобно вдове в предыдущем рассказе, Беатрика „припаде к ногам Божия Матере, реки слез изливая, милости и оставления грехов прося. Много же лежащи, слезы горькия точащи“ (рассказ 24).

В первом варианте сборника мы не обнаруживаем только что разобранных рассказов. Это показывает, что при первом переводе к сборнику подходили строже. Рассказы, в которых Богородица выполняет обязанности церковницы за грешницу Беатрику и помогает вдове, которая берет с её рук младенца и запирает в сундук, показались редакторам сборника недопустимыми и унижающими „небесную царицу“, и они не включили их в сборник, опасаясь, вероятно, их вредного воздействия на православного читателя.

Переводчик, работавший над вторым переводом, оказался смелее. Его здесь, несомненно, привлекла идея о безграничной милости „царицы небесной“ к людям, в частности, — к женщинам, её почитающим. Понравилась ему, видимо, и поэтичность того и другого рассказа, и правда жизни, которая в них заключается. Но, переводя эти рассказы, он всячески стремится поднять, возвысить в глазах читателя образ Богородицы и подчеркнуть тот пиэтет, с которым относятся к ней обе женщины.

Таким образом, разница между первым и вторым переводами заключается не только в том, что при втором переводе переводчик добавляет от себя некоторые подробности и как бы творчески перерабатывает текст: он вводит в сборник ряд новых рассказов, в ряде случаев углубляя их идейное содержание. Сборник в первом переводе выглядит строже, суше, во втором — мягче, лиричнее.

Даже те места, которые во втором переводе точно следуют за польским текстом, звучат здесь иначе, чем в первом переводе.

Сопоставим некоторые места из рассказа о дьяволе, который в образе человека служил воину (лег. 42).

Польский текст:	1-й перевод:	2-й перевод:
obadwa iachali	Шествовали на конех.	Прилучи же ся... ехати
Wielką moć neprzyiaćioł	Супостаты.	Множество разбойник.
Nie boy się	Не ужасайся.	Не бойся.
Vydziemy	Угонзем от их постизания	—
Tylko iedź za mną	Точию следуй за мною	Точию да грядеши за мною.
Barzo zachorzała.	Начат зельно болети.	Впаде в лютую болезнь и неисцельную.
Zaraz sie iey polepszylo y zdrową została.	Начат ко здравию возвращатися и бысть здрава.	Воста, яко николи же болев.

Выше указывалось, что в первом переводе больше чувствуется стремление к возвышенному стилю, а во втором — обнаруживается стремление к более свободному изложению текста, к сближению его с русской действительностью и к живой детали. Это особенно ярко выражено в рассказе о пьянице, продавшем душу чёрту. Когда чёрт спрашивает его, за сколько он хочет продать душу, пьяница:

В польском тексте:	В 1-м переводе:	Во 2-м переводе:
A on, wyniozszy gębę, rzecze: za tak wiele.	той, отверзше уста, рече: „за толико и за толико хощу продати". (Синод. 100, л. 185)	Пьяница, перстом к щеке щелкнув, рече: „За толико!" (Рассказ 59).

О том же говорит второй перевод рассказа 125 — „О жене доброчестивой, сохраньшей чистоту и завет к мужу" — т. е. известной повести о добродетельной жене плотника, о которой говорилось выше. Второй перевод этой повести сближается с тем её текстом, который мы читаем в сборнике фацеций („Повесть о младой жене добрей и о старой злобней") Особенно характерна концовка рассказа, однородная и во втором переводе и в фацеции:

Первый перевод:	Второй перевод:
И заклепавше дверь, приступиша оныя жены и, обнаживше бабу, бияху нещадно, даже кровь от нея течаше, и не престаяху, даже насильствием за двери утекше нага, утекаше по улице[1].	И егда время бабе приити, постави их в тайней храмине и замани бабу, повеле оным сию мучити без всякия милости, и сама с ними нещадно мучив, еле живу отпусти. Баба урвавшися нага, по всей улице на руках и ногах бежала и яко свиния верещала[2]

*

Попробуем подвести итоги наших наблюдений над переводами „Великого Зерцала", сделанными на Руси в XVII веке. Как мы видели, первый перевод стремится, в основном, к точной передаче польского текста, но всё же местами вольно или невольно отступает от него. Этих отступлений значительно больше во втором переводе, который часто не переводит, а по своему излагает польский оригинал.

Мы знаем первых переводчиков „Великого Зерцала" — это светские люди, работавшие в Посольском приказе и выполнявшие порученную им работу согласно данным им свыше указаниям.

---

[1] Это точный перевод польского текста (см. гл. „Czystość" пр. XIV).

[2] Ср. фацецию „О младой жене добрей и о старой злобней" в книге О. А. Державиной „Фацеции" М., 1962, стр. 161—165.

Второй раз новеллы „Зерцала“, видимо, переводились человеком, взявшимся за работу по своему желанию. Он самостоятельно отбирает новеллы, несомненно, те, которые находит наиболее ценными, самостоятельно располагает их в новом порядке. Судя по переводу, это — лицо духовное, воспитанное в духе православного благочестия. Этим объясняется то, что первыми в сборнике помещены рассказы, посвященные „Св. Троице“, а некоторые нейтральные рассказы переделаны в легенды о „чудесах“, как рассказ об исцелении британского короля.

В основу расположения рассказов здесь положен не внешний признак (по алфавиту), а внутренний (по значению содержания). Отсюда и переработка заглавий: мы находим здесь не передачу содержания, а идейный смысл рассказа.

Нравоучительный характер переводимых рассказов сохранен как в первом, так и во втором переводе; местами он даже подчеркнут и усилен; простота рассказа, характерная для польского текста, заменена возвышенным стилем, более соответствующим, по мнению переводчиков и их редакторов, содержанию рассказов, действующими лицами, которых зачастую являются Христос, Богородица и другие персонажи христианского олимпа.

В польском тексте мы находим отражение мировоззрения, характерного для эпохи Возрождения, когда позволялось видеть в Богородице простую женщину-мать (вспомним многочисленные изображения мадонны, написанные художниками этого периода).

Русские переводчики XVII века, воспитанные в духе средневековых религиозных представлений, не допускали, как мы видели, такого отношения к „царице небесной“.

Стремление в первом переводе несколько разъяснить и дополнить одним-двумя словами польский текст представлено во втором переводе значительно шире: здесь текст излагается свободнее и в него вносятся не только отдельные слова, но и целые эпизоды, живые и выразительные подробности. В первом переводе больше чувствуется стремление к возвышенному стилю, во втором переводе, взамен этого, мы видим любовь переводчика к жизненной детали, желание обрисовать душевное состояние героя, попытки сблизить содержание рассказа с русской действительностью.

Автор второго перевода — человек своего времени — конца XVII века. Введение диалога, наблюдаемое в его изложении, показывает, что ему не чуждо стремление к драматизации рассказа, широко использованной в русской бытовой и сатирической повести XVII в.

Некоторые рассказы явно сближаются в сознании переводчика с народной сказкой, конечно, хорошо ему известной. Отсюда „троекратность“ в изложении и подборе эпизодов (рассказ 2-й о последовательном явлении 3 лиц „св. троицы“ больному грешнику, три загадки и три отгадки в рассказе № 40 ГБЛ, Муз. 5470); сказочные мотивы в некоторых новеллах: львицыно молоко, исцеляющее больную в рассказе № 42 (там же) и др.

Переводчик интересуется светскими людьми, простыми человеческими отношениями, — отсюда бытовые черты в его изложении. Его волнует социальная неправда, несправедливость, жестокое отношение богачей к

беднякам. Он охотно отбирает из „Великого Зерцала“ те рассказы, в которых разоблачается духовенство и монашество, показываются пороки служителей церкви, их отношение к своим обязанностям.

Собственные имена, как и названия местностей, убираются и в первом, и во втором переводе, — во втором последовательнее. Это, возможно, продиктовано стремлением сделать сборник более близким к русскому читателю: лишенные конкретных указаний рассказы могли восприниматься как повествования о событиях, совершившихся в любой стране, в любое время, с любыми людьми. Может быть, здесь сказалось и влияние народной сказки, где действие, обычно, происходит „в некотором царстве, в некотором государстве“.

Несомненно, как при первом, так и при втором переводе переводчики стремились усилить художественное эмоциональное звучание произведения, но эта сторона их работы должна стать предметом особого исследования.

ЛАСЛО ГАЛЬДИ (Будапешт)

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СИНТАКСИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА

1. О структуре лирического стиля Лермонтова писалось относительно мало; ни о формах его стихотворений нет такого „метрического справочника", как о метрике Пушкина (1934)[1], ни относительно синтаксического строя его стихотворных произведений не можем опираться на такие исследования, как суггестивные замечания Б. В. Томашевского и четыре известные статьи Н. С. Поспелова о синтаксической структуре пушкинского стиха.[2] В таких условиях считаем особенно ценными даже замечания, сделанные, так сказать, попутно, в связи с другими наблюдениями о языке и стиле нашего поэта. По этому поводу достаточно сослаться на некоторые примеры. В статье „Язык Лермонтова" акад. В. В. Виноградов подчеркнул своеродное творческое отношение Лермонтова к пушкинским традициям. „В области синтаксиса," — писал В. В. Виноградов в 1938 г., — „Лермонтов также продолжает развивать и углублять пушкинские традиции как в построении сжатой фразы, так и в приемах соединения предложений. Экспрессивные значения и оттенки союзов в языке Лермонтова еще более осложняются. Так, характерное для пушкинского стиля присоединительное употребление союза *и* в языке Лермонтова поражает разнообразием функций."[3] Нельзя не заметить *динамичность* этих взглядов, представляющих стиль Лермонтова не только как творческое продолжение пушкинских традиций, но и как важный этап в дальнейшем развитии русского поэтического языка. О „сжатой фразе" нашего поэта говорил раньше и такой зоркий наблюдатель русского литературного наследства, как Лев Толстой: „Каждое слово его", —

---

[1] Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо, Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. 1934. По мнению Б. П. Городецкого, „несмотря на наличие обширной литературы о русском стихе, ... мы все еще и сейчас ... не имеем проверенных научных методов для понимания закономерностей развития пушкинского стиха" (Б. В. Городецкий, Лирика Пушкина, Москва–Ленинград, 1962, стр. 19).

[2] Б. В. Томашевский, Стих и язык, М. 1929. — Н. С. Поспелов, Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина, Москва, 1960.

[3] В. В. Виноградов, Язык Лермонтова. Русский язык в школе. 1938/3, стр. 37.

сказал он одному собеседнику, — „было словом человека, власть имеющего."[4]

Конечно, выразительная сила слова постоянно сопровождалась и у Лермонтова применением самых подходящих синтаксических средств, как например, той „прерывистостью", которую обнаружил акад. Виноградов даже у Пушкина, считая ее характерным элементом „европейского" синтаксиса романтизма и послеромантического периода.[5] Но применение тех же „модных" приемов, как именно прерывистости, не было бы возможно во всех ситуациях; чтобы избежать монотонности такого напряженного драматизма, Лермонтов умел вариировать почти инстинктивно выразительные средства своего языка и — в рамках этого — своего синтаксиса.

И в связи с Лермонтовым можно повторить то, что говорилось о Пушкине: „В [его] стиле звучит живой голос лирического героя с острыми и внезапными драматическими переливами тона".[6] Именно об этих быстрых переходах думал и В. В. Литвинов, когда в своих стилистических анализах практического характера говорил, с одной стороны, о „горячей, поистине пламенной речи" такого стихотворения, как „Смерть поэта", имеющего относительно сложный синтаксический строй, а, с другой стороны, о таком „реалистическом стихотворении", как „Родина"; в последнем случае наш поэт смело допустил не только некоторые „низкие слова" (как *гумно* или *мужичок*), но и очень простое синтаксическое построение. Характеризуя эти два полюса мастерства Лермонтова и преимущественно второй, В. В. Литвинов справедливо заметил: „Это не *патетическая речь поэта-трибуна*, — это ... беседа поэта-патриота с читателем-другом."[7] Непосредственно после этого замечания в той же книге мы читаем: „Особую выразительность придает стихотворению (Родина) его ритм. Оно также написано ямбом, но число стоп в строке постоянно меняется в соответствии с содержанием, что придает стихотворению ритмическое своеобразие."[8]

2. Последняя цитата кажется особенно важной: как не узнать в ней мысль, выраженную больше 100 лет назад известным французским поэтом Теодором де Банвиль следующими словами: „Le poète pense en vers", т. е. „поэт думает в стихах"?[9] Из этого положения вытекают, конечно, новые требования: ввиду того, что не можем удовлетвориться указанием, что оба вышеупомянутые стихотворения — „Смерть поэта" и „Родина" — „написаны ямбом", надо точно определить

---

[4] См. Г. А. Русанов, Поездка в Ясную Поляну, Толстовский ежегодник, Москва, 1912, стр. 69, цит. Д. Максимов, Поэзия Лермонтова, Ленинград, 1959, стр. 19.

[5] См. анализ стихотворения „Пророк": В. В. Виноградов, Язык Пушкина, Москва, 1935, стр. 132. По мнению того же автора, „от пушкинского лирического стиля идут побеги и ответвления в самых разнообразных направлениях: и к Лермонтову, и к Некрасову, и к Кольцову, и к Фету... и к предшественникам символизма" (Стиль Пушкина, Москва, 1941, стр. 619).

[6] В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, Москва, 1941, стр. 317.

[7] В. В. Литвинов, Изучение языка художественных произведений в школе, Москва, 1960, стр. 39, 41—42.

[8] Там же, стр. 42. Конечно, наблюдения Литвинова основаны на исследованиях Г. О. Винокура, Вольные ямбы Пушкина. В сборнике: Пушкин и его современники, вып. XXXVIII—XXXIX (1930).

[9] Th. de Banville, Petit traité de poésie française, 1872, гл. III.

а) какие различия существуют, с точки зрения чередования размеров, между „вольными ямбами“ первого и второго и

б) как относится структура предложений к этим изменениям не слогов и стоп, но разных ямбических размеров (каждый из которых имеет свои специфические и исторически вполне мотивированные особенности!). Такой сравнительный анализ показывает нам, что 72 стиха „Смерти поэта“ основаны на „свободном“, но стилистически мотивированном чередовании трех размеров, т. е. *четырех*стопных, *пяти*стопных и *шести*стопных ямбов. Эти размеры, как и их западные образцы, т. е. французские „octosyllabe“, „décasyllabe“ и „alexandrin“, могут оканчиваться мужскими или женскими рифмами; следовательно, количество слогов идет от 8 до 13. Приведем статистику о частоте этих шести разновидностей стиха[10]:

А)	Я^4	а) М.	(8)	23	47
		б) Ж.	(9)	24	
Б)	Я^5	в) М.	(10)	2	5
		г) Ж.	(11)	3	
В)	Я^6	д) М.	(12)	9	20
		е) Ж.	(13)	11	
					72

Что касается комбинаций этих шести размеров, довольно сказать, что „Смерть поэта“ состоит из 6 „строф“ неравной длины (20+13+5++6+12+16[11]); из этих „строф“ только первая (5 четверостиший по схеме 9А+8 Б+9А+8Б) и четвертая, начинающаяся стихом „Зачем от мирных нег и дружбы простодушной...“ происходят как четверостишия и шестистишия[12] прямо из западной, точнее из французской метрики; остатки регулярных размеров появляются и в конце пятой и шестой „строф“. С точки зрения синтаксической структуры в первой „строфе“ — несмотря на такие восклицания как „Погиб поэт!“ — „Убит!“ — находим строгий параллелизм между „внутренними“ (или, лучше сказать, „скрытыми“) четверостишиями и расположением пауз предложений. Хотя почти каждое четверостишие представляет другой вариант общей синтаксической схемы, конец четверостишия всегда означен действительной паузой, потому что ни смысл, ни предложение не переходит из одного „внутреннего“ четверостишия в другое. Те же принципы соблюдаются и в „архитектуре“ второй „строфы“, которая кончается „тристишием“, т. е. предложением, состоящим из трех стихов и опирающимся на анафорическое начало двух

[10] Наши сокращения метрического характера взяты из посмертного труда Г. Шенгели, Техника стиха, Москва, 1960.

[11] По сообщению Гинзбурга (О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. П., 1915, стр. 146) после 72-й строки следовали еще 4 стиха; таким образом была бы еще лучше обеспечена совершенная симметричность композиции:

введение →	кульминация патетических восклицаний	конклузия
20+13	5+6	12+20

[12] О западных образцах этого шестистишия (произведенного из схемы 13 А+13 А+12 Б+13 В+13 В+12 Б) см. напр. W. Suchier, Französische Verslehre. Tübingen, 1952, стр. 187—188. Как предыдущий русский пример, см. первую „строфу“ стихотворения „Клеветникам России“.

стихов („*Не мог* щадить он нашей славы“, „*Не мог* понять в сей миг кровавый...“[13]).

Третья „строфа“ — т. е. самая короткая по количеству стихов — играет большую роль в структуре стихотворения: здесь появляются первые пятистопные ямбы (напр. „Воспетый им | с такою чудной силой“) и потом даже первый александрийский стих, т. е. первый шестистопник („Сра*жен*ный, как и *он*, | без*жа*лостной ру*кой*“). После таких „нарастающих“ стихов следует кульминационный пункт целого стихотворения, основанный на анафорическом употреблении вопросительного местоимения *зачем*; в этой „строфе“ находим только две синтаксические единицы, расположенные по принципу параллелизма (3+3). В последних двух „строфах“ Лермонтов вернулся к тем „синтаксическим четверостишиям“, которые мы обнаружили и в начале стихотворения; все-таки, в двух последних строфах даже некоторые „синтаксические двустишия“ становятся самостоятельными единицами; такие, напр. стихи, содержащие восклицание:

Вы, жадною толпою | стоящие у трона,
Свободы, Гения | и Славы палачи![14]

Совершенно иначе представляются 26 строк стихотворения „Родина“. В этом случае, вместо тех 6 неравных „строф“, из которых состоит „Смерть поэта“, находим только три „строфы“ с регулярно „нарастающим“ количеством стихов (6+8+12). В начале каждой „строфы“ повторяется, как основной аккорд целой композиции, глагол *люблю*.

А)	Я[4]	а) М.	(8)	6	13	Только в 3-й „строфе“
		б) Ж.	(9)	7		
Б)	Я[5]	в) М.	(10)	3	5	Только в первых двух „строфах“
		г) Ж.	(11)	2		
В)	Я[6]	д) М.	(12)	4	8	
		е) Ж.	(13)	4		

Как и в другом стихотворении, самые длинные стихи (13—12—13—12) находятся в середине текста (11—14), т. е. во второй части второй „строфы“. Несмотря на эту общую черту, какая разница между мелодийностью четырехстишной фразы, которая дает языковое содержание этого текста, и александрийскими стихами первой элегии! В „Смерти поэта“ ударения особенно многочисленны и энергичны (напр.: „За*чем* он руку *дал* | кле*вет*никам ⟨без*бож*ным⟩ нич*тож*ным.“ Акад. изд., т. 2, 1954, стр. 273; „И *вы* не *смо*ете *всей ва*шей *чер*ной *кро*вью“); во втором случае, даже когда предложение состоит из четырех стихов, ударения звучат гораздо мягче, как отдаленные и утихающие звуки в тишине глухой ночи:

Про*се*лочным пу*тем* | *лю*блю скака*ть* в те*ле*ге
И, *взо*ром *мед*ленным | прон*зая но*чи *тень*,
Встре*чать* по сторо*нам*, | вздых*ая* о ноч*ле*ге,
Дро*жа*щие ог*ни* | пе*чаль*ных дере*вень*.

[13] О роли анафоры в лирическом стиле см. В. В. Виноградов, Язык Пушкина, стр. 124—5, 129; Стиль Пушкина, стр. 304, 334 и т. д.; А. И. Ефимов, Стилистика художественной речи, Москва, 1957, стр. 439.

[14] Об этих „развернутых эпитетах“ см. замечания В. В. Литвинова, Изучение языка художественных произведений, стр. 37.

Вот еще некоторые примеры из области шестистопников. Кто не чувствует, что ритмика и интонация стиха

Люблю отчизну я, | но странною любовью. . .

различаются преимущественно по причине цезуры от последнего катрена „Смерти поэта", где, между прочим, повторяются, но с другой функцией те же самые „влажные"[15] рифмы:

Тогда напрасно Вы | прибегнете к злословью
. . . . . .
И Вы не смоете | всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь.

Подобные основные разницы наблюдаются и в области пятистопников: несмотря на идентичность не только размера, но и поставления цезуры после 4-го слога (как в итальянском „endecasillabo a minore")[16], иначе звучит, с одной стороны, напр. следующий стих:

И умер он — | с напрасной жаждой мщенья. . .

а, с другой стороны, такие параллельные конструкции, наполненные сладкой гармонией:

Ее степей | холодное молчанье
Ее лесов | безбрежных колыханье. . .[17]

Последние стихи, как синтаксические и ритмические единицы, стоят в магическом кругу одного из самых выразительных глаголов русского языка, поставленного Лермонтовым под „вуалью" такого мечтательного выражения.

„Но я люблю | — за что, не знаю сам —"

Одновременно, при анализе таких выразительных эффектов более длинных стихов мы должны оценивать и те четырехстопники, которые в упомянутых стихотворениях снабжены противоположными функциями. В элегии о смерти Пушкина первые две „строфы", написанные в четырехстопниках, исполняют ту же роль как и их предшественник, т. е. французский „octosyllabe" в рифмованных газетках XVII—XVIII веков: служить рамкой быстрого изложения некоторых конкретных и драмических событий.

Перечитывая текст лермонтовской элегии мы поражаемся прежде всего отрывистостью многих стихов; ввиду того, что четырехстопники обязательной цезуры не несут[18], были возможны даже такие деления:

2+7: Убит! . . . К чему теперь рыданья . . .
4+4: Навел удар, спасенья нет . . .[19]
4+5: Погиб Поэт! — невольник чести —

---

[15] О „влажных" рифмах Лермонтова см. И. Н. Розанов, Лермонтов, мастер стиха, М. 1942, стр. 10; L. Gáldi, Lermontov versművészete magyar köntösben (Отражения лермонтовского мастерства стиха в венгерских переводах). Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből (Исследования о венгерско-русских литературных взаимоотношениях), Будапешт, 1960, 1, стр. 413—414.

[16] О почти обязательной цезуре „a minore" русского ямбического пятистопника см. Шенгели, Техника стиха, стр. 117—118.

[17] В первом примере („И умер он") „левое полустишие" (по терминологии Шенгели) представляет тип ЯЯ; во втором примере („Ее степей. . ." ; „Ее лесов") первая стопа превращается в пиррихий (ПЯ).

[18] См. Шенгели, там же, стр. 114.

[19] В черновом автографе читается: „Навел удар . . . надежды нет . . ." (Акад. изд.,) т. 2, 1954, стр. 272).

Ничего похожего во втором стихотворении, где четырехстопники „поются" в минорном тоне, со значительным „понижением голоса".[20]

Люблю дым*ок* | спал*е*нной *ж*ни*в*ы,
В сте*пи* но*ч*ующий об*оз*,
И на хол*ме*, | средь *же*лтой *ни*вы,
Чету бел*е*ющих бер*ез*.

Такие тихие четверостишия, со своими симметрично расположенными частями, носят в себе что-то из той внутренней гармонии, которая опирается на неразрывное единство метрических и синтаксических элементов.

3. Рамки настоящего доклада не позволяют нам подробно заниматься и предисторией „поляризации" употребления вольных ямбов в эпоху „зрелой поэзии" Лермонтова (т. е. от 1837 до 1841 г.).

По всей вероятности, можно считать исходным пунктом и даже образцами лермонтовских „вольных ямбов" такие стихотворения Пушкина, как „Война" (1821), „Кинжал" (1821) и „Андре Шенье" (1825); на последнее стихотворение делался намек и в третьей „строфе" „Смерти поэта" („Как т о т п е в е ц, неведомый, но милый"). Последние стихи „Андре Шенье" дали прекрасный пример той драматической отрывистости, о которой мы уже говорили:

И все *покоилось*. Лампады тихий свет
Бледнел пред утренней зарею,
И утро *веяло* в темницу. И поэт
К решетке *поднял* влажны взоры.
Вдруг шум. *Пришли, зовут*. Они! Надежды нет!
Звучат ключи, замки, запоры.
Зовут ... *Постой, постой*: день только, день один:
И казней нет, и всем свобода.
Не *слышат*. Шествие безмолвно. *Ждет* палач.

Очевидно, в какой мере Пушкин использовал в описании этой сцены, с одной стороны, скопление динамических глаголов, а с другой — экспрессивные возможности номинальных предложений. О стихотворении „Война" и о находящихся в нем синтаксических приемах говорил и акад. Виноградов в своей книге о стиле Пушкина. Считая выражением горечи „раненой смертельно души" известные стихи:

Я таю, жертва злой отравы:
Покой бежит меня, | нет власти над собой,
И тягостная тень | душою овладела ...

он заметил: „После *этой паузы*, как выражение полного отчаяния, как стон измученного человека, звучат нетерпеливые вопросы:

Что ж медлит ужас боевой?
Что ж битва первая | еще не закипела?"[21]

Не удивительно, что именно такие модуляции поэтической фразы глубоко действовали на „пылкую душу" нашего „неведомого избранника". Уже юношеская поэзия Лермонтова переполнена теми „вольными ямбами", которые постепенно — по мере укрепления его оригинальности — уда-

[20] См. Р о з а н о в, Лермонтов мастер стиха, стр. 206.
[21] См. В и н о г р а д о в, Стиль Пушкина, стр. 332.

лялись от пушкинских традиций. Целый ряд стихотворений, как „К П[етерсону]“, „Наполеон“, „Жалобы турка“, „Элегия“ (1829) и др., показывают последовательные этапы этого процесса. Что касается параллельных синтаксических приемов Пушкина и Лермонтова в этой области поэзии, я хотел бы напомнить только один пример. Как общеизвестно, много говорилось о важности присоединительных конструкций в лирике Пушкина[22], но гораздо меньше внимания обращалось на факт, что и в области подчинительных конструкций обнаруживаются несомненные сходства. В стихотворении „Погасло дневное светило“ находятся стихи, в которых выражаются самые тайные ностальгии Пушкина:

Лети, корабль, неси | меня к пределам дальним
По грозной прихоти | обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей,
Страны, *где* пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные | мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая | мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.

Кто не узнал бы в этой конструкции, основанной на повторении наречия *где*, образец начала „Жалоб турка“? Такие параллельные подчиненные предложения, с четырехкратным повторением того же наречия-союза, встречаются и у Лермонтова; у него каждая строка является самостоятельным членом периода, в конце которого появляются и перенос, и экспрессивно развернутые эпитеты:

Ты знал ли *дикий край*, под знойными лучами,
Где рощи и луга поблекшие цветут?
Где хитрость и беспечность злобе дань несут?[23]
Где сердце жителей волнуемо страстями?
И *где* являются порой
Умы и х л а д н ы е | и т в е р д ы е, как камень?
Но мощь их давится | безвременной тоской,
И рано гаснет в них | д о б р а с п о к о й н ы й п л а м е н ь.

Даже в этих стихах, написанных пятнадцатилетним Лермонтовым, наблюдается стремление идти вперед по пути Пушкина, углубляя и обогащая все ритмические и стилистические приемы великого предшественника.[24]

В связи с такими параллелизмами и с длинными подчинительными конструкциями можем упомянуть и две очень риторические строфы из стихотворения „30 июля. — (Париж) 1830 года“. В этом случае поэтический период основан на повторении классического „триколона“ (называемого французскими исследователями „groupement ternaire“): в первом предложении повторяется три раза слово *кровь*, а во втором союз *когда* (о вариантах текста см. Акад. изд. 1954 г., т. 2, стр. 346):

[22] В и н о г р а д о в, Стиль Пушкина, стр. 334.

[23] Деление 7+5 является неповторимой попыткой в области русского александрийского стиха (хотя в старо- и среднефранцузской поэзии и женская цезура — без элизии! — была обыкновенным явлением).

[24] О некоторых других проблемах лермонтовского синтаксиса см. мою статью, опубликованную в Studia Slavica 1963.

<Свободы песнь поется вслух>
И звук один наполнил слух
И брызнула в Париже кровь.
О! чем заплатишь ты, тиран,
За эту праведную *кровь*,
За *кровь* людей, за *кровь* граждан.

Когда { <архангела> / последняя } труба
< Суд страшный с небес возвестит >
Разрежет звуком синий свод;
Когда откроются гроба

И прах { <твой> / свой } прежний { <примет вид> / вид возьмет;
< Твои деянья на > / *Когда* появятся } весы
< Положит вечный > / И их подымет } судия...
Не встанут у тебя власы?
< И гордость не падет > / Не задрожит рука } твоя?

4. Многие писали о евфонической гармонии лермонтовского стиха; все-таки относительно редко замечалось, что эта гармония никогда не является самостоятельной целью, но постоянно подчиняется фразировке поэтической мысли. О второй строфе стихотворения „Расстались мы, но твой портрет...“, т. е. о следующих строках:

И, новым преданный страстям,
Я разлюбить его не мог:
Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог.

уже Гинзбург сделал такое замечание: „Предпоследний стих прекрасен великолепным сосредоточением внимания около слова *оставленный*“.[25] Другими словами, Лермонтов всегда стремился создавать такие прочные ритмично-синтаксические единицы, которые в течение „отшлифовки“ могли сохранять свои общие черты; обыкновенно все дальнейшие изменения происходили в рамках таких уже солидно оформленных единиц. Вот некоторые примеры.

Возьмем прежде всего одно из так называемых „подражаний“, („У ног других не забывал“ 1831), хотя симметрично построенная трехстрофная песня Лермонтова гораздо выразительнее тех 9 стансов, которые Байрон написал „On a lady on leaving England“

А)
Так грусть, { <мой> / сей } *мрачный Властелин*
Все будит старину,
И я твержу *везде один*:
„Люблю тебя, люблю!“

Б)
Так память, *демон-властелин*
Все будит старину,
И я твержу *один, один*
Люблю, люблю одну!
(К. Л. —)[26]

[25] По мнению Л. Максимова, „лиризм Лермонтова был далек от созерцательно-пассивного лирического стиля таких поэтов, как Жуковский или Козлов. Лермонтов, как и Гоголь, — поэт активных оценок, вытекающих из всей совокупности его взглядов. Решающую роль в его поэзии играют сосредоточенная мысль и направленное чувство“ (Поэзия Лермонтова, Москва, 1959, стр. 15).

[26] Гинзбург, О русском стихосложении, стр. 151. См. и Виноградов, РЛШ. 1938/3, стр. 48.

Вторая и четвертая строки совсем не изменились; сохранились и рифмы *властелин/один*, но каким необыкновенным образом стала память, названная в конечном счете „демоном-властелином"!

Вот другой пример из первых общеизвестных строк „Ангела":

По небу полуночи ангел летел,
И { < сладкую > / тихую } песню он пел ...[27]

Интересно заметить, что в Словаре языка Пушкина нет ни одного примера для этих словосочетаний. Возможно, что Лермонтов предпочитал *тихую* не только за семантические причины, но и за вокальный эффект этого эпитета.

Вот еще два примера:

А)

1. Язык чужой, чужие нравы
Смеясь он дерзко презирал.

Б)

2. Смеясь, он дерзко презирал
{ < Чужой земли закон > / Земли чужой язык } и нравы
(„Смерть поэта", 29—30)[28]

Выражение „закон и нравы" представляет точно ту же самую ритмическую схему, как „язык и нравы", но, очевидно, что в этом случае слово *язык* как символ народа значит гораздо больше, чем словосочетание „закон и нравы", калькированное, по всей вероятности, с французского „les lois et les moeurs."

{ < Но есть, есть > / Но есть и } божий суд, наперсники разврата ...
(„Смерть поэта", 65)[29]

Не удивительно, что в этом случае Гинзбург предпочитал первый вариант, основанный на повторении слова *есть* и на динамических ударениях:

Но есть, е́сть божий су́д ...

5. На основании сказанного я хотел бы выразить только одно желание: было бы очень полезно и поучительно организовать научное изучение русского поэтического синтаксиса. Конечно, не только с точки зрения синтаксических исследований в общем, но имея в виду постоянное взаимодействие метрики и синтаксического строя, как в творческом процессе, в так называемом „ритмическом гуле"[30], так и в живой структуре самого текста, в котором сохранились не только мертвые буквы, но и биение сердца поэта.[31] Каждое стихотворение продолжает жить в своей живой речевой форме; „смысл", как сказал Томашевский „определяется не только текстом, но и самым произношением текста".[32]

[27] Гинзбург, стр. 105; Акад. изд., русском стихосложении, т. 2, 1954, стр. 361.
[28] Гинзбург, там же, стр. 144; Акад. изд., т. 2, 1954, стр. 272–273.
[29] Гинзбург, там же, стр. 145; Акад. изд., т. 2, 1954, стр. 274.
[30] Об этом термине см. В. Назаренко, Язык искусства, Л., 1961, стр. 416.
[31] Об этом единстве и поэтической „интонации" в общем см. взгляды, изложенные С. М. Бонди на V Съезде славистов и примечания польского стиховеда М., Длуска (IV Международный съезд славистов, Материалы дискуссий, М., 1962, т. 1, стр. 624—5). О взаимодействии синтаксиса и ритма: Б. В. Томашевский, Стих и язык, Москва, 1959, стр. 306; С. В. Шервинский, Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина, Москва, 1961.
[32] Томашевский, там же.

EBERHARD REISSNER (Berlin)

DIE REZEPTION DER RUSSISCHEN LITERATUR IN DEUTSCHLAND ZWISCHEN 1813 UND 1848 IM SPANNUNGSFELD VON FORTSCHRITT UND REAKTION

Der Prozeß der Rezeption einer nationalen Literatur im Ausland wird entscheidend bestimmt von den Klassenwidersprüchen, die im Aufnahmeland herrschen. Nur unter Berücksichtigung dieser Faktoren kann er gedeutet werden. In Deutschland ist die Zeit zwischen Freiheitskriegen und bürgerlicher Revolution gekennzeichnet durch den Widerspruch zwischen feudaler Restauration, die sich auf die Heilige Allianz stützt, und den liberalen und demokratischen Kräften, die ein einiges bürgerliches Deutschland erstreben. Von diesem Konflikt wird auch die Rezeption der russischen Literatur maßgeblich beeinflußt. Dabei werden Faktoren verschiedener Art wirksam. Sie ergeben sich aus der jeweiligen politischen Lage und der gesellschaftlichen Entwicklung in den deutschen Ländern sowie — im engsten Zusammenhang damit — aus dem Verhältnis der deutschen Öffentlichkeit zu Rußland als europäischer Großmacht, zu seiner Innen- und Außenpolitik sowie seiner Sozialordnung.

Die erste Berührung zwischen dem deutschen und dem russ. Volk während der Freiheitskriege steht im Zeichen eines beide Völker erfassenden nationalen Aufbruchs; die deutsch-russ. Waffenbrüderschaft ist das Ergebnis gleichgerichteter n a t i o n a l e r Interessen. Diese Gemeinsamkeit spiegelt sich in den deutschen Publikationsorganen unter anderem in den Berichten über die russ. Soldaten[1], in Gedichten auf die Waffentaten der Verbündeten[2] und der Verherrlichung Alexanders I. als des „Befreiers Europas"[3] wider. Die Freundschaft für Rußland, das an der Befreiung Deutschlands vom napoleonischen Joch entscheidenden Anteil hat, ist allgemein und umfaßt alle Schichten der Be-

[1] Vgl. Preußischer Correspondent v. 14. 4. 1813; Zeitung für die elegante Welt, Nr. 116 v. 13. 6. 1814; Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 309 u. 310 v. 27 u. 28. 12. 1813.

[2] Vgl. etwa die „Geharrnischten Sonette" (Nr. 33 u. 34) v. Fr. Rückert, in: Poetische Werke in 12 Bdn., Neue Ausgabe, Bd. 1, Frankfurt/M. 1882, S. 23.

[3] Vgl. An den Kaiser Alexander, in: Ztg. f. d. eleg. Welt, Nr. 81 v. 25. 4. 1814; A. T. S p a h n, Peter der Große und Alexander der Menschenfreund, in: ebd, Nr. 64 v. 1. 4. 1814 u. a.

völkerung. In diese Periode fällt der Beginn einer systematischen Beschäftigung mit der russ. Literatur, die aus deutscher Sicht gesehen zu dieser Zeit noch ganz im Zeichen Karamzins steht[4].

Die Klassenwidersprüche werden sofort wieder evident, als die innen-und außenpolitischen Hoffnungen des deutschen Bürgertums sich nach dem Ende der Freiheitskriege nicht erfüllen[5]. Die einsetzende Reaktion im Schatten der Heiligen Allianz muß von Demokraten und Liberalen als eine Entwicklung betrachtet werden, die nur dank des Bündnisses zwischen den restaurativen feudalen Kräften Deutschlands und dem russ. Zarismus als der rückständigsten Herrschaftsform Europas in Fluß kommen konnte. Und damit beginnt die gesellschaftliche Spannung innerhalb Deutschlands in einer sehr ernsten Weise auf das geistige Verhältnis zwischen zwei Völkern, auf die Beurteilung der russ. Literatur zurückzuwirken.

Während die feindselige Haltung anderer europäischer Länder gegen Rußland zu einem wesentlichen Teil Ausdruck des ökonomischen Konkurrenzkampfes zwischen der wirtschaftlichen Agression des Zarismus im Nahen und Mittleren Osten und den in das gleiche Gebiet ausgreifenden ökonomischen Interessen der erstarkenden kapitalistischen Kräfte Englands und Frankreichs ist[6], spiegelt sich beim deutsch-russ. Verhältnis der Konflikt zwischen dem deutschen Nationalismus und dem Einheitsstreben des deutschen Bürgertums auf der einen und dem tatsächlichen oder auch nur vermuteten Einfluß des Zarismus auf die deutsche Entwicklung, seiner Einflußnahme auf die Politik der deutschen Länder, namentlich Preußens, den Bemühungen Nikolajs, die deutsche Einheit zu hintertreiben, auf der anderen Seite wider[7].

Unterschiede in den Äußerungen verschiedener deutscher Publizisten und Zeitschriften über Rußland und seine Politik sowie das deutsch-russ. Verhältnis sind hauptsächlich bedingt durch die jeweilige Klassenposition, von der

---

[4] Erzählungen von M. Karamzin, a. d. Russ. übers. v. J. Richter, Lpz. 1800; Briefe eines reisenden Russen, a. d. Russ. übers. v. J. Richter, 6 Bde., Lpz. 1799—1802. Die Briefe fanden eine sehr wohlmeinende Aufnahme in Deutschland, vgl. Jenaische Allgemeine Literaturzeitung, 1800, Bd. 2, Sp. 436 f., Bd. 4, Sp. 271 f. u. Jahrbuch der neusten Literatur, 9. Stück v. 19. 7. 1800 u. 9. St. v. 10. 7. 1801; Lobrede auf Catharina die Zweyte, a. d. Russ. übers. v. J. Richter, Riga 1802. — In Richters „Russischen Miscellen" (1803—1805) und im „Pantheon der russ. Literatur" von J. de la Croix (1806) nimmt Karamzin einen bedeutenden Platz ein.

[5] Die allgemeine Enttäuschung hatte ihren Ursprung vornehmlich in der Restaurierung der alten politischen Verhältnisse, aber auch in der Benachteiligung, der deutschen Länder bei den Pariser Friedensverträgen, die nicht die erhofften territorialen Gewinne auf Kosten Frankreichs brachten. In beiden Fällen sah man das zaristische Rußland zumindest als in starkem Maße mitschuldig an.

[6] Vgl. C. W. Crawley, Anglo-Russian Relations 1815—1840, in: The Cambridge Historical Journal, Bd. 3 (1929), Nr. 1, S. 47—73; R. Th. McNally, Das Rußlandbild in der Publizistik Frankreichs zwischen 1814 und 1843, in: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Hist. Veröffentlichungen, Bd. 6, Bln. 1958, S. 82—169.

[7] Der Haß gegen Nikolaj und sein System tritt mit aller Klarheit in der Revolutionszeit von 1848/49 zutage, als die Zensur in den deutschen Ländern vorübergehend unwirksam wird. Vgl. die satirischen Angriffe auf den Zaren in der republikanischen Zeitschrift „Mephistopheles", Nr. 13 v. 25. 6. u. 31 v. 29. 10. 1848; den gleichen Geist atmen Flugschriften wie J. Ronges „Europa darf nicht kosakisch, Europa muß frei werden" (3. Aug. Hamburg 1849).

aus geurteilt wird, und die innenpolitische Machtkonstellation in dem betreffenden Land. Während etwa in Preußen, wo die deutschen Konservativen ihre stärkste Bastion haben, antizaristische Äußerungen dank einer bornierten Zensur unmöglich sind[8], wird in Sachsen, wo der Liberalismus bereits eine relativ starke Position innehat und die Zensur mit mehr Großzügigkeit operiert, aus der Abneigung der fortschrittlichen bürgerlichen Kräfte gegen das zaristische Rußland kein Hehl gemacht, und in einer großen Zahl von Broschüren und Artikeln schlägt sich die Furcht vor den Auswirkungen der russ. Politik auf Deutschland nieder[9]. Als Folge des nationalstaatlichen Denkens der Zeit wird Rußland im allgemeinen mit dem zaristischen System identifiziert und dementsprechend verurteilt. Anerkennungsvolle Darstellungen über das Nachbarland verraten dagegen sehr oft eine konservative oder gar reaktionäre Haltung des Verfassers[10].

Die feindselige Einstellung zu Rußland in der überall in Europa stark beachteten Schrift des Marquis von Custine „La Russie en 1839" (1843)[11] trifft in Deutschland bei der weithin von liberalen Kräften beherrschten Presse der 40er Jahre auf symptomatische Zustimmung[12], zumal das Buch eine Flut von Entgegnungen von reaktionärer Seite auslöst[13]. Die deutsche Linke sieht im Zarismus mit Recht ein Haupthindernis auf dem Wege zu einem demokratischen Deutschland. Sie greift das reaktionäre System der osteuropäischen Großmacht scharf an, wendet sich aber zugleich gegen die politischen Halbheiten und die schwankende Haltung in dieser Frage bei der kleinbürgerlichen Intelligenz[14].

[8] Wir finden unter den Editionen Berliner Verlage keinerlei Veröffentlichungen, in denen antirussische, antizaristische Äußerungen zutage treten. Selbst im Repertoire der Berliner Hofbühnen lassen sich Rücksichten auf Rußland feststellen; vgl. auch (Eckardt), Berlin und Petersburg. Preußische Beiträge zur Geschichte der russ.-deutschen Beziehungen, Lpz. 1880.

[9] Vgl. Geschichtliche Darstellung über das höchst gefährliche Wachstum Rußlands für die übrigen Staaten Europas, Altenburg 1832; Rußlands Politik unter den gegenwärtigen Verhältnissen, in: Bibliothek der neuesten Weltkunde, Aarau 1833, 5. Teil, S. 3—20; vgl. weiter die Polemik um die prozaristische Schrift „Die europäische Pentarchie", Lpz. 1839: F. Giehne, Glossen zu der Schrift über die europäische Pentarchie, Stuttgart 1840; Europa im Jahre 1840 von W. Menzel, Stuttgart 1839; R. Prutz, Zehn Jahre. Geschichte der neuesten Zeit 1840—1850, Bd. I, Lpz. 1850, S. 87 f. (Einleitung).

[10] So wurde Ustrjalovs reaktionäres Geschichtswerk in verschiedenen deutschen Fassungen verbreitet: Die Geschichte Rußlands, dt. v. E. W., 2 Bde., Stuttgart-Tübingen 1839—43; Grundriß der Geschichte Rußlands..., dt. v. H. v. Brackel, Riga-Lpz. 1841; Anleitung zur ersten Erlernung der russischen Geschichte, dt. v. P. Kuhlberg, Mitau 1846. Der polnische Graf A. Gurowski verherrlichte Rußland als den Hort des Konservativismus in seiner Schrift „Rußland und die Zivilisation", Lpz. 1841.

[11] Die Schrift wurde 1844, 1846 und 1856 neu aufgelegt, ein deutlicher Beweis für ihren Erfolg. Noch 1950 erschien eine Übersetzung ins Englische unt. d. Titel „Journey for our Time...", New York 1950.

[12] Vgl. Das Ausland, Nr. 237—241 v. 25.—29. 8. 1843; Literaturblatt (Beil. z. Morgenblatt), Nr. 5/6 v. 12. /15. 1. 1844; Ztg. f. d. eleg. Welt, Nr. 27 v. 5. 7. 1843; Blätter für literarische Unterhaltung, Nr. 346—349 v. 12.—15. 12. 1843.

[13] Ja. N. Tolstoj, La Russie rêvée par M. de Custine..., 1843; ders., Lettre d'un journaliste français sur les diatribes de la presse antirusse, 1843; K. K. Labenski, Un mot sur l'ouvrage de M. de Custine..., 1843; N. Gretsch, Über das Werk: La Russie en 1839..., 1844 u. a.

[14] Vgl. K. Marx, Die Polendebatte in Frankfurt, in: Neue Rheinische Zeitung v. 20. 8. 1848; Marx/Engels, Werke, Bd. 5 (Bln. 1959), S. 334f.

Die immer intensiver werdende Beschäftigung mit Rußland — sichtbar an der wachsenden Zahl von Berichten über das Land und seine Kultur in deutschen Zeitschriften[15] — bewirkt im allgemeinen nicht eine zunehmende Achtung vor der kulturellen Leistung des russ. Volkes[16], obwohl erste Anthologien russ. Literatur[17] und Volksdichtung[18] solide Informationsquellen darstellen. Auch Karamzins großes Geschichtswerk[19] — obzwar schon in den 20er Jahren überall mit Respekt aufgenommen[20] — vermag der russ. Kultur keine bleibende Achtung zu erwerben.

Für die Beurteilung der russ. Kultur und ihrer Rolle in Deutschland war von maßgeblicher Bedeutung der Umstand, daß in den deutschen Ländern von der innerruss. Opposition gegen den Zarismus so gut wie nichts bekannt war. Wo etwa die Vertreter der Dekabristenbewegung in der Presse erwähnt werden, geschieht das entweder mit Bedauern über die Unbedachtsamkeit der Beteiligten[21], über deren politisches Anliegen offenbar Unklarheit besteht, oder aber sie werden als Teilnehmer an einer der üblichen Palastrevolten angesehen, wie sie vom Rußland des 18. Jh. bekannt waren[22]. Um so bemerkenswerter ist es, daß A. v. Chamisso im Deutschen Musenalmanach von 1832 unter dem Titel „Die Verbannten" die beiden Gedichte "Bestujew" und „Woinarowski" veröffentlichte. G. A. Erman, der demokratische Berliner Hochschullehrer und Rußlandforscher, hatte seinen Freund über die Dekabristen informiert. Daß der deutsche Dichter mit ihren Ideen sympathisierte, zeigt deutlich seine Bearbeitung des Werkes von Ryleev. Diese freie Nachdichtung läßt die romantischen Züge des Originals fast ganz verschwinden, hebt dafür aber das Wesentliche der Aussage markant hervor: Vaterlandsliebe und Freiheitssehnsucht. Chamissos dichterisches Bekenntnis zu den Ideen der russ. Adelsrevolutionäre — ein bedeutsames Zeichen der Parellelität zwischen den fortschrittlichen Kräften in Deutschland und Rußland — fand jedoch keine erkennbare Resonanz in der deutschen Öffentlichkeit, die über

---

[15] Für die Berichterstattung über Rußland haben besondere Bedeutung: Morgenblatt für gebildete Leser (ab 1807); Blätter für literarische Unterhaltung (ab 1826); Das Ausland (ab 1828); Magazin für die Literatur des Auslandes (ab 1832).

[16] Abschätzige Urteile über die russ. Kultur und Literatur finden sich immer wieder in unmittelbarem Zusammenhang mit einer kritischen Beleuchtung der politischen Verhältnisse in Rußland; vgl. z. B. Geschichte des russ. Staates von Philipp Strahl, in: Blätter f. lit. Unt., Nr. 119 v. 24. 9. 1838; Zur neuesten Literatur über Rußland, in: Literaturzeitung (Bln.), Nr. 102 u. 104 v. 18. u. 25. 12. 1847. Ähnliches konstatierte A. Herzen in den 40 er Jahren in Frankreich, vgl. Былое и думы, Кар. 36, in: А. Герцен, Собрание сочинений в 30 т., Bd. I, S. 36.

[17] K. F. v. d. Borg, Poetische Erzeugnisse der Russen. Ein Versuch, 2 Bde., Riga-Dorpat 1820/23.

[18] Fürst Wladimir und dessen Tafelrunde. Altruss. Heldenlieder, Lpz. 1819.

[19] Geschichte des Russischen Reiches von Karamsin. Nach der zweiten Originalausgabe übersetzt, Bd. 1—11, Riga 1820—1833.

[20] Vgl. Literarisches Wochenblatt, Bd. 5 (1820), Nr. 27 u. 28; Allgemeines Repertorium der neuesten in- und ausländischen Literatur, Bd. 1, S. 342—343, Bd. 3, S. 440—441; Leipziger Literaturzeitung, Nr. 22 v. 24. 1. 1827; Blätter f. lit. Unt., Nr. 341 u. 342 v. 7. u. 8. 12. 1833 u. a.

[21] Vgl. Literaturblatt, Nr. 54 u. 55 v. 7. u. 11. 7. 1826.

[22] Noch 1846 versuchte Greč, derartige Ansichten zu verbreiten, indem er in seiner Polemik gegen Koenig/Mel'gunov Ryleev diffamierte; vgl. H. Koenigs Literarische Bilder aus Rußland in ihrem wahren Lichte dargestellt, dt. v. W. v. O(ertel), Bln. 1846, S. 45 f.

die Vorgänge von 1825 kaum — und wenn, so völlig einseitig — unterrichtet war. Erst durch Nikolaj Turgenevs dreibändiges Werk über Rußland[23] und Herzens Schrift über die „Entwicklung der revolutionären Ideen in Rußland" (1851) wurde etwas mehr über die Repräsentanten der ersten Etappe der russischen Freiheitsbewegung und ihre Nachfolger bekannt. Diese Unkenntnis beeinflußt auch das Urteil über die russ. Literatur. Da sie nur in der von der Zensur gebilligten Gestalt und meist nur über Zeitschriften, die offiziösen Charakter haben, bekannt wird — so vor allem die „Северная пчела"[24] in Rußland und das „Magazin für die Literatur des Auslandes"[25] in Preußen — ist es nicht verwunderlich, daß die Werke der fortschrittlichen russ. Autoren in ihrer oppositionellen Zielsetzung verkannt werden.

So stehen die progressiven Freunde der russ. Literatur in Deutschland vor einer schweren Aufgabe. Bei ihren Bemühungen haben sie nicht nur eine verbreitete antiruss. Stimmung, und zwar gerade bei ihren politischen Gesinnungsfreunden, zu überwinden. Sie müssen — wollen sie die Literatur des Nachbarlandes ihren Landsleuten nahebringen — auch gegen jene russ. Literaten vorgehen, die sich nicht nur in ihrer Heimat offizieller Förderung erfreuen, sondern auf Grund der Liebedienerei mancher deutscher Höfe vor dem Zarismus auch in Deutschland über weiten Einfluß verfügen und zudem vielfach nicht nur als Autoritäten für die Beurteilung der russ. Literatur, sondern auch als bedeutende Autoren gelten, wie dies etwa auf Bulgarin zutrifft[26]. Auf der anderen Seite gilt es, den reaktionären Propagandisten der russ. Literatur, wie E. v. Olberg, entgegenzuwirken, die dem deutschen Leser ein frisiertes Bild der russ. Literatur bieten[27] und ihn davon zu überzeugen versuchen, daß die russ. Schriftsteller durchweg loyale Untertanen seien und oppositionelle Erscheinungen, wie etwa beim jungen Puškin, der Unbedachtsamkeit der Jugend entspringen, die dank der Gnade des Zaren stets auf den rechten Weg zurückgeführt werde[28]. Infolge der Aktivität von Leuten

[23] N. Turgenieff, Rußland und die Russen, 3 Bde., Grimma 1847.

[24] Die Zeitung erfreute sich des Wohlwollens der III. Abteilung und durfte als einzige private Zeitung politische Informationen verbreiten. Bekannt ist ihr Kampf gegen Puškin, Belinskij u. a. Vertreter des literarischen Fortschritts in Rußland.

[25] Die Zeitschrift erschien zunächst als Beiblatt zur Preußischen Staatszeitung, und die diplomatischen Vertreter Preußens im Ausland hatten Auftrag, das Blatt mit Berichten zu versorgen. Auch nachdem der Herausgeber J. Lehmann das Blatt als freies Eigentum übernommen hatte (1842), behielt es seine vorsichtige, gemäßigte Haltung bei.

[26] Bulgarin galt lange Zeit als der Repräsentant der russ. Prosa. Das Mag. f. d. Lit. d. Ausl. veröffentlichte laufend kleinere literarische Arbeiten aus seiner Feder. Er war auch der einzige russ. Autor, von dem zu Lebzeiten eine mehrbändige Werkausgabe in deutscher Sprache erschien (Sämtl. Werke, dt. v. A. Oldekop, 4 Bde., Spb. 1828). Sein Roman „Иван Выжигин" erschien gleichzeitig in zwei deutschen Übersetzungen (v. A. Oldekop, Spb. -Lpz. 1830; v. A. Kaiser, Lpz. 1830). Auch „Петр Иванович" fand einen Übersetzer (F. Nork, Lpz. 1834). Daneben zählen wir rund 35 kleinere Übersetzungen in verschiedenen Zeitschriften.

[27] Nordische Blüthen. Eine Sammlung von Aufsätzen, Erzählungen und Novellen von einigen der besten neueren Romantiker Rußlands, a. d. Russ. übers. E. v. O(lberg). Lpz. 1837; die Auswahl enthält 8 Prosawerke von I. Ozereckovskij, A. Marlinskij, O. Senkovckskij, A. Belkin, M. Markov, O. Zagoskin; vgl. weiter die anonyme Anthologie „Schneeglöckchen", die 1833 in der Druckerei der III. Abteilung erschien; hier erschienen Arbeiten von Marlinskij, Masal'skij und Senkovskij.

[28] Vgl. Gedichte von Alexander Puschkin, a. d. Russ. übers. v. E. v. Olberg, Bln. 1840, Einleitung S. 10.

wie Olberg bleibt die Tatsache, daß Puškin ein geistiger Vertreter der dekabristischen Opposition ist, so gut wie unbekannt und unbeachtet, während seine patriotischen Gedichte von 1831 — von den konservativen Kräften Rußlands und Deutschlands eifrig propagiert[29] — bei den deutschen Demokraten den Anschein erwecken, als bejahe der Dichter die Gewaltpolitik des Zaren gegen Polen[30], eine Anschauung, die nicht geeignet war, ihm oder der russ. Literatur neue Sympathien zu erwecken.

Die Situation war einem intensiven Studium des Entwicklungsganges der russ. Literatur somit nicht günstig. Zudem trat neben die allgemeine Aversion gegen Rußland noch die Überzeugung, daß die Literatur des Nachbarlandes noch immer von der Nachahmung des Westens lebe und eine eingehende Beschäftigung mit ihr nicht lohnend sei[31]. Solange ein Bulgarin im „Magazin für die Literatur des Auslandes" die Ansicht vertreten konnte, die russ. Literatur ahme westliche Vorbilder nach, russ. Theaterstücke hielten sich auf dem Spielplan nur dank der Leistung der Schauspieler und die künstlerische Betätigung werde in seinem Heimatlande geringgeschätzt[32] — solange also von „autorisierter" russ. Seite selbst der Wert dieser Literatur bestritten wurde, hatte es die gegenteilige Meinung naturgemäß schwer, sich durchzusetzen. Durch die Orientierung einflußreicher Blätter wie des „Magazins...," auf die reaktionären Vertreter der russ. Literatur[33], durch die vorsichtige politische Haltung solcher Zeitschriften wie Lewaldts[34] „Europa" mußte das qualitativ Neue der Literatur des Nachbarlandes zum großen Teil außerhalb des Gesichtskreises deutscher Beobachter bleiben. Im Jahre 1830, als Puškin längst die Tür zum Realismus aufgestoßen hatte, ist für Brockhaus' Konversationslexikon noch immer Karamzin der große Repräsentant der russ. Dichtung[35], während über Puškin ausgesprochen dürftige, z. T. sogar falsche Informationen gegeben werden[36]. Der große Sprung nach vorn, den die russ. Literatur mit Puškin vollzog, blieb so gut wie unbeachtet.

Das Zurückbleiben der deutschen Kritiker hinter der Entwicklung in Rußland ist jedoch nicht nur die Folge der lückenhaften Informationen aus

---

[29] „Клеветникам России" wurde bis 1850 6mal übersetzt; auch Olberg hat das Werk in seine Sammlung aufgenommen.

[30] Vgl. A. Steinmann, Briefe aus Berlin, Hanau 1832; hierüber ausführlicher bei Raab, Die Lyrik Puschkins in Deutschland (1820—1870), Phil. Habilschr., Greifswald 1961, S. 52—53.

[31] Vgl. etwa die Rezensionen zu Wolfsohns Anthologie „Rußlands Novellendichter" (Literaturblatt, Nr. 41 v. 10. 6. 1848) und Ottos „Lehrbuch der russ. Literatur" (ebd., Nr. 75 v. 26. 7. 1837); weiter summarische Urteile über die russ. Literatur aus verschiedenen Anlässen: Mag. f. d. Lit. d. Ausl., Nr. 122 v. 10. 10. 1838; Blätter f. lit. Unt., Nr. 281 v. 8. 10. u. 314 v. 10. 11. 1839. Kennzeichnend ist auch, daß die 720 Bändchen umfassende Serie „Das belletristische Ausland" (1843—1846) keinen russ. Titel aufweist; das gleiche gilt für andere Unternehmungen dieser Art.

[32] Vgl. Bulgarins Äußerungen über die russ. Literatur im Mag. f. d. Lit. d. Ausl., Jg. 1836, Nr. 22, 23, 39 u. 48.

[33] Die wichtigste literarische Quelle des Mag. f. d. Lit. d. Ausl. war die „Северная пчела".

[34] Vgl. seine Anthologie „Russische Geschichten", 2 Bde., Hannover 1846, in deren Vorwort der Herausgeber glaubt versichern zu müssen, daß diese Sammlung „mit der Politik durchaus nichts zu schaffen" habe. Auch als Redakteur zeigte er merkliche Vorsicht bei der Auswahl literarischer Beiträge, auch aus der russ. Literatur.

[35] Vgl. Russische Sprache und Literatur, in: Allgemeine Deutsche Real-Enzyklopädie für die gebildeten Stände, Bd. 9, Lpz. 1830, S. 487—497.

[36] Puschkin, ebd., Bd. 8, Lpz. 1830, S. 937.

dem Zarenreich. Von nicht geringerer Bedeutung ist die beim ästhetischen Idealismus verharrende Haltung der liberalen deutschen Beobachter. So veranlassen etwa die ersten Berichte über „Boris Godunov" zwar einige Kritiker dazu, von der Mündigkeit der russ. Literatur zu sprechen[37]; doch finden sich auch Kommentare, welche die Entwicklung zum Realismus, die das Werk erkennen läßt, mit Skepsis und Ablehnung vermerken[38]. Auch Mel'gunov-Koenigs „Literarische Bilder aus Rußland" (1837) gelangen infolge der idealistischen Position der Autoren noch nicht zu einer Würdigung des im vollen Gange befindlichen Umbruchs innerhalb der russ. Literatur. Immerhin wird aber durch die Polemik gegen Bulgarin und Greč die Existenz zweier Lager, eines der „anständigen" und eines der „käuflichen" Schriftsteller erkennbar und somit eine Änderung der Wertmaßstäbe für die russ. Literatur in Deutschland angeregt. Daß diese beiden Lager jedoch zwei grundsätzlich verschiedene politische Haltungen repräsentierten, blieb noch lange unbekannt.

Ein bedeutsames Ereignis in der Geschichte der Rezeption russ. Literaturgutes in Deutschland stellt Varnhagen von Enses[39] bekannter Puškinartikel[40] dar. Es erscheint bemerkenswert, daß Varnhagens Interesse für die russ. Literatur und Sprache zu der Zeit erwacht, da er mit den in Deutschland weilenden Vertretern des Stankevičkreises in Berührung kommt, unter deren Einfluß er auch seine Einstellung zum zaristischen Rußland revidiert. Der einstige Verehrer des russ. Zaren wird zum Kritiker der herrschenden Kreise Rußlands und zum Fürsprecher seiner jungen oppositionellen Literatur. Nachdrücklich verweist er seine Landsleute auf die Notwendigkeit, sich mit der Literatur des Nachbarlandes intensiv zu beschäftigen und sie in guten Übersetzungen dem deutschen Publikum zu erschließen. Als den überragenden Vertreter dieser zu Unrecht noch immer unterschätzten Literatur präsentiert er den Dichter des „Eugen Onegin" und stellt ihn zugleich in die erste Reihe der Großen der Weltliteratur. Diese Darstellung war umso eindrucksvoller, als sie auf solider Sachkenntnis beruhte, die das Ergebnis eines kritischen Studiums des Originals war. Bei Varnhagen werden die Traditionen der deutsch-russ. Waffenbrüderschaft von 1812 im demokratischen Sinne wieder aufgenommen.

Im Jahre 1840 sorgte Mel'gunov durch seinen umfangreichen Artikel in den „Blättern für literarische Unterhaltung"[41] dafür, daß auch die jüngste Entwicklung, d. h. das Schaffen Lermontovs und Gogol's, in Deutschland bekannt wurde[42]. Doch konnte er damit die Überzeugung vom stetigen Wachstum der russ. Literatur noch nicht allgemein durchsetzen, betrachtete er

[37] Vgl. Russische Bibliothek für Deutsche..., in: Blätter f. lit. Unt, Nr. 43 v. 12. 2. 1833.

[38] Vgl. Korrespondenznachrichten, in: Morgenblatt..., Nr. 76 v. 29. 3. 1827.

[39] Varnhagens ästhetische Ansichten sind maßgeblich von Hegel beeinflußt, vgl. R. Haym, Varnhagen v. Ense, in: Preußische Jahrbücher, Bd. 11, S. 499.

[40] Vgl. Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, 1838, Nr. 61—64.

[41] Die russ. Literatur in ihren gegenwärtigen Richtungen, in: Blätter f. lit. Unt., Nr. 122—125 v. 1.—4. 5. u. Nr. 176—179 v. 24.—27. 6. 1840.

[42] Mel'gunov war es, der als erster Lermontov als den legitimen künstlerischen Erben Puškins vorstellte. Gogol' wird von ihm als „frisches, eigentümliches und vielseitiges Talent" bezeichnet.

doch die Entwicklung nach Puškin mit Skepsis[43]. Ähnliches beobachten wir etwa gleichzeitig bei Neverov, der in seinem „Blick auf die russ. Literatur" (1840)[44] so weit geht, eine längere Periode der Stagnation in der russischen Literatur zu prophezeien, da er die Entwicklung zum Realismus für einen Rückschritt ansieht[45].

Den ersten Versuch, diese skeptische Haltung zu überwinden, unternahm bezeichnenderweise Varnhagen, als er im „Archiv für wissenschaftliche Kunde von Rußland" den Standpunkt vertrat, daß die russ. Literatur, so schmerzhaft natürlich der Verlust Puškins spürbar werde, einen weiteren Aufschwung vor sich sehe[46]. Varnhagen stützte sich bei dieser Ansicht namentlich — wenn auch nicht ausschließlich — auf die „Отечественные записки", womit die Ansichten Belinskijs zum ersten Male — allerdings indirekt — zur Wirkung kamen.

Es war Lipperts und Jordans Verdienst, direkt oder indirekt Belinskijs kritische Methode in Deutschland eingeführt zu haben. Indem Lippert Belinskijs Abhandlung über E. Sues Roman „Les Mystères de Paris" in vollständiger deutscher Übersetzung vorlegte[47], bot er zum ersten Male die Probe einer neuartigen kritischen Arbeitsweise. Die Wirkung konnte umso größer sein, als der Roman in Deutschland allgemein bekannt und die „Zeitung für die elegante Welt" weit verbreitet war. Jordan aber sah sich — und zwar trotz gewisser Bedenken gegen die westlerische „Einseitigkeit" Belinskijs[48] — auf Grund der Solidität seiner Arbeiten veranlaßt, die Berichterstattung über die russ. Literatur in seinen „Jahrbüchern für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft" immer mehr auf die fortschrittliche Kritik Rußlands zu orientieren[49]. Darüber hinaus übersetzte er einen wesentlichen Teil von Belinskijs Puškinartikeln[50], machte sie zur Grundlage seiner Leipziger Vorlesung[51] und ließ sie auch als Einzeldruck erscheinen[52]. Daß der Name des russ. Verf. nicht genannt wird, ist in diesem Zusammenhang nicht von Belang. Entscheidend ist vielmehr, daß Belinskijs Betrachtungsweise überhaupt bekannt wurde und damit die Auffassungen der revolutionären Demokraten in Deutschland Eingang fanden[53].

---

[43] Melgunov sieht in der Periode nach Puškin eine Ära der „Vermittlung und des Übergangs, mithin auch der Mittelmäßigkeit, der Gemeinheit und der literarischen Erwerbsgier".

[44] Zunächst erschien die Arbeit im „Ausland", 1840, Nr. 175—179 v. 23. 6.—27. 6. 1840, darauf als Broschüre in der Übers. H. v. Brackels. (Riga — Lpz. — Bln. 1840) und vier Jahre später im „Freihafen", H. 3, S. 158—183.

[45] Neverov konstatiert für die Zeit nach dem Tode Puškins bedauernd ein Schwinden der Phantasie und eine Ausrichtung der Literatur auf den materiellen Nutzen. Doch hat seine Arbeit immerhin das Verdienst, den deutschen Leser auf die fortschreitende Verselbständigung der russ. Literatur und ihre Annäherung an Volkssprache und Volksempfinden hingewiesen zu haben.

[46] Vgl. Neueste russ. Literatur, in: Archiv f. wiss. Kunde v. Rußland, 1841, S. 321—238.

[47] Eugen Sue in Rußland, in: Ztg. f. d. eleg. Welt, Nr. 32 v. 7. 8. 1844.

[48] Vgl. Die Parteien in den russ. Journalen, in: Jahrbücher f. slaw. Lit., Kunst und Wissenschaft, 1845, S. 387—391.

[49] Vgl. z. B. den Artikel „Die russ. Literatur im Jahre 1842", der eine stark gekürzte Wiedergabe von Belinskijs gleichnamigem Aufsatz darstellt.

[50] Vgl. Jahrbücher..., 1843, S. 265—270, 344—350; 1844, S. 91—93, 143—147.

[51] Jordan wirkte von 1843—1847 als Lektor in Leipzig.

[52] Geschichte der russ. Literatur, Lpz. 1846.

[53] Vgl. hierzu auch M. П. Алексеев, Белинский и славянский литератор А. П. Иордан in: Литературное наследство, Bd. 56, M. 1950, S. 437—470.

Durch die Popularisierung der literaturkritischen Konzeption Belinskijs setzte sich die Erkenntnis von der Rolle der jüngsten russ. Literatur allmählich durch[54]. Besonders deutlich zeigt sich das bei W. Wolfsohn, der noch 1843 in seiner „Schönwissenschaftlichen Literatur der Russen" gegen die realistische Literatur und insbesondere Gogol' eine deutliche Aversion gezeigt hatte, der nach einer längeren Rußlandreise aber, bei der er nicht nur mit den sozialpolitischen Verhältnissen im Land, sondern vor allem auch mit dem Gedankengut der fortschrittlichen russ. Kritik, namentlich mit den Arbeiten Belinskijs, bekannt geworden war, zum eifrigen Übersetzer Gogol's, Herzens und anderer realistischer Schriftsteller wurde.

Die Geschichte der Rezeption russ. Literaturgutes in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jh. ist unlösbar mit dem Kampf um den demokratischen Fortschritt verknüpft. Vielfältig waren die Hindernisse, die sich der Verbreitung der russ. Literatur in den Weg stellten. Doch wenn auch trotz aller Bemühungen die Rezeptionsleistung häufig hinter der Entwicklung in Rußland selbst zurückblieb und ihrer Aufgabe nicht immer in vollem Umfange gerecht werden konnte — gerade angesichts der Schwierigkeiten, denen die Propagierung der russ. Literatur begegnete, muß die Leistung solcher Männer wie Varnhagen und Wolfsohn, Lippert und Jordan hoch bewertet werden. Häufig als „Russenfreunde" angefeindet, haben sie sich für eine Literatur eingesetzt, deren Werte und Leistungen sie aus guter Sachkenntnis heraus zu würdigen wußten, deren fortschrittliche Rolle sie zumindest ahnten. Ihre im Kampf um die Verbreitung und Einbürgerung der russ. Literatur in Deutschland vollbrachte Leistung mag heute hier und da als unzureichend empfunden werden — sie schuf doch die Voraussetzung für die Überwindung von Mißtrauen und Furcht und bahnte einen Weg für Verständigung und Freundschaft zwischen dem russischen und dem deutschen Volk. Diese positiven Traditionen deutsch-slawischer Wechselseitigkeit besonders zu pflegen, ist für die Slawistik der DDR eine ehrenvolle Verpflichtung.

[54] Es ist das Verdienst R. Lipperts, Gogol' als den Vater einer neuen literarischen Epoche in Rußland vorgestellt zu haben, vgl. Blicke auf die russ. Literatur im J. 1846, in: Mag. f. d. Lit. d. Ausl., Nr. 43 v. 10. 4. 1847.

HARALD RAAB (Rostock)

WEGE UND IRRWEGE DER DEUTSCHEN PUŠKINREZEPTION IM 20. JAHRHUNDERT[1]

Von deutscher wie auch von sowjetischer Seite wurde in den letzten Jahrzehnten mehrfach die Frage nach den komplizierten und offenbar widerspruchsvollen Bedingungen der deutschen Puškinrezeption gestellt. Übereinstimmung herrscht bei Literarhistorikern und Publizisten darüber, daß der bisherige Ertrag des nunmehr 140 Jahre währenden Rezeptionsprozesses nicht der tatsächlichen Bedeutung Puškins entspricht, vor allem, wenn man ihn am Widerhall mißt, den andere Koryphäen der klassischen russischen Literatur in Deutschland gefunden haben. Hier liegt ein Problem von größerer Tragweite vor, als man gemeinhin anzuerkennen bereit ist. Ist es doch so, daß Puškin nicht nur einer von vielen in der Reihe der hervorragenden russischen Dichter ist, sondern der größte Dichter seiner Nation schlechthin, wobei dieses Werturteil gerade in seinem Fall die vollgültige Repräsentation einer Nationalkultur meint. Als Zeugnis hierfür sollten wir nicht nur Äußerungen anführen, in denen sich Klassiker der russischen und sowjetischen Literatur vorbehaltlos zu Puškin bekennen, sondern auch die immer wieder zu beobachtende Tatsache, daß sowjetische Menschen sich im Augenblick ernster Entscheidungen und harter Bewährungsproben dem Schaffen ihres geliebten Nationaldichters zuwenden. Beispiele könnten in großer Zahl angeführt werden. Stellt man sie in Rechnung, so ergibt sich mit zwingender Logik, daß die Frage der deutschen Puškinrezeption keineswegs nur als Spezialproblem in engerem Sinn behandelt werden darf. Sie berührt zutiefst das Verhältnis des deutschen Volkes zu den Völkern der Sowjetunion und ist somit von allgemeiner gesellschaftlicher Bedeutung.

Schon deshalb kann die sehr oft anzutreffende Behauptung, Übersetzungsschwierigkeiten seien vor allem die Ursache für die bislang unbefriedigende Aufnahme Puškins in Deutschland, nicht überzeugen. Ohne Zweifel ist die Qualität der Übersetzungen ein für den Verlauf jeder Rezeption außerordentlich wichtiger Faktor. Es hieße aber einer gefährlichen Einseitigkeit verfallen, wollte man die übrigen Faktoren ausklammern. Wohin eine solche Einseitigkeit in letzter Konsequenz führt, zeigt das Beispiel des in seinem

[1] Vgl. auch: Zeitschrift für Slawistik, VIII(1963), S. 309—329.

Urteil sonst so sicheren Literaturkritikers Paul Rilla. In seinem Essay „Puschkin-Übersetzung" vertritt er die Meinung, daß es in Rußland Puškins Sprache sei, in der das russische Volk seinen eigenen Genius wiedererkenne[2]. Diese Überschätzung der sprachstilistischen Komponente stellt ein Zugeständnis an spätbürgerliche Puškin-Interpreten dar. Ausdrücklich beruft sich Rilla auf Henry von Heiseler als Gewährsmann und zitiert ganze Passagen aus dessen „Bemerkungen zu Puschkins Dramen" (1913). Weiter noch als Heiseler, der immerhin „die Möglichkeiten des Übersetzens" grundsätzlich anerkennt und seine eigenen im Stile eines Stefan George gehaltenen Übersetzungen als erste Versuche in dieser Richtung gewertet haben möchte, geht in dieser Frage z. B. Sigismund von Radecki: Puschkins „Wort" werde uns so lange verschlossen bleiben, „als in Europa die beiden heiligen Kirchen, die es ausmachen, die von Hellas und Rom, auch nicht wieder zu jener liebenden Einheit gefunden haben, welche sie tausend Jahre umschlungen hielt"[3].

Es bedarf keiner weiteren Belege, die sich leicht anführen ließen, um zu beweisen, wie sehr das Übersetzungsproblem weltanschaulich bedingt ist. Verfehlt wäre es demnach, sich mit Hinweisen auf die Schwierigkeit bzw. gar Unmöglichkeit, Puškins Schaffen adäquat in deutscher Sprachgestalt wiederzugeben, begnügen zu wollen. Mehr als bisher sollte man sich auch bei der Untersuchung eines Rezeptionsprozesses von der Erkenntnis leiten lassen, daß gelungene Übersetzungen nicht nur der Ausgangspunkt für eine Vertiefung der Wechselseitigkeit sind, sondern immer zugleich auch die *Folge* einer bereits in diesem oder jenem Sinne vollzogenen kulturellen Annäherung. Das bedeutet, daß letzten Endes auch die deutsche Puškinrezeption im 20. Jahrhundert in entscheidendem Maße von der klassenmäßig differenzierten Einstellung des deutschen Volkes und seiner Kulturschaffenden zu jenen weltpolitisch bedeutsamen Veränderungen bestimmt wird, die aus dem rückständigen zaristischen Rußland den führenden Staat des sozialistischen Lagers werden ließen. Mit Recht haben Ja. Elsberg und ihm folgend Ju. Oksam auf der Moskauer Konferenz über Wechselbeziehungen und Wechselwirkung 1960 mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, daß in Verbindung mit der nach der Oktoberrevolution im Weltmaßstab ständig steigenden Autorität der sowjetischen Kultur auch die weltliterarische Resonanz Puškins im Wachsen begriffen ist[4]. Das aber bedeutet andererseits, daß dort, wo der Antikommunismus gepaart mit einer sowjetfeindlichen Haltung den Bereich der Kultur beherrscht, kein Boden für eine fruchtbare Puškinrezeption vorhanden sein kann. Jeder Versuch, den größten russischen Nationaldichter und sein Schaffen von der Befreiungsbewegung seines Volkes, der er zutiefst verhaftet war, loszureißen, führt notwendigerweise zu einer Verzerrung seines Bildes. Im 19. Jahrhundert verdunkelte, worauf bereits Herzen hinwies, der Zarismus als internationaler Gendarm vor der fortschrittlichen ausländischen Öffentlichkeit das revolutionäre Rußland, das Rußland der Zukunft. Nach der Oktoberrevolution, in der die russische Befreiungsbewegung ihre Erfüllung fand, ist es

[2] P. Rilla, Essays, Bln. 1955, S. 189.

[3] S. v. Radecki, Zum 100. Todestag Puschkins, in: Die Welt in der Tasche, 3. Auflage, München-Kempten 1947, S. 342.

[4] Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, M. 1961, S. 267, 366.

der Antikommunismus, der den Zugang zu einer echten Puškin-Interpretation versperrt. Diese These, deren Gültigkeit sich aus jenen Gesetzmäßigkeiten ableiten läßt, die allgemein für die Aneignung des nationalen Erbes durch jede sozialistische Kultur zutreffen, bildet einen sicheren methodologischen Ausgangspunkt bei der Beurteilung des Rezeptionsprozesses im genannten Zeitraum. Hieraus ergibt sich, daß die deutsche Puškinrezeption in ihrer Widersprüchlichkeit nicht isoliert von der Entwicklung des Puškinbildes in der Sowjetunion betrachtet werden darf. Für die Einschätzung eines Dichters — vor allem, wenn es sich wie im Fall Puškins um den Repräsentanten einer Nationalkultur schlechthin handelt — müssen die von seiner eigenen Nation gesetzten Maßstäbe stets dominant bleiben. Jeder Versuch, den Prozeß der im nationalliterarischen Bereich sich vollziehenden Aneignung auszuklammern, führt notwendigerweise zu Verzerrungen.

Welches sind nun die Hauptlinien, denen die deutsche Puškinrezeption im 20. Jahrhundert bisher gefolgt ist? Das Bürgertum der Gründerzeit gab sich, sofern er überhaupt Interesse zeigte, zumeist mit der übersetzerischen Interpretation Friedrich Bodenstedts zufrieden. Es ist bezeichnend, daß im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts fast nur in Rußland neue deutsche Puškin-Übersetzungen entstanden. Die Feierlichkeiten anläßlich der Enthüllung des Moskauer Puškin-Denkmals 1880 wurden von den geistigen Vertretern des kaiserlichen Deutschland einschließlich Bodenstedts aus politischen Gründen ignoriert, was russischerseits Verärgerung auslöste[5]. Eine Ausnahme bildete nur Berthold Auerbach. Er war der einzige Deutsche, der in einer Glückwunschadresse den Genius Puškins im Geiste der Traditionen eines Varnhagen von Ense würdigte[6]. Das Puškin-Jubiläum des Jahres 1899 brachte zwar eine nicht unbedeutende Zahl von Gedenkartikeln, sie enthalten jedoch mit geringen Ausnahmen nur sehr oberflächliche und z. T. sogar verfehlte Urteile. Die ganze Misere wurde deutlich, als ein russischer Korrespondent anläßlich des Jubiläums eine Umfrage in Deutschland veranstaltete und bei dieser Gelegenheit u. a. die Schriftsteller Sudermann, Hauptmann und Wildenbruch aufsuchte. Er mußte feststellen, daß keiner der Genannten etwas von Puškin gelesen hatte[7]. Ein anderer russischer Korrespondent bat führende deutsche Literaturwissenschaftler und Kritiker um eine Stellungnahme. In feuilletonistischer Weise, die jedoch eines tieferen Ernstes nicht entbehrt, schilderte er das negative Ergebnis seiner Bemühungen[8]. Die Befragten wichen entweder einer Antwort aus oder verrieten eine erschreckende Unkenntnis. Der Direktor des Berliner Lessing-Theaters Otto Neumann-Hofer z. B. gestand ein, sich für Puškin bereits seit Jahren nicht mehr zu interessieren, da der Byronismus überholt sei. Man müsse die Quellen des russischen literarischen Schaffens bei Dostoevskij, Turgenev und L. Tolstoj, nicht aber bei Puškin suchen, der nur ein Nachahmer Byrons und Schillers sei. Nach Ansicht des Korrespondenten gab es 1899 nur drei deutsche Puškinkenner, die jedoch entweder Rußlanddeut-

[5] Vgl. Moskauer Deutsche Zeitung, 1880, Nr. 68, S. 309.
[6] Vgl. Венок на памятник Пушкину, СПб. 1880, S. 44 f.
[7] Vgl. Новости дня, 25. 5. 1899.
[8] Vgl. Новое время, 12. 6. 1899.

sche waren bzw. lange Jahre in Rußland gelebt hatten, und zwar Alexander von Reinhold, Eugen Zabel und Wilhelm Henckel. Wenn auch die Stimmungsberichte der beiden Korrespondenten für uns keinen exakten Quellenwert haben können, so treffen sie doch, wie sich anderweitig belegen läßt, ins Schwarze. Es war eben um die Jahrhundertwende tatsächlich so, wie uns Heiseler schonungslos bezeugt, wenn er 1913 schreibt, daß Puškin den Deutschen einerseits völlig unbekannt sei, andererseits nur die „gutmütige Anerkennung etwa eines slawischen und kleineren Lenau" gefunden habe. Die lebendige Auseinandersetzung für und wider Puškin, die es im Vormärz und auch noch in den Jahren nach 1848 allenthalben in Deutschland gab, hatte aufgehört. Statt dessen war Puškin in jenen höchst zweifelhaften „Bildersaal der Weltliteratur" geraten, in dem der deutsche Durchschnittsleser die „Dichterfürsten" und „Dichterkönige" aller Völker und Zeiten zum harmlosen Hausgebrauch und zur Befriedigung eines rein äußerlichen Bildungsdünkels, im übrigen aber ohne jede tiefer greifende Interpretation museal geordnet vorfand. Gegen Ende des Jahrhunderts kam eine indirekte und wenig zuverlässige Bekanntschaft mit Puškin über die Welt der Oper hinzu.

Alsbald begannen mit dem Anbruch der imperialistischen Epoche auch chauvinistische Stimmen laut zu werden. Hierher gehört u. a. die propagandistisch aufgezogene Veröffentlichung der nachgelassenen Schriften Viktor Hehns, unter denen sich eine ältere Puškin-Studie und verstreute Bemerkungen über das Schaffen Puškins finden. Theodor Schiemann, der Herausgeber des Nachlasses, wollte Hehns rassistische Gedankengänge dafür gewertet wissen, daß der „russische Koloß" auf „thönernen Füßen" stehe und die unausbleibliche „große Entscheidung zwischen... russischem Orient und abendländischem Wesen" zugunsten des Westens enden werde[9]. Die fortschrittlichen Kräfte, die in der deutschen Literatur in den 80er Jahren mächtig zum Durchbruch kamen und vom russischen kritischen Realismus starke Impulse empfingen, gingen an Puškin vorbei. Auch die sozialdemokratische Literaturkritik jener Jahre vermochte nicht, hinter dem völlig verblaßten und getrübten Bild den echten Puškin zu entdecken. Man muß hierbei allerdings berücksichtigen, daß auch innerhalb der russischen Arbeiterbewegung vor 1900 noch kein klares Verhältnis zum Puškinschen Erbe vorhanden war.

Zusammenfassend kann man den Stand der Puškin-Interpretation in Deutschland gegen Ende des 19. Jahrhunderts wie folgt charakterisieren. Die soziale Problematik im Schaffen Puškins und sein Realismus, der überhaupt erst einem Gogol' den Weg gebahnt hat, blieben unerkannt. Starke Verbreitung fand die These, daß eigentlich erst Gogol' die moderne russische Literatur und ihre Weltbedeutung begründet habe. Puškin hingegen wurde ins romantische Zeitalter verwiesen und auf die eine oder andere Art und Weise mit Byron in einem Atemzug genannt. Die Legende von einer angeblichen Aussöhnung Puškins mit dem Zarismus nahm man kritiklos hin. Alle Mitteilungen über die große Verehrung, die Puškin in seinem Vaterland als nationaler Dichter genoß, wurden verständnislos registriert oder erregten politisches Mißtrauen.

[9] V. Hehn, De moribus Ruthenorum, Stuttgart 1892, S. 13 f.

Es war notwendig, das in Deutschland um 1900 herrschende Puškinbild so ausführlich zu umreißen, weil es mit all seinen Schwächen tief hinein ins 20. Jahrhundert fortgewirkt hat. Was die Zeit bis 1918 betrifft, so kann man sagen, daß die für breite Leserkreise bestimmten literarhistorischen Hilfsmittel von ihm geprägt sind. Die offenkundige Unfähigkeit der deutschen bürgerlichen Literaturwissenschaft, in der Epoche des Imperialismus einen konstruktiven Beitrag zur Puškin-Interpretation zu leisten, schließt aber die Möglichkeit einer einschneidenden *Umorientierung* in der Bewertung Puškins keineswegs aus. Eine solche Umorientierung, die eine neue, bis heute fortdauernde Linie der deutschen Puškinrezeption einleitete, bahnte sich allmählich und fast unmerklich am Vorabend des 1. Weltkrieges an und kam unter den veränderten gesellschaftspolitischen Bedingungen nach 1918 voll zur Entfaltung. Obwohl natürlich von einer auch nur annähernd einheitlichen Konzeption innerhalb dieser Linie nicht gesprochen werden kann, so lassen sich doch bestimmte gemeinsame Merkmale feststellen. Zum Unterschied von der oben beschriebenen Wertung, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende vorherrschte, zeichnen sich die im 20. Jahrhundert neu auftretenden Interpretationsversuche dadurch aus, daß sie gewissermaßen Puškins Bedeutung für die Moderne entdecken, ihn als vollkommensten Repräsentanten des russischen Geistes anerkennen, seinen weltliterarischen Ewigkeitswert herausstellen, kurzum einer Art Puškin-Renaissance das Wort reden. Hand in Hand mit dieser „Entdeckung" des noch vor kurzem so geschmähten Dichters geht eine Belebung der Übersetzertätigkeit. Eine junge Generation von Übersetzern, unter ihnen Henry von Heiseler, Theodor Commichau, Johannes von Guenther, Wolfgang E. Groeger, Reinhold von Walter und Fega Frisch, legen dem deutschen Leser einen neuen Puškin vor. Die Puškin-Publikationen steigen in den Jahren 1921—1925 sprunghaft an. Ohne Zweifel ging ein wichtiger Anstoß von der russischen Moderne aus, die bekanntlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in offener Opposition sowohl zu den fortschrittlichen Traditionen der Puškin-Interpretation als auch zum offiziösen Puškinkult der zaristischen Bildungsinstanzen eine Umwertung vornahm. Von den russischen Symbolisten, die sich Puškins in ihrem Sinne zu bemächtigen trachteten, war es vor allem D. Merežkovskij, der in Deutschland starkes Gehör fand. Erheblich war auch die Wirkung Alexander Eliasbergs. An der Umwertung hatten ferner solche Publikationen Anteil wie z. B. die Puškin-Aufsätze von Vera Erismann und von Johannes von Guenther sowie einige Jahre später (jedoch um so wirkungsvoller) die postum herausgegebenen „Bemerkungen zu Puschkins Dramen" von Henry von Heiseler. Eine gewisse Sonderstellung nehmen die Arbeiten Arthur Luthers ein; sie berücksichtigen verhältnismäßig gewissenhaft Ergebnisse der russischen Universitätsforschung vor 1917 und geben sich somit weniger spekulativ.

Auffallend ist, daß fast alle Puškin-Interpreten, die im Sinne einer Umwertung ihre Stimme erhoben, sich in dieser oder jener Weise den vorrevolutionären russischen Lebensverhältnissen verpflichtet fühlten und die junge Sowjetmacht ablehnten oder gar bekämpften. Damit war ihre „Entdeckung" Puškins von Anfang an zur Perspektivlosigkeit verurteilt. Gewollt oder ungewollt leisteten sie jenem Mißbrauch Vorschub, den militante weißgardistische Kreise mit dem Namen Puškins trieben und die u. a. der ehemalige Sa-

ratower Professor und nachmalige Königsberger Privatdozent N. Arsen'ev offen aussprach[10]. In den 30er Jahren wurde der literarhistorischen wie auch übersetzerischen Puškin-Interpretation Henry von Heiselers in jenem Teil des deutschen Bürgertums, das sich trotz aller Vorbehalte dem Faschismus gegenüber mit ihm als dem angeblich kleinerem Übel verbündete, ein lebhafter Widerhall zuteil. Die nazistisch orientierten Literaturgeschichten knüpften — wie nicht anders zu erwarten — an die Linie der Mißachtung des großen russischen Dichters an. Diejenigen Interpreten jedoch, die wie z. B. in der Slawistik Dmitrij Čyževs' kyj und in der Publizistik Sigismund von Radecki, die Linie der Hochschätzung Puškins bei gleichzeitiger antisowjetischer Einstellung fortsetzten, verfielen einem ausweglosem Mystizismus. Es braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden, daß in der Zeit des Faschisimus die Literatur über Puškin auch quantitativ stark zurückging. Im Jubiläumsjahr 1937 erschien in den Periodica nur eine sehr geringe Zahl von Beiträgen.

Die ganze Fragwürdigkeit jener Rezeptionslinie, die mit einer scheinbaren „Entdeckung" Puškins begann, ist also evident. Überschaut man den Gesamtertrag, so kann man sagen, daß Puškins Schaffen losgelöst von jedem realen gesellschaftlichen Bezug mißdeutet wurde, sei es im Sinne einer Idealisierung seines angeblichen „reinen Dichtertums" (einschließlich aller formaltechnischen und sprachstilistischen Attribute), sei es im Sinne eines wirklichkeitsfeindlichen, nicht selten religiös gefärbten Geschichtsmythos. In Merežkovskijs Essay wurde dem deutschen Leser ein Puškin vorgeführt, der in merkwürdiger Weise urchristliches Galiläertum und heidnischen Heroenkult Nietzscheanischer Prägung in sich vereint. Verschiedentlich stützt sich Merežkovskij auf die von der Forschung als fingiert ad acta gelegten Memoiren der A. O. Smirnova, so z. B. um zu beweisen, daß Puškin gläubig gewesen sei. Es bedarf keines weiteren Kommentars, wenn Merežkovskij Stenka Razin, Pugačev und Griška Otrep'ev in eine Reihe stellt und von ihren Taten als „flügellahmen Versuchen Geringer, Großes zu schaffen" spricht[11]. Wiewohl von Merežkovskij attackiert, ist auch die Puškin-Interpretation F. Dostoevskijs vorwiegend vom Bestreben durchdrungen, Puškin zu einem Mythos zu erheben und gegen das revolutionäre Rußland auszuspielen. Infolge der außerordentlichen Autorität, der sich Dostoevskij beim deutschen bürgerlichen Leser erfreute, fanden auch seine Ansichten über Puškin in Deutschland Verbreitung. Kunst als „Mythenschöpfung" sieht Henry von Heiseler in Puškins Schaffen verwirklicht. Puškin gehöre zu jenen Dichtern, deren Gestalten sich ihre Atmosphäre, ihren Raum selbst schufen. Diese bei Friedrich Gundolf entlehnte Konzeption bedeutet die völlige Trennung von dichterischer Aussage und gesellschaftlicher Wirklichkeit: „Die Seele selbst, die Sprache selbst erlebte und dichtete aus Puschkin heraus"[12]. Arthur Luther, neuerdings von Heiseler beeinflußt, versucht in einem

---

[10] N. v. Arseniew, Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart in ihren geistigen Zusammenhängen in Einzeldarstellungen, Mainz 1929, S. 8 f.

[11] D. Mereschkowski, Ewige Gefährten, 5. Auflage, München 1922, S. 348.

[12] A. S. Puschkin, Sämtliche Dramen. Deutsch von Henry von Heiseler, 2. Auflage, Lpz. 1941, S. 180, 182.

Gedenkartikel 1937 den Aufschwung der sowjetischen Puškin-Forschung zu diskreditieren. Dem „Bolschewismus" sei nichts anderes übriggeblieben, als den großen, vom Volk geliebten Dichter für sich zu beanspruchen und alles, was man von ihm gern gehört hätte, in ihn hineinzuinterpretieren[13]. Was schließlich Sigismund von Radecki angeht, so birgt seine von V. Solov'ev beeinflußte und im Zeichen einer erhofften west-östlichen Kirchenversöhnung stehende Puškin-Interpretation unzweideutig den Wunsch nach Restauration der alten gesellschaftlichen Ordnung in sich. Den bekannten Ausspruch Herzens, das russische Volk habe auf das Geheiß Peters I., sich zu bilden, „nach hundert Jahren mit der ungeheueren Erscheinung eines Puškin geantwortet", finden wir bei Radecki dahingehend variiert, daß Puškin die erste, nicht die letzte Antwort sei. Diese könne nur die griechische Kirche geben. Den Gedanken Dostoevskijs, Puškin habe zum erstenmal den Typ des unglücklichen „Heimatlosen" als Vorläufer der späteren Verfechter des Sozialismus in Rußland geschaffen, baut Radecki wie folgt aus: „Puschkin gestaltet Onjegin, den Mann des Zwiespaltes zwischen Wollen und Können, zwischen Heimat und Welt, und dieser Onjegin, nach einem Fluß benannt, der sich in ein hoffnungsloses Eismeer ergießt, wurde der Stammvater aller folgenden russischen Gestalten — bis auf Lenin, dessen selbstgewählter Name vom sibirischen Riesenstrom Lena kommt. Puschkin hatte diese Gestalt schon überwunden, als er sie schaffen, als er zugleich zu ihr und von ihr Abstand nehmen konnte — darum ist er die Rettung dieses jetzt und noch lange lebenden Menschen"[14]. Selbstverständlich ist auch die Auswahl, für die sich etwa Heiseler oder Radecki entschieden, als sie Gedichte Puškins ins Deutsche übertrugen, von der weltanschaulichen Verzerrung ihres Puškinbildes beeinträchtigt.

Bis jetzt war nur von „Irrwegen" der deutschen Puškinrezeption die Rede, wo aber sind ihre „Wege", die in die Zukunft führen? Diese Wege sind da und sie werden nicht erst seit 1945 beschritten. Ihre allerersten Anfänge gehen bis in jene Zeit zurück, da ein Vertreter des fortschrittlichen deutschen Bürgertums an der Schwelle des Vormärz, Varnhagen von Ense, die russische Sprache erlernte, Puškin im Original las und 1838 seinen bedeutenden Aufsatz schrieb. Auch Karl Marx und Friedrich Engels lasen Puškin im Original. Paul Lafargue bezeugt uns in seinen Erinnerungen, daß Marx Puškin, Gogol' und Saltykov-Ščedrin besonders geschätzt hat[15]. Diese Zusammenstellung spricht für sich. Offenbar hat Marx tiefer gesehen als die zeitgenössische bürgerliche Literaturkritik, die Puškins Realismus und gesellschaftskritisches Pathos ignorierte. Ihrer Übersetzung von V. Korolenkos „Die Geschichte meines Zeitgenossen" schickte Rosa Luxemburg 1918 eine Einführung voraus, in der die Haupttendenzen der klassischen russischen Literatur umrissen werden. Obwohl Puškin hier keine ausführliche Behandlung erfährt, läßt Rosa Luxemburg keinen Zweifel darüber, daß die russische Lite-

[13] A. Luther, Alexander Puschkin, in: Osteuropa, XII (1936/37), S. 226. Um einen Gegensatz zwischen Puškin und der sowjetischen Wirklichkeit zu konstruieren, fälscht Luther das bekannte Zitat aus der „Hauptmannstochter", wo vom „russischen Aufruhr" die Rede ist, in „russische Revolution" um.

[14] Die Welt in der Tasche. 3. Auflage, S. 341, 336.

[15] Erinnerungen an Karl Marx, Bln. 1953, S. 154.

ratur mit ihm und mit Lermontov beginnend „in unvergleichlichem Glanz eine sichtbare Fahne vor der Gesellschaft aufgerollt" hat.

All das waren fruchtbare Ansätze. Nachdem sich dann in der Sowjetunion die Puškin-Forschung auf marxistischer Grundlage voll entfaltet hatte — und das geschah im wesentlichen in den 30er Jahren — waren die Voraussetzungen auch für die deutsche proletarische Literaturkritik gegeben, den spätbürgerlichen Fehlinterpretationen mit einem eigenen Puškinbild entgegenzutreten. Diese Entwicklung nun fiel zeitlich mit der Errichtung der faschistischen Diktatur in Deutschland zusammen, ein Umstand, der sich in zweifacher Beziehung auswirkte. Einmal vollzog sich innerhalb des deutschen Bürgertums jener Differenzierungsprozeß, der einen, wenn auch geringen, Teil seiner Intelligenz zu Antifaschisten werden ließ und ihn damit auch in der Frage Puškins dem Einfluß reaktionärer Konzeptionen mehr oder weniger entzog, zum audern nahmen zahlreiche in die Sowjetunion emigrierte sozialistische Schriftsteller und Künstler unmittelbaren Anteil an der Vorbereitung und Durchführung des Puškin-Jubiläums 1937. Bereits am Vorabend der Hitlerdiktatur hatte M. Gor'kij in seinem Artikel „Über die Literatur" 1930 warnend seine Stimme erhoben: „Ich würde es vorziehen, wenn die Kulturwelt sich nicht im Zeichen Dostoevskijs, sondern Puškins vereinigen würde, denn das kolossale und universelle Talent Puškins ist ein psychisch gesundes und heilsames"[16]. Einen Versuch, die antifaschistischen Kräfte aus dem sozialistischen wie aus dem bürgerlichen Lager im Zeichen Puškins zu sammeln, unternahm der sowjetische Gesandte in der ČSR S. S. Aleksandrov, als er anläßlich des Jubiläums 1937 für die Freunde der UdSSR einen Privatdruck „Der ewige Puškin" in Prag herausgab[17]. In diesem Sammelband sind deutscherseits Max Brod, Rudolf Fuchs und F. C. Weiskopf vertreten. Während Max Brod sich in seinem Beitrag zur Interpretation Dostoevskijs bekennt, verbindet Rudolf Fuchs das Erlebnis seiner ersten Bekanntschaft mit Puškin mit den revolutionären Ereignissen des Jahres 1905, und wertet F. C. Weiskopf Puškin als „Fackelträger einer neuen Gesellschaftsepoche" sowie als „Künder eines neuen Tages nach langer feudaler Nacht". In der „Prager Presse" veröffentlichte Thomas Mann am 10. 2. 1937 seinen Beitrag „Über Puschkin", in dem es u. a. heißt: „Nach den dichterischen Genien meiner Liebe und Wahl befragt, und sollten es nur sechs sein nur vier, würde ich Puschkins Namen nie vergessen... Eine höhere Aktualität aber gewinnt seine Gestalt, gewinnt der Europäismus seiner Form, seine Klassizität in diesem Augenblick, wo Rußland als Völkerbundsmacht sich den Friedensmächten des Westens gesellt und im Geistigen neue Beziehungen der Duldung, der Aufmerksamkeit und Freundschaft sich herstellen zwischen dem Sozialismus der Sowjetwelt und dem Humanismus des noch bürgerlichen Europas. Das könnte zum Symbol werden, für vieles Kommende". Der letzte Abschnitt beweist, daß Thomas Mann ganz im Sinne seines viel zitierten Ausspruches über den Antikommunismus als der Grundtorheit unserer Epoche auch sein Puškinbild überprüft und der Forderung Gor'kijs entsprechend mit den großen gesellschaftlichen Aufgaben zu verbinden gelernt

[16] М Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, М. 1953, Band 25, S. 252.
[17] Věčný Puškin, o. O. 1937.

hatte. Der Beitrag Thomas Manns wurde alsbald in der Sowjetunion nachgedruckt[18], wo man mit Aufmerksamkeit den Verlauf des Puškin-Jubiläums in der ČSR verfolgte. Die Einstellung zu Puškin war angesichts der faschistischen Bedrohung zu einem empfindlichen politischen Gradmesser geworden.

Die Teilnahme deutscher sozialistischer Schriftsteller und Künstler an der Vorbereitung und Durchführung des sowjetischen Puškin-Jubiläums bedarf einer gesonderten und detaillierten Untersuchung, wobei auch die Wirksamkeit der sowjetdeutschen Autoren zu berücksichtigen wäre. Zu einer Zeit, da in Deutschland Puškin übergangen oder entstellt wurde, erschienen in der Sowjetunion deutschsprachige Publikationen, die einer echten dutschen Puškinrezeption den Weg ebnen halfen. Seine „Begegnung mit Puschkin" schilderte Johannes R. Becher in der „Deutschen Zentralzeitung" vom 10. 2. 1937: „Ich hatte von Puschkin bisher wenig gelesen. Die Sowjetunion hat mir auch diesen großen Dichter nahegebracht wie auch Goethe, ja Goethe, den ich mir in Deutschland in der Schule durch die spießigen Kommentare der Oberlehrer so verleiden ließ, daß ich ein halbes Leben lang brauchte, um mich wieder in ihm zurechtzufinden. Die Verwandtschaft Goethes mit Puschkin ist offenkundig". Im weiteren Verlauf des Artikels äußert Becher einen bemerkenswerten Gedanken, der zeigt, daß er das Puškinerlebnis für die akschtuellen Aufgaben der deutschen sozialistischen Kultur nutzbar zu machen bestrebt war: „Puschkin ist ein Erzieher zur Dichtung. Er ist für uns ein Reiniger und ein Erneuerer. Mit seinem ganzen Werk wendet er sich uns zu, er beschwört uns gleichsam, von gewissen Unarten zu lassen, die in kürzester Frist nur noch Kuriositätswert besitzen werden. Solche Unarten, besonders aus dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit herrührend, sind in einem großen Teil unserer Literatur noch nicht überwunden..." Erich Weinert schrieb Anfang 1937 sein Gedicht „Puschkin steht in einer regnichten Abenddämmerung am Fenster seiner dunklen Stube in Michailowskoje". In diesem Stimmungsbild, das vielleicht unter dem Eindruck der Bleistiftzeichnung N. P. Ul'janovs „Puškin in Michajlovskoe" (1936) entstand, gestaltete er die Verbundenheit Puškins mit der russischen Befreiungsbewegung. Alfred Kurella übersetzte mehrere Gedichte Puškins, unter ihnen solche, die wegen ihres freiheitlichen Gehalts noch keinen deutschen Übersetzer gefunden hatten[19]. Eine Reihe von Nachdichtungen schuf der Schauspieler Heinrich Greif. Franz Leschnitzer übersetzte „Das Echo" und „Der Herbst (Fragment)" sowie E. Bagrickijs Puškin-Gedicht. Einen Gedenkartikel veröffentlichte in der Zeitschrift „Das Wort", 1937/1, Hugo Huppert. Außerdem erschien in der „Deutschen Zentralzeitung" vom 20. 3. 1937 ein Beitrag Rudolf Leonhards. Die Bedeutung Puškins für die um ihre Freiheit ringenden Völker Afrikas behandelte Klara Blum dichterisch in „So hörte Afrika den Brudergruß". Aus diesem während des Krieges entstandenem Gedicht klingt die Stimme des kämpferischen Humanismus[20].

Durch die Befreiung des deutschen Volkes vom Hitlerfaschismus war die Möglichkeit gegeben, im Zuge einer demokratischen Erneuerung des ku-

[18] Vgl. Internationale Literatur, 1937/4, S. 135.

[19] Vgl. die Übersetzung von „Märchen. Noël" in: Der Kämpfer, 1936/11—12, S. 63.

[20] K. Blum, Schlachtfeld und Erdball, M. 1944, S. 41—43.

turellen Lebens auch die Widersprüche der deutschen Puškinrezeption zu überwinden. Diese Möglichkeit wurde, wie bereits der Verlauf des Puškin-Jubiläums klar erwies, nur in Ostdeutschland genutzt. Als Delegierter eines neuen Deutschland stellte Johannes R. Becher auf der festlichen Plenartagung der Akademie der Wissenschaften der UdSSR am 7. 6. 1949 den Genius Puškins neben den Genius Goethes. Er bezeichnete beide Dichter als große Humanisten und als Verkörperung all des Edlen und Guten, das im russischen und deutschen Volk begründet liege. Die Rede gipfelte in dem Wunsch, die Namen der größten Dichter Rußlands und Deutschlands möchten zu einem Symbol der Völkerfreundschaft werden[21]. Im Geiste dieser Worte wurde 1949 im Bereich Ostdeutschlands eine Puškin-Ehrung durchgeführt, die von hohem Verantwortungsbewußtsein getragen war und breitesten Kreisen der werktätigen Bevölkerung wie auch der heranwachsenden Schuljugend Persönlichkeit und Werk des größten russischen Dichters nahebrachte. Zwei vierbändige Ausgaben (die eine davon vom Moskauer Verlag für fremdsprachige Literatur herausgegeben) führten dem deutschen Leser das Werk Puškins in einer noch nie dagewesenen Vollständigkeit vor. An der Puškin-Ehrung nahmen führende Schriftsteller wie Anna Seghers, Willi Bredel und Max Zimmering aktiven Anteil[22]. In der Presse und in den Periodica erschien eine größere Anzahl populärwissenschaftlicher Darstellungen, die sich zum überwiegenden Teil um eine marxistische Deutung bemühten. Es wäre allerdings voreilig, wollte man von der ostdeutschen Puškin-Ehrung des Jahres 1949 — so verdienstvoll sie auch war — auch nur für den einen Teil Deutschlands eine endgültige Klärung erwarten. Jener Widerspruch, der darin besteht, daß die Klassiker der deutschen Literatur den sowjetischen Menschen vertrauter sind als den deutschen Menschen Puškin, konnte nicht mit einemmal überwunden werden[23]. Die Jahre nach dem Jubiläum verstrichen, ohne daß es die slawistischen Literaturwissenschaftler der DDR verstanden hätten, die begonnene Initiative durch eigene wissenschaftliche Untersuchungen zu fördern. So stand der kulturpolitischen und schulischen Praxis neben einigen sowjetischen Übersetzungen im wesentlichen nur die Puškin-Interpretation von Georg Lukács zur Verfügung, die neben einer Reihe richtiger Thesen auch jene Schwächen enthält, wie sie für die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen von Lukács im allgemeinen charakteristisch sind.

Wie notwendig es aber ist, sich mit dem bisher Erreichten nicht zu begnügen, zeigt die Entwicklung der Puškinrezeption in Westdeutschland nach 1945. Der von Arthur Luther unter Beteiligung namhafter Slawisten und Übersetzer anläßlich des Jubiläums 1949 herausgegebener Sammelband „Solange Dichter leben" faßt einem Brennspiegel gleich alle Nuancen der uns aus der Zeit vor 1945 bereits bekannten Fehlinterpretationen zusammen

---

[21] Vgl. А. С. Пушкин. 1799—1949. Материалы юбилейных торжеств, М.—Л. 1951, S. 58

[22] A. Seghers, Puschkin, in: Die Neue Gesellschaft; II (1949), S. 520—522; W. Bredel, Puschkin und Goethe, in: Heute und Morgen, 1949/6, S. 339—343; M. Zimmerings Gedicht „An Puschkin" erschien erstmalig in: Sächsische Zeitung, 2. 6. 1949.

[23] Vgl. U. Völkels Gedicht „Erkenntnis" in: Neue Deutsche Literatur, 1961/1, S. 97: „Gestern sprach ich /mit einem sowjetischen/ Genossen, Metallarbeiter /aus Gorki/, über Goethe und Schiller. /Als die Rede auf Puschkin kam,/ mußte ich schweigen".

Einige Beiträge verraten schon durch die Themenstellung ihre Tendenz. So z. B. preist Victor Meyer-Eckardt „Puschkin als Dichter der reinen Kunst", bemüht sich Maximilian Braun, den „hintergründigen Puschkin" zu erfassen, und handelt Vsevolod Sečkarev „über die Langeweile bei Puschkin". In Anlehnung an Čyževs'kyjs Puškin-Interpretation deutet Ludolf Müller Puškins „Eugen Onegin" aus der „romantischen Philosophie der Liebe". Mit einer deutlichen sowjetfeindlichen Anspielung schließt der Aufsatz des Religionsphilosophen Simon Frank „Puschkin über das Verhältnis zwischen Rußland und Europa". Nach dem Vorbild Merežkovskijs zieht auch Frank die fingierten Memoiren der A. O. Smirnova heran, um Puškins „Verbundenheit mit der orthodoxen Frömmigkeit" zu beweisen. Sigismund von Radecki, der in dem Sammelband nicht vertreten ist, brachte seine Puškin-Interpretation anderen Ortes unverändert zu Gehör[24]. Obwohl aus der Zeit vor 1945 stammend, mußte sie jetzt all denen willkommen sein, die dem „christlichen Europagedanken" im Sinne eines politischen Klerikalismus das Wort redeten. Auch eine Analyse dessen, was nach dem Jubiläum von 1949 in Westdeutschland über Puškin geschrieben wurde, zeigt, daß mit geringen Ausnahmen die Linie der spätbürgerlichen, ihrem Wesen nach antikommunistischen und antisowjetischen Fehlinterpretation ungehemmt ihre Fortsetzung findet.

Wie im gesamten kulturellen Leben gehen zum gegenwärtigen Zeitpunkt auch in der Puškinrezeption die beiden deutschen Staaten völlig unterschiedliche Wege. Nur der in der DDR betretene Weg verspricht aber eine Beseitigung der Widersprüche und eine echte Lösung für ganz Deutschland. Aufbauend auf der 1949 begonnenen Initiative, muß unter den Bedingungen der nunmehr voll entfalteten sozialistischen Kulturrevolution Puškins Werk zum lebendigen Besitz des Volkes werden. Es gilt in Zusammenarbeit zwischen der slawistischen Literaturwissenschaft, Organen der Volksbildung und allen kulturpolitisch wirkenden Institutionen den Rezeptionsprozeß endgültig aus dem Stadium der Spontaneität herauszuführen. Je schneller dies in der DDR geschieht, um so eher werden auch in Westdeutschland fortschrittliche Kräfte in wachsender Zahl Zugang zum humanistischen, lebensbejahenden und völkerverbindenden Erbe Puškins finden. Die scheinbare „Entdeckung" Puškins wird durch eine echte abgelöst werden.

[24] S. v. Radecki, Puschkin, die Russen und Europa, in: Wort und Wahrheit, IV (1949), S. 423—431. Vgl. ferner die Neuauflagen von Radeckis Sammelbänden „Der Glockenturm" und „Die Welt in der Tasche" nach 1945. Als „religiosen Genius Rußlands" interpretiert auch L. Kobilinski — Ellis Puškin in einer Monographie (Olten 1948)

EDGAR WEISS (Berlin)

ZU DER ROLLE JOHANNES R. BECHERS BEI DER PFLEGE DER DEUTSCH-SOWJETISCHEN LITERATURBEZIEHUNGEN IN DEN ZWANZIGER JAHREN[1]

1

Bei der Herausbildung und Entwicklung der sozialistischen Nationalliteraturen kommt den literarischen Wechselbeziehungen und Wechselwirkungen erhöhte Bedeutung zu[2]. Die führende Stellung der Sowjetliteratur, die die Methode des sozialistischen Realismus begründet und am meisten vervollkommnet hat, bewirkt, daß die Beziehungen zwischen ihr und den anderen ihr wesensverwandten Literaturen sich besonders eng und fruchtbar gestalten. Die Geschichte der deutschen sozialistischen Nationalliteratur ist ein typisches Beispiel für die Intensität und Produktivität der Beziehungen zur Sowjetliteratur. Das trifft schon auf die Periode von 1918 bis 1933 zu, als sich auf der Grundlage eines mächtigen Aufschwungs der revolutionären Arbeiterbewegung unter Führung der Kommunistischen Partei Deutschlands[3] die deutsche proletarisch-revolutionäre Literatur herausbildete. Bereits Ende der zwanziger, Anfang

---

[1] Dieser Artikel ist die Kurzfassung eines für den V. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia vorgesehenen Beitrages, der im Heft 3/1963 der „Zeitschrift für Slawistik" erscheinen soll. Er fußt auf Ergebnissen einer umfassenden Untersuchung der Beziehungen J. R. Bechers zur sowjetischen Literatur, Literaturpolitik, -theorie und -kritik zwischen 1917 und 1933. Bei der Sammlung des hier unterbreiteten Quellenmaterials haben mir sowjetische, ungarische und deutsche Institutionen und Persönlichkeiten wirksame Hilfe erwiesen, denen ich zu Dank verpflichtet bin. Besonders danke ich dem Gor'kij-Institut für Weltliteratur in Moskau, dem Johannes R. Becher-Archiv und der Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur bei der Deutschen Akademie der Künste sowie dem sowjetsjschen Gelehrten P. Birkan.

[2] Zur theoretischen Klärung von Grundproblemen literarischer Wechselbeziehungen und Wechselwirkungen hat die 1960 vom Gor'kij-Institut für Weltliteratur in Moskau veranstaltete wissenschaftliche Konferenz wesentlich beigetragen, deren Ergebnisse wir hier verwerten; vgl. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии II — 15 января 1960 г., M. 1961.

[3] Vgl. W. Ulbricht, Referat zum „Grundriß der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung" sowie Grundriß der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, in: Einheit, 1962, Sonderheft, S. 19-38, 64-68, 99-130.

der dreißiger Jahre erschienen beachtenswerte Kunstwerke und literaturtheoretische Arbeiten, die von weitgehender Erkenntnis und Meisterung der künstlerischen Methode des sozialistischen Realismus zeugen[4]. Einen großen Beitrag dazu leistete Johannes R. Becher. Er selbst hat in den zwanziger Jahren einen imponierenden und beispielhaften Entwicklungsweg durchlaufen: von Dichtwerken, die noch dem Expressionismus verhaftet waren, gelangte er über noch recht schematische Dichtungen von starker politischer Aktualität zu künstlerisch gemeisterten sozialistisch-realistischen Gedichten. Als Vorsitzender des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands (BPRS) förderte er maßgeblich die politisch-ideologische und künstlerische Entwicklung der deutschen proletarisch-revolutionären Schriftsteller. Schon zu dieser Zeit hatte er großen Anteil daran, daß die sowjetische. Literatur, Literaturtheorie und Literaturpolitik in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur erkannt und ausgewertet wurden und daß auch das Wirken der deutschen sozialistischen Schriftsteller der Sowjetliteratur zum Nutzen gereichte. Die Pflege der deutsch-sowjetischen Literaturbeziehungen durch Becher zu erhellen, soll das Anliegen der folgenden Ausführungen sein.

J. R. Becher hat als einer der ersten deutschen Dichter, wenn auch zunächst mehr gefühls- als verstandesmäßig, die Oktoberrevolution bejaht und dann als Mitglied der KPD, dank des grundlichen Studiums der Werke Lenins sowie der unmittelbaren Teilnahme an den Kämpfen des revolutionären Proletariats, die welthistorische Mission des Sowjetstaates erkannt. Diese Erkenntnis übertrug er auch auf das Gebiet der Literatur. Als Vorsitzender des BPRS und Sekretär der Internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller (IVRS) war J. R. Becher besonders dazu berufen, die Erfahrungen der sowjetischen Literaturentwicklung für die internationale und deutsche revolutionäre Literatur auszuwerten. In diesem Bemühen wurde er von führenden Vertretern des BPRS, wie L. Renn, F. C. Weiskopf, A. Seghers, K. Grünberg und A. Gábor (neben anderen ungarischen Schriftstellern gehörte er dem BPRS Deutschlands an), aktiv unterstützt.

Getreu der Idee des proletarischen Internationalismus machte sich Becher relativ früh zum Fürsprecher einer engen Verbindung und Zusammenarbeit mit den sowjetischen Literaturschaffenden. Bereits am 1. September 1925 ruft er die sowjetischen Schriftsteller in einem Brief dazu auf, „durch Meinungs- und Erfahrungsaustausch (Hervorhebung von mir — E. W.) in engsten Kontakt miteinander zu treten"[5]. Im

[4] Vgl. Zur Geschichte der sozialistischen Literatur in Deutschland zwischen 1917 und 1933. Arbeitsergebnisse der „Arbeitsgruppe zur Erforschung der proletarisch-revolutionären Literatur Deutschlands", in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Deutsche Literaturgeschichte, 1960, Nr. 4, S. 780—816. Demnächst wird im Aufbau-Verlag der bereits im Manuskript von mir eingesehene Sammelband „Beiträge zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933" erscheinen; vgl. auch E. Simons, Zur Tätigkeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands (1928—1933). Phil.-Diss., Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Bln. 1960.

[5] Zitiert nach: А. Цинговатов, Иоганн Бехер, in: Молодая гвардия, 1926, Nr. 6, S. 224; auch im weiteren werden Äußerungen Bechers, die nur in russischer Übersetzung vorliegen, in deutscher Rückübersetzung gebracht.

selben Jahr forderte er unter Berufung auf die Resolution der Konferenz der Delegierten des V. Kongresses der Kommunistischen Internationale zu Fragen der künstlerischen Literatur die „internationale Verankerung" der deutschen proletarischen Schriftsteller[6]. Aufrufe zur Zusammenarbeit enthielten sein Vorwort zur russischen Ausgabe des „Levisite" aus dem Jahre 1926 und sein 1927 in „На литературном посту" (Nr. 15-16) veröffentlichter Artikel „Über proletarisch-revolutionäre Literatur in Deutschland", in dem er die Notwendigkeit des Lernens von der Sowjetliteratur hervorhob. Das hat er auch in seiner Rede auf der ersten Internationalen Konferenz revolutionärer Schriftsteller Ende 1927 in Moskau besonders betont: „Wir sind der Meinung, daß bei einer besseren Verbindung mit den ausländischen Genossen und insbesondere mit den proletarischen Schriftstellern der Sowjetunion ... die deutsche proletarisch-revolutionäre Literatur sich besser entwikkeln ... kann".[7] Unter Bechers maßgeblicher Mitwirkung wurden diese Forderungen zur Direktive des Aktionsprogramms, des Organisationsstatuts und der letzten Fassung des Entwurfs zu einem Programm des BPRS[8].

Die Aufgabe, der sich Becher gegenübersah, bestand nicht nur darin, die sowjetische Literatur als Vorbild für die deutsche zu erkennen. Es galt zugleich, in der komplizierten, in prinzipiellen ideologischen Kämpfen verlaufenden Entwicklung der Sowjetliteratur in den zwanziger Jahren, in dem Vielerlei der Richtungen und Gruppierungen, literaturtheoretischer Programme und literarischer Werke die entscheidende, zum sozialistischen Realismus führende Entwicklungstendenz herauszufinden und daran anzuknüpfen. Daß dies besonders im Ausland angesichts der begrenzten und nicht immer das Wichtigste erfassenden Rezeption der Sowjetliteratur schwer war, ist gewiß. Dennoch hat es Becher in hohem Maße vermocht, dieser Aufgabe gerecht zu werden; dies schließt nicht aus, daße er zeitweilig auch negativen Einflüssen seitens des Proletkults und der RAPP zugänglich war.

2

Becher gebührt das Verdienst, die Bedeutung M. Gor'kijs als des großen Vorbildes für die deutschen proletarisch-revolutionären Schriftsteller früh erkannt und immer wieder klar herausgestellt zu haben[9]. Bereits 1922, noch bevor sich Becher die Werke Lenins erschlossen, setzte auf ihn die mächtige Wirkung Gor'kijs ein, als ein gerade in Deutschland erschienener

---

[6] Vgl. J. R. Becher, Bürgerlicher Sumpf. Revolutionärer Kampf, in: Das Wort (Halle), 1925, Nr. 6.

[7] Международная конференция пролетарских и революционных писателей, in: На литературном посту, 1927, Nr. 22-23, S. 8.

[8] Alle drei Dokumente sind im J. R. Becher-Archiv einzusehen (das erste wurde in einem Flugblatt über die Gründungsversammlung des BPRS 1928 veröffentlicht).

[9] Es sei hier auf die verdienstvolle Abhandlung von L. Jur'eva über die Beziehungen zwischen Gor'kij und Becher verwiesen, deren Ergebnisse wir durch ergänzendes Quellenmaterial erhärten; vgl. Л. Юрьева, М. Горький и передовые немецкие писатели XX века, M. 1961, S. 166-184.

Sammelband von Gor'kijs publizistischen Schriften[10] zu einer Entdeckung von „entscheidendem Einfluß“[11] für ihn wurde.

Es ist vor allem Gor'kijs Konzeption von der notwendigen Verbindung des Dichters mit dem Volk und der Revolution, vom humanistischen Charakter der sozialistischen Literatur und von deren künstlerischer Methode, die Becher für sich und die anderen Schriftsteller als richtungweisend ansah. Gor'kijs Leitspruch: „Glaube an dein Volk..., glaube an seine schöpferischen Kräfte. Hilf ihm, sich aus dem Zustand des Kniens zu erheben, gehe zum Volk, gehe mit ihm...“ aus dem Aufsatz „Die Zerstörung der Persönlichkeit“ wurde, mehr oder weniger variiert, von Becher immer wieder, so 1924, 1926, 1928, 1930[12] darunter in seinem Hauptreferat „Unser Bund“ auf der Gründungsversammlung der BPRS im Oktober 1928, als wegweisend vorgebracht. Unter ausdrücklichem Verweis auf Gor'kij setzte sich Becher mit der Demutslehre, dem „Dulde!“ Dostoevskijs auseinander und rief die Künstler zur Teilnahme am revolutionären Kampf auf[13]. In der erwähnten programmatischen Rede bei der Gründung des BPRS zitierte Becher aus Gor'kijs Artikel „Der proletarische Schriftsteller“[14] einen längeren Abschnitt, der eine Kennzeichnung der Merkmale des proletarischen Schriftstellers enthält und dabei vor allem dessen humanistisches Anliegen hervorhebt[15].

In wachsendem Maße war es die von Gor'kij am vollkommensten beherrschte Methode des sozialistischen Realismus, aus der Becher für die gesamte deutsche proletarisch-revolutionäre Literatur die Lehren zu ziehen bemüht war. Das geht bereits deutlich aus dem von Becher unterzeichneten Grußschreiben des BPRS anläßlich des 60. Geburtstages von Gor'kij im Jahre 1928 hervor, in dem dieser als der größte und glücklichste Schriftsteller aller Zeiten bezeichnet wird[16]. Davon zeugt vor allem sein unter dem Titel „Wir müssen von Maxim Gorki lernen“ im Jahre 1932 veröffentlichter Artikel, in dem er darlegt, „welche Bedeutung das Schaffen Gorkis für uns, die revolutionären Schriftsteller Deutschlands, besaß und in der gegenwärtigen Etappe unserer Entwicklung besitzt.“[17] Im Ringen „gegen allgemeine Worte, gegen Schematismus, gegen künstliche Verengung der Probleme“ fordert Becher, „vor allem die Werke Gorkis zu studieren“, und würdigt sie als beispielhaft für die „stärkste Annäherung an die Wirklichkeit, an die Lebenswahrheit“, für den „proletarischen Realismus von hoher künstlerischer Meisterschaft“[18]. Anläßlich des 40. Schaffensjubiläums Gor'-

---

[10] M. Gorki, Die Zerstörung der Persönlichkeit. Aufsätze, Dresden 1922.

[11] И. Р. Бехер, Мы должны учиться у Горького, in: Иностранная книга, 1932, Nr. 9, S. 41.

[12] Vgl. J. R. Becher, Vorwärts, du rote Front! Prosastücke, Frankfurt a. M. 1924, S. 97; ders., Aufgefordert, eine Biographie zu schreiben, in: Die neue Bücherschau, Jg. 6, 1926/27, Nr. 2, S. 60; Material über die Gründungsversammlung des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands, 19. X. 1928, Berlin; J. R. Becher-Archiv; J. R. Becher, Ein Mensch unserer Zeit, Bln. 1930, S. 62.

[13] Vgl. J. R. Becher, Vorwärts, du rote Front! Prosastücke, a. a. O., S. 122; ders., Aufgefordert, eine Biographie zu schreiben, a. a. O.

[14] Dieser Aufsatz war in der „Roten Fahne“, 1928, Nr. 97 erschienen.

[15] Material über die Gründungsversammlung..., a. a. O.

[16] Vgl. Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами, M. 1960, S. 184.

[17] И. Р. Бехер, Мы должны учиться у Горького, a. a. O.

[18] ebd.

kijs widmete der BPRS dem sowjetischen Schriftsteller in der „Roten Fahne" eine ganze Zeitungsseite unter der Überschrift „Maxim Gorki der beste Gestalter proletarischen Lebens", für die Becher die Einführung schrieb[19]. In Ergänzung dessen, was über die persönliche Begegnung zwischen Becher und Gor'kij am 12. Juni 1931 bekannt ist[20], möchten wir auf eine weitere wichtige Einflußkomponente seitens Gor'kijs hinweisen. Wie T. Motyleva, die als Dolmetscherin bei dieser Zusammenkunft zugegen war, berichtet, hat sich Gor'kij im Verlauf des Gesprächs entschieden für eine breite Schriftstellerfront mit Rolland, Dreiser, Lewis Sinclair u. a. im Kampf gegen Faschismus und Krieg eingesetzt[21]. Wenn ein Jahr später auf der Reichsarbeitskonferenz des BPRS[22] als Ausdruck der Verbreiterung der Literaturfront neben Gor'kij und anderen auch Rolland und Dreiser ins Ehrenpräsidium gewählt wurden, so ging das nicht zuletzt auch auf die Anregungen Gor'kijs zurück.

3

Die Verehrung Gor'kijs war bei Becher mit einer hohen Wertschätzung anderer sowjetischer Schriftsteller und der Sowjetliteratur als Ganzem verbunden. Im Jahre 1930 bekannte Becher, er lese fast alle Bücher über die Sowjetunion[23]. Bereits 1924 weist er auf das große Beispiel der Sowjetliteratur hin: „Aus zwei Ländern schlagen steil die L e u c h t f e u e r (Hervorhebung von mir — E. W.) empor, sie leuchten dir, Deutsches Volk, auf deinem Marsch... Aus Rußland... aus dem anonymen 150-Millionen-Rußland der Arbeiter und Bauern, aus dem Rußland Lenins, aus dem Rußland Gorkis, aus dem Rußland Libedinskis, Majakowskis, Wsewolod Iwanows... aus dem Amerika Whitmans..."[24]. Als er 1933/34 auf die Beziehungen zur Sowjetliteratur im vergangenen Jahrzehnt zurückblickt, trifft er die bezeichnende Feststellung, daß „wir immer in der Sowjetliteratur unser Vorbild und unsere Lehrmeisterin gesehen haben"[25]. „Die Sowjetliteratur...," so präzisiert Becher diesen Gedanken, „ist untrennbar von uns, untrennbar von unserer eigenen literarischen Tätigkeit. Wir gingen mit ihr von dem Zeitpunkt an, als ihr erstes Werk erschien, wir waren nach Kräften bemüht, sie verbreiten zu helfen und von ihr zu lernen."[26] Welche sowjetischen Schriftsteller bzw. Werke hat Becher nachweislich besonders geschätzt und gewürdigt?

Ein Ausdruck dieser Auslese waren gewiß seine Nachdichtungen der Werke Majakovskijs und Bednyjs, an denen er seit 1923 arbeitete. Er übertrug Majakovskijs „150 000 000", „Wolke in Hosen" und „Mysterium

[19] Vgl. Die Rote Fahne, 1932, Nr. 188.
[20] Vgl. Иностранные революционные писатели у Максима Горького, in: Литературная газета, 1931, 15. VI.
[21] Vgl. T. M o t y l e v a, Erinnerungen an J. R. Becher, gesprochen auf Magnettonband; J. R. Becher-Archiv (unveröffentlicht).
[22] Schriftsteller auf dem Posten (Bericht über die Reichsarbeitskonferenz des BPRS, 25.-26. 6. 1932), in: Die Rote Fahne, 1932, Nr. 141.
[23] Vgl. И. Р. Б е х е р, Привет из-за рубежа, in: За рубежом, 1930, Nr. 1, S. 10.
[24] J. R. B e c h e r, Vorwärts, du rote Front! Prosastücke, a. a. O., S. 122 f.
[25] J. R. B e c h e r, Das große Bündnis, in: Internationale Literatur, 1934, Nr. 5, S. 30.
[26] И. Б е х е р (от имени группы немецких революционных писателей), Всесоюзному съезду советских писателей, in: Интернациональная литература, 1934, Nr. 3-4, S. 5.

Buffo“[27], die Gedichte „Linker Marsch“, „Jungkommunistisches Lenin-Lied“, „Über das Gesindel“, „An Deutschland“ und „Arbeiterlied“ sowie Bednyjs „Die Hauptstraße“ und die Gedichte „Kommunistische Marseillaise“, „Ein Gruß an Lenin“, „An die Arbeiterin“, „Für Freiheit und Brot“, „Leichenbegängnis“, „Hirten-Horn und Flöte“, „Proletarische Ostern“, „Das gestohlene Pferd“. Überschlägt man die Nachdichtungen, ergeben sich insgesamt etwa 200 Textseiten, ein wirklich beachtlicher Komplex im Vergleich zu seiner eigenen literarischen Produktion in dieser Zeit. Zweifelsohne war das eine Pioniertat für die Verbreitung der jungen Sowjetpoesie als ideelles, thematisches und künstlerisches Novum in Deutschland. Selbst wenn diese Nachdichtungen Bechers, nicht zuletzt infolge der minimalen Kenntnis der russischen Sprache, offensichtliche Mängel aufweisen, geben sie doch das revolutionäre Pathos der Dichtwerke getreu wieder. Es ist unverkennbar, daß Becher von diesen Dichtern, die er beide schätzte, Majakovskij den Vorzug gab. Wiederholt bediente er sich bestimmter Sinnbilder und Appelle Majakovskijs[28]. Eine indirekte Bevorzugung Majakovskijs im Vergleich zu Bednyj und eine gewisse polemische Note dürfte seine Rede auf der Internationalen Konferenz revolutionärer Schriftsteller in Charkow 1930 enthalten, als er ungeachtet der Tatsache, daß dort die irrige RAPP-Losung der einseitigen Ausrichtung auf D. Bednyj faktisch in die Hauptresolution übernommen wurde, nicht diesen, sondern Majakovskij mit einer aus dem „Großen Plan“ stammenden Verszeile pries[29]. In diesem Zusammenhang ist ein von S. Tret'jakov festgehaltenes Gespräch mit Becher im Jahre 1933 interessant, in dessen Verlauf Becher seine Wesensverwandtschaft mit Majakovskij hervorhob[30]. Zweifellos wurde Becher hauptsächlich durch den ungestümen Drang „dieses mächtigen Talents“ zum vollendeten künstlerischen Ausdruck der neuen Epoche und „zu neuen schöpferischen Entdeckungen“[31] angeregt. Weitere Nachforschungen über die persönliche Bekanntschaft zwischen Becher und Majakovskij ergeben, daß die Berliner Kontakte stärker als bisher angenommen waren[32] und daß es auch zu Begegnungen in Moskau gekommen ist. So hat uns z. B. N. Aseev versichert, daß Majakovskij ihn mit Becher in Moskau bekannt gemacht hat[33].

---

[27] Die Nachdichtungen der beiden letztgenannten Werke blieben unveröffentlicht und sind verlorengegangen; vgl. d. Brief J. R. Bechers an die Auslandskommission des sowjetischen Schriftstellerverbandes vom 20. V. 1953 (Kopie im J. R. Becher-Archiv) sowie B. Tschistowa, Wladimir Majakowskis Beziehungen zu deutschen Literaturschaffenden, in: Kunst und Literatur, 1961, Nr. 4, S. 371—386.

[28] Vgl. z. B. J. R. Becher, Vorwärts, du rote Front! Prosastücke, a. a. O., S. 9; ders., An Leonhard Frank, in: Das Wort! (Halle), 1924, Nr. 148; ders., Die Kriegsgefahr und die Aufgaben der revolutionären Schriftsteller, in: Literatur der Weltrevolution, 1931, Sonderheft, S. 54.

[29] Vgl. J. R. Becher, Die Kriegsgefahr und die Aufgaben der revolutionären Schriftsteller, a. a. O.

[30] С. Третьяков, Разговор с Бехером, in: Литературный критик, 1934, Nr. 2, S. 131f.

[31] Vgl. И. Бехер, Открыватель мира, in: Правда, 1940, 14. IV.

[32] Vgl. Lilly Becher über J. R. Bechers Beziehungen zur Sowjetliteratur, gesprochen auf Magnettonband; Inst. f. Slaw. d. DAW zu Berlin.

[33] Vgl d. von N. Aseev bestätigte Niederschrift eines informatorischen Gesprächs; Inst. f. Slaw, d. DAW zu Berlin.

Es ist gewiß kein bloßer Zufall, daß Becher auch Sergej Esenin seine Sympathie geschenkt und ihm sogar ein Gedicht — das einzige auf einen Sowjetschriftsteller geschriebene Gedicht aus den zwanziger Jahren — gewidmet hat. Becher dürfte durch die nach Deutschland gelangten und z. T. veröffentlichten Gedichte sowie durch die Aufenthalte Esenins in Berlin auf ihn aufmerksam geworden sein. So zeigte z. B. die bekannte Übersetzerin Olga Halpern-Gábor Becher fünf von ihr ins Deutsche übertragene Gedichte Esenins[34], die ihn tief beeindruckten. Nach recht zuverlässigen Informationen soll Becher zweimal Esenin in Berlin gesehen haben[35]. Bechers Gedicht „Essenin" — eines der schönsten aus dieser Zeit — drückt aus, daß Becher Esenins Talent bewunderte und zugleich den von ihm erwählten Weg und dessen Ende verurteilte.

Es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß sich Becher auch über das Schaffen anderer sowjetischer Dichter informierte, wohl weniger anhand der spärlichen deutschen Nachdichtungen als vielmehr durch die hauptsächlich während der Reisen in die Sowjetunion eingezogenen Erkundigungen. So erinnert sich z. B. A. Bezymenskij an mehrere ausführliche Gespräche, die er mit Becher über die Sowjetliteratur, und insbesondere über die sowjetische Poesie, geführt hat[36]. Nicht selten verweist Becher auch auf die sowjetische Dichtung insgesamt: „solch ein Tempo, solch einen Glauben an die Sache", schreibt er im Zusammenhang mit Emil Ginkel, „habe ich bisher nur bei den sowjetrussischen Dichtern erlebt. Ginkel klebt nicht am Manuskript, spricht beinahe frei (Freier Vortrag lyrischer Dichtungen ist in Sowjetrußland eine Selbstverständlichkeit)."[37] Im selben Artikel kritisiert er eine Sammlung von Arbeitergedichten, weil dort die sowjetrussische Dichtung „stillschweigend übergangen" wird.

Bei aller Hochachtung für die sowjetischen Dichter, scheute sich Becher nicht, sie vor dem Forum der Charkower Konferenz öffentlich zu kritisieren, weil sie seiner Meinung nach nicht mit der Zeit Schritt hielten, und forderte sie zur künstlerischen Gestaltung des Fünfjahrplanes auf. Er selbst schrieb 1930/31 das Epos des sozialistischen Aufbaus „Der große Plan". Überhaupt trugen seine der Sowjetunion gewidmeten Werke, angefangen mit dem berühmten „Gruß des deutschen Dichters an die Russische Foederative Sowjet-Republik", über das Poem „Am Grabe Lenins" und mehrere z. T. schöne Gedichte wie „Moskau Oktober 1927" und „Der an den Schlaf der Welt rührt — Lenin" bis zum „Großen Plan", auch zur Pflege der deutsch-sowjetischen Literaturbeziehungen bei.

Von den sowjetischen Prosaschriftstellern hob Becher nachweislich Libedinskij und Vs. Ivanov, Gladkov und Serafimovič hervor[38]. Auch diese Aus-

[34] Diese bisher unveröffentlichten Nachdichtungen wurden von O. Halpern-Gábor dem Inst. f. Slaw. d. DAW zu Berlin übergeben.

[35] Vgl. d. Erinnerungen von A. Alpatov an J. R. Becher; das Manuskript befindet sich im Inst. f. Slaw. d. DAW zu Berlin (z. Z. noch unveröffentlicht).

[36] Vgl. d. von A. Bezymenskij bestätigte Niederschrift eines informatorischen Gesprächs; Inst. f. Slaw. d. DAW zu Berlin.

[37] J. R. Becher, Neue deutsche Lyrik, in: Die neue Bücherschau, 1928, Nr. 12, S. 645.

[38] Vgl. auch J. R. Becher, Berliner Revue, in: Der Kämpfer (Chemnitz), 1927, Nr. 46, S. 9; ders., Die Kriegsgefahr und die Aufgaben der revolutionären Schriftsteller, a. a. O., S. 54.

wahl deutet darauf hin, daß hoher Ideengehalt und große realistische Kunst in ihrer Einheit, um die Becher in seinem Schaffen ringt, zu seinen hauptsächlichsten Bewertungskriterien werden. „Die Literatur und Kunst Sowjetrußlands — das ist für uns ein lebensnotwendiger Blutzufluß... Eure Werke... sind geschaffen aus Fleisch und Blut, voller menschlichen Fühlens", schrieb er 1927[39]. Wie uns Béla Illés mitteilte, hat sich Becher während seines Besuches in Moskau Ende 1927 entschieden für eine größere Verbreitung der Werke der sowjetischen proletarischen Schriftsteller in Deutschland eingesetzt. In diesem Zusammenhang kann man auch Bechers Mitwirken bei der Propagierung der Sowjetliteratur in der von ihm mit herausgegebenen Zeitschrift „Die Linkskurve", dem Organ des BPRS, nicht unerwähnt lassen. Es muß als Verdienst Bechers angesehen werden, daß er sowohl auf die Errungenschaften der proletarischen Schriftsteller der Sowjetunion als auch auf die der anderen, der RAPP nicht angehörenden sowjetischen Schriftsteller orientierte. Zugleich legte Becher ein kritisches Verhalten gegenüber einzelnen sowjetischen Schriftstellern bzw. deren Werken an den Tag. So hat er antisowjetische Tendenzen in den Büchern Pil'njaks entschieden verurteilt[40], die vulgäre Theorie des sogenannten „Rohmaterials", wie sie Tret'jakov vertrat, abgelehnt[41] und die abseitige Thematik der Frühwerke Érenburgs unter ausdrücklicher Betonung des Talents bemängelt[42].

Sicherlich trugen auch die häufigen Begegnungen Bechers mit sowjetischen Schriftstellern in der UdSSR und in Deutschland zur Pflege der Beziehungen bei. Außer vielen russisch-sowjetischen Schriftstellern (Gor'kij, Majakovskij, Serafimovič, Fadeev, Libedinskij, Šolochov, Bezymenskij, Isbach, Kol'cov, Fedin, Tret'jakov, Aseev u. a.) hat er auch zahlreiche ukrainisch-sowjetische Schriftsteller persönlich gekannt (P. Tyčina, Ivan Le, M. Tereščenko, I. Mikitenko, O. Dosvitnyj, V. Polišču k u. a). Interessant ist, daß einige ukrainische Schriftsteller in ihren Reisebeschreibungen darauf eingehen[43]. Ein markanter Ausdruck dieser Beziehungen und ein literaturgeschichtliches Dokument besonderer Art ist die Ende der zwanziger Jahre erschienene Novelle O. Dosvitnyjs „Fritz und Johann"[44], die die Entwicklung Bechers zum revolutionären Dichter zum Vorbild hat. Diese etwa dreißig Seiten umfassende Novelle offenbart bei deutlichen Unterschieden gegenüber dem später entstandenen stark autobiographischen Roman Bechers „Abschied" eine Reihe von Analogien, die auf Informationen von Becher beruhen müssen[45], und stellt gewissermaßen ein kleines Vorspiel zu dem großen Romanwerk dar.

[39] Vgl. Äußerung J. R. Bechers in: Тридцать дней, 1927, Nr. 11, S. 16.

[40] Vgl. d. Bericht über die Tätigkeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands im Jahre 1929; J. R. Becher-Archiv.

[41] Vgl. J. R. Becher, Unsere Wendung, in: Die Linkskurve, 1931, Nr. 10, S. 5.

[42] Vgl. J. R. Becher, Berliner Revue, a. a. O.

[43] Vgl. И. Микитенко, Голуби мира. Поездка за границу, М. -Л. 1930, S. 118 u. 142-151.

[44] Vgl. Ол. Досвітній, Твори, Bd. 1, Харків 1930, S. 219–268.

[45] Vgl. Erinnerungen von M. Kurskaja-Dosvitnaja über Begegnungen zwischen Becher und Dosvitnyj; Inst. f. Slaw. d. DAW zu Berlin (unveröffentlicht).

4

Die Beziehungen J. R. Bechers zur sowjetischen Literaturpolitik und -theorie sind aufs engste verknüpft mit seiner bereits im Februar 1926 erfolgten Berufung in das Internationale Büro der proletarischen Literatur, seiner darauf folgenden Wahl ins Präsidium des Internationalen Büros der revolutionären Literatur (IBRL) und zum Sekretär der IVRS, seiner Berufung zum Mitglied des Redaktionskollegiums des Organs des IBRL „Vestnik inostrannoj literatury" und in den literarischen Beirat des Organs der IVRS „Literatur der Weltrevolution" sowie mit seiner Funktion als Vorsitzender des BPRS.

Auf Grund dieser Stellung in der internationalen revolutionären Literaturbewegung unterhielt Becher eine ständige Verbindung mit ihrem Zentrum in Moskau. Er stand in regem Briefwechsel mit der IVRS. In den uns erhaltenen Briefen aus den Jahren 1929-1932, die von einem kameradschaftlichen, freimütigen und kritischen Verhalten zueinander zeugen, geht es hauptsächlich um die Realisierung vereinbarter literaturpolitischer Vorhaben, um Information über die Arbeit des BPRS, um Forderungen nach einer besseren Informierung über die sowjetische Literaturentwicklung, um den Druck literarischer Erzeugnisse der deutschen Schriftsteller in der Sowjetunion und um gegenseitige Besuche.

Becher selbst unternahm vor 1933 sechs Reisen in die UdSSR, die stets mit wichtigen Beratungen verbunden waren: Ende 1927 nimmt er aktiv an der ersten Internationalen Konferenz revolutionärer Schriftsteller in Moskau teil und tritt mit einer längeren Diskussionsrede auf; im Herbst 1929 begibt er sich von Moskau aus mit einer offiziellen Delegation des IBRL nach Tiflis, Baku und Charkow; er spielt eine hervorragende Rolle auf der zweiten Internationalen Konferenz revolutionärer Schriftsteller Ende 1930 in Charkow, auf der er im Namen aller ausländischen Delegationen die Begrüßungsansprache und das Hauptreferat „Die Kriegsgefahr und die Aufgaben der revolutionären Schriftsteller" hält; im Frühjahr 1931 sowie im Frühjahr und Herbst 1932 führt er in Moskau im Auftrage des BPRS Besprechungen mit leitenden Vertretern der IVRS[46]. Während dieser Reisen stellt er Verbindungen zu wichtigen sowjetischen Literaturorganisationen und -institutionen, u. a. zur Rapp, zum Allukrainischen Verband der proletarischen Schriftsteller (VUSPP), zur Kommunistischen Akademie in Moskau, zu Verlagen und Redaktionen, her. Er kommt mit führenden Repräsentanten der sowjetischen Literaturpolitik, mit A. Lunačarskij, mit dem damaligen Generalsekretär der IVRS Béla Illés, mit L. Averbach und I. Mikitenko zusammen. Mit den drei letzteren trifft er sich auch in Deutschland[47].

Es ist anhand direkter Verweise bzw. offenkundiger Entlehnungen sowie dank der im Nachlaß des führenden Mitglieds des BPRS Andor Gábor vor-

[46] Das geht vor allem aus Bechers Briefen an die IVRS v. 11. IV. 1931, an B. Illés v. 15. III. 1932 und an die Kommunistische Fraktion der IVRS v. 12. u. 22. IX. 1932 hervor; Archiv des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur in Moskau.

[47] Vgl. z. B. Глазами иностранцев 1917-1932, M. 1932, S. 657 (Äußerung von Béla Illés); B. Illés Hamburger Episode, in: Becher-Lesebuch, Weimar 1961, S. 12ff.; И. Микитенко, a. a. O.; Brief Bechers an die IVRS v. 15. II. 1932; Archiv des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur in Moskau.

gefundenen Bundesmaterialien[48] nachzuweisen, daß Becher die bedeutendsten Dokumente der sowjetischen Literaturpolitik und -theorie gekannt und ausgewertet hat: Lenins Artikel „Parteiorganisation und Parteiliteratur", seine Ausführungen zum Kulturerbe vor dem III. Kongreß des Komsomol und seine Aufsätze über L. Tolstoj; die Resolution einer Konferenz der Delegierten des V. Weltkongresses der Komintern zur Frage der schönen Literatur (1924); die bekannten Entschließungen des ZK der KPdSU von 1925 und 1932; grundsätzliche „Pravda"-Artikel zur sowjetischen Literaturentwicklung aus dem Jahre 1931; die Dokumente der ersten und zweiten internationalen Konferenz revolutionärer Schriftsteller; eine bedeutende Stellungnahme des Sekretariats der IVRS zum Entwurf einer Plattform des BPRS von 1931; die Ideologische und künstlerische Plattform des Allrussischen Verbandes der proletarischen Schriftsteller und die Resolution des I. Allunionskongresses der proletarischen Schriftsteller der Sowjetunion im Jahre 1928. Begreiflicherweise können wir hier nicht ausführlich darlegen, wie Becher dieses Dokumentenmaterial auswertete; wir beschränken uns darauf, diesen Sachverhalt insgesamt einzuschätzen und an einigen wenigen Einzelbeispielen zu demonstrieren.

Man kann der Bedeutung der unmittelbaren Auswertung dieser Dokumente nur dann gerecht werden, wenn man sie an den Bemühungen der deutschen proletarisch-revolutionären Schriftsteller um die Ausarbeitung der literaturpolitischen und literaturtheoretischen Konzeption der proletarisch-revolutionären Literatur Deutschlands mißt; diese Bemühungen, die besonders nach 1927 sich verstärkten, haben sich vornehmlich in den programmatischen Reden und Schriften J. R. Bechers sowie im Aktionsprogramm und den einzelnen Programmentwürfen des BPRS, an deren Abfassung er meist führend mitwirkte, niedergeschlagen. Die Diskussion konzentrierte sich auf Grundfragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur, vor allem auf die Zurückweisung der trotzkistischen These von der angeblichen Absurdität der proletarischen Literatur, auf das Problem ihrer Hauptkader und Bundesgenossen, auf die Parteilichkeit der proletarischen Literatur und ihre Übereinstimmung mit der Wahrheit und schöpferischer Freiheit, auf die Bedeutung der marxistischen Theorie und der revolutionären Praxis für den Schaffensprozeß und in zunehmendem Maße auf spezielle Probleme der künstlerischen Methode. In ihrem Verlauf konnten viele dieser Fragen einer weitgehenden Klärung zugeführt werden[49]. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die dabei verwerteten sowjetischen Dokumente, die sich im großen und ganzen durch die frühere und tiefere Erkenntnis eben auch dieser Grundfragen auszeichnen, eine stimulierende Rolle gespielt haben. Das hat Becher wiederholt generell betont[50].

[48] Darunter befinden sich die Resolution des ZK der KPdSU von 1925; der „Pravda"-Artikel zur sowjetischen Literaturentwicklung vom 19. XI. 1931, die Ideologische und künstlerische Plattform der VAPP, Resolution des I. Allunionskongresses der proletarischen Schriftsteller der Sowjetunion von 1928 und eine Stellungnahme des Sekretariats der IVRS zur Programmdiskussion des BPRS von 1931 (schreibmaschinenschriftliche deutsche Übersetzungen); die Materialien sind im Besitz des J. R. Becher-Archivs.

[49] Vgl. vor allem E. Simons, a. a. O.

[50] Vgl. z. B. Schriftsteller auf dem Posten (Bericht über die Reichsarbeitskonferenz des BPRS), a. a. O.; Entwurf zu einem Programm des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller; J. R. Becher-Archiv.

Die Auswertung der sowjetischen Literaturpolitik und -theorie äußert sich bei Becher sogar im Gebrauch gleicher Termini wie „Hegemonie“[51], der proletarischen Literatur, die „große Heerstraße“[52], die „große bolschewistische Kunst“[53] oder ähnlicher Formulierungen, wie z. B. bei der Definierung der proletarischen Literatur als „einer Literatur, die die Welt vom Standpunkt des revolutionären Proletariats aus sieht und sie gestaltet“[54], die offensichtlich auf die entsprechende Definition: „Пролетарской мы считаем литературу, познающую мир с точки зрения пролетариата ...“ aus der Entschließung des 1. Allunionskongresses der proletarischen Schriftsteller der Sowjetunion[55], die Becher bekannt war, zurückgeht. Ein von uns vorgenommener Vergleich des Aktionsprogramms des BPRS mit der Ideologischen und künstlerischen Plattform der VAPP ergab bei starker Unterschiedlichkeit im Gesamten auch offenkundige Entlehnungen aus dem sowjetischen Dokument. So stimmen einzelne Punkte des deutschen (I, II, III) und des sowjetischen Dokuments (§ 6, 7, 8) nicht nur inhaltlich, sondern z. T. sogar bis in die Formulierungen weitgehend miteinander überein[56].

Daß sich Becher von der Assoziation der proletarischen Schriftsteller der Sowjetunion beeinflußt zeigte, ist verständlich. War doch die VAPP lange Zeit hindurch die bedeutendste und von der KPdSU am meisten geförderte sowjetische Schriftstellerorganisation. Bei allen ihren schwerwiegenden Fehlern, die sie schließlich zu einem Hemmnis für die weitere Entwicklung der Sowjetliteratur machten und ihre Auflösung bewirkten, hatte sie — und das wird namentlich durch Arbeiten sowjetischer Literaturwissenschaftler aus letzter Zeit erhärtet[57] — auch positive Leistungen aufzuweisen. So kann man ihr bestimmte Verdienste bei der Verfechtung des Prinzips der Parteilichkeit in der sowjetischen Literatur, bei der Bekämpfung apolitischer, revisionistischer, formalistischer und vulgärsoziologischer Theorien über die Literatur, bei der Diskussion über Fragen der schöpferischen Methode u. a. nicht

[51] Vgl. J. R. Becher, Vor dem II. Weltkongress der revolutionären Literatur, in: Die Linkskurve, 1930, Nr. 10, S. 12.

[52] Vgl. J. R. Becher, Unsere Front, in: Die Linkskurve, 1929, Nr. 1, S. 1.

[53] Vgl. J. R. Becher, Unsere Wendung, in: Die Linkskurve, 1931, Nr. 10, S. 8.

[54] Vgl. J. R. Becher, Unsere Front, a. a. O.

[55] Vgl. Культурная революция и современная литература, in: На литературном посту, 1928, Nr. 13-14, S. 5.

[56] Vgl. d. Entwurf eines Aktionsprogramms (veröffentlicht in einem Flugblatt über die Gründungsversammlung des BPRS 1928), J. R. Becher-Archiv; Идеологическая и художественная платформа Всесоюзной Ассоциации пролетарских писателей (ВАПП), in: Октябрь, 1924, Nr. 2, S. 225-228.

[57] Vgl. История русской советской литературы, Bd. 1, M. 1958, S. 46; Л. Плоткин, Партия и литература, Л. 1960, S. 163 f.; В. Иванов, Формирование идейного единства советской литературы 1917-1932, M. 1960, S. 171; vgl. auch die jüngst in den „Вопросы литературы“ geführte Diskussion über die Entwicklung der Sowjetliteratur in den zwanziger Jahren (1961, Nr. 4, 5, 7, 9); recht aufschlußreich für uns war in dieser Beziehung die noch unveröffentlichte Abhandlung über die Zeitschriften „На литературном посту“ und „РАПП“ der Mitarbeiterin des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur in Moskau L. Švecova, die uns in dankenswerter Weise die Einsichtnahme in das Manuskript ermöglichte. Diese Arbeiten widerlegen eindeutig die Auffassung von E. J. Brown, der gewisse positive Seiten der RAPP aus dem Gegensatz zur KPdSU abzuleiten versucht; vgl. E. J. Brown, The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932, New York 1953, S. 219-222.

absprechen. Becher, von dem es kritische Äußerungen über die RAPP gibt[58], hat auch nach ihrer Auflösung deren positive Seiten anerkannt, als er z. B. 1934 in einem Bericht über seine Tätigkeit in Westeuropa erklärte, daß es notwendig wäre, „eine Geschichte der Entwicklung der RAPP herauszugeben. Es zeigt sich, daß wir ununterbrochen — natürlich unter ganz veränderten Verhältnissen — über alte Probleme diskutieren ..."[59]. Dabei dürfte für ihn auch die Tatsache von Bedeutung gewesen sein, daß die RAPP und die von ihr beeinflußten leitenden Gremien der IVRS (sicherlich auch dank der Ratschläge der KPdSU und der Komintern) gegenüber der ausländischen revolutionären Literaturbewegung weitsichtiger und weniger unduldsam waren und ihr bei der Ausarbeitung der politisch-ideologischen und literaturtheoretischen Konzeption und bei der organisatorischen Stärkung wirksame Hilfe leisteten. Während die proletarischen Schriftsteller der Sowjetunion beispielsweise auf der Charkower Konferenz extreme sektiererische Auffassungen ausländischer Literaturschaffender zurückwiesen und damit auch den deutschen proletarisch-revolutionären Schriftstellern, einschließlich Bechers, bei der Überwindung der im BPRS aufgetretenen sektiererischen Tendenzen halfen, wirkte sich zugleich das Sektierertum der RAPP gegenüber den anderen Sowjetschriftstellern negativ auf die Lösung der Bündnisfrage im Ausland und zeitweilig auch auf Bechers Ansichten darüber aus[60]. Ein in sich widersprüchlicher Sachverhalt dürfte auch bei der Verwertung bestimmter RAPP-Losungen durch Becher vorliegen. Obwohl z. B. die Becher bekannten Losungen von der „dialektisch-materialistischen schöpferischen Methode" und vom „lebendigen Menschen" unvollkommen und teilweise sogar irreführend waren, dürften sie bei der Erkenntnis der Bedeutung der marxistisch-leninistischen Weltanschauung für den Schaffensprozeß sowie bei der Überwindung des in der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur damals noch recht verbreiteten Schematismus auch positiv gewirkt haben.

Auch hinsichtlich der sowjetischen Literaturpolitik und -theorie legte Becher eine bemerkenswerte Fähigkeit an den Tag, die starken Seiten herauszufinden und vornehmlich an sie anzuknüpfen. Das zeichnet besonders sein Wirken in den Jahren 1931 und 1932 aus. In dieser Zeit orientiert Becher die proletarisch-revolutionären Schriftsteller Deutschlands auf die entscheidenden politischen Fragen der Zeit, auf den Kampf gegen den Faschismus und den drohenden imperialistischen Krieg sowie auf die Verteidigung der UdSSR. Becher setzt sich für eine entschiedene Wendung der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur ein und fordert die Schriftsteller auf, große realistische Kunstwerke von hohem Ideengehalt zu schaffen, die schöpferischen Probleme auch theoretisch zu klären, für das ganze werktätige Volk zu schreiben und die antifaschistische Literaturfront weiter zu verbreitern. Diese Forderungen verficht er namentlich in seinen programmatischen Artikeln „Unsere Wendung" und „Kühnheit und Begeisterung", in seiner Rede auf der Reichsarbeitskonferenz des BPRS und in dem von ihm mit ausgearbeiteten Entwurf zu einem Programm des BPRS.

[58] Vgl. d. Brief Bechers an A. Hidas v. 27. VII. 1932; Archiv des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur in Moskau.

[59] Original im Archiv des Instituts für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU in Moskau (unveröffentlicht).

[60] Vgl. z. B. J. R. Becher, Einen Schritt weiter, in: Die Linkskurve, 1930, Nr. 1, S. 1ff.

Dabei läßt sich Becher weitgehend vom Inhalt der Beschlüsse der Charkower Konferenz leiten, die zur Orientierung der internationalen revolutionären Literatur auf die politischen Hauptfragen der Zeit und zur theoretischen Klärung der schöpferischen Methode der revolutionären Literatur, wenn auch noch in unzulänglicher Weise, beigetragen hat[61]. Großes Gewicht legte Becher auf das Protokoll der Konferenz, das er in Briefen an die IVRS wiederholt anfordert: „Vor allen Dingen aber ist bis heute immer noch nicht das Sonderheft der 'Literatur der Weltrevolution' über die Charkower Beschlüsse eingetroffen. Wir brauchen dieses Sonderheft dringend für unsere Diskussion, mit der wir nicht mehr länger warten können. Bitte versucht doch, dass wir davon mindestens 50 Exemplare bekommen."[62] Mit dem gleichen Nachdruck dringt er in einem weiteren Brief darauf[63]. In den genannten Dokumenten hebt Becher die Bedeutung der Charkower Konferenz besonders hervor[64]. „Von der Charkower Weltkonferenz an", soll Becher auf der Reichsarbeitskonferenz des BPRS im Juni 1932 erklärt haben, „verbindet die proletarische Literatur der ganzen Welt ein klares gemeinschaftliches Programm, auf dessen Grundlage zum ersten Mal in den kapitalistischen Ländern der Versuch unternommen wurde, die Methoden des Marxismus-Leninismus auf dem Gebiet der Literatur systematisch und wissenschaftlich anzuwenden. Die Probleme von Inhalt und Form, die Fragen der schöpferischen Methode und der 'Tendenz' in der Literatur, die Frage des Erbes... wurden zum ersten Male in ihrem ganzen Umfang aufgerollt."[65]. In der Tat setzte die gründliche Diskussion über die schöpferischen Probleme erst nach der Charkower Konferenz im BPRS ein.

Als im Sommer 1931 im BPRS im Zusammenhang mit der Vorlage eines von einigen Mitgliedern des Bundes ausgearbeiteten ultralinken „Entwurfs einer Plattform des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands"[66] heftige Diskussionen entbrennen, bittet Becher die IVRS um Stellungnahme zu diesem Entwurf. Aus den Briefen geht hervor, daß er großen Wert darauf legte[67]. Die Stellungnahme der IVRS „An den Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller Deutschlands"[68], die Ende 1931 eintraf,

---

[61] Vgl. Zweite Internationalloffe Konferenz der revolutionären Schriftsteller, in: Literatur der Weltrevolution, 1931, Sonderheft; vgl. auch G. Rud, Zur zweiten internationalen Konferenz revolutionärer Schriftsteller in Charkow 1930, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte, 1960, Nr. 2, S. 229-307; E. Kirsch, Johannes R. Becher und die zweite internationale Konferenz revolutionärer Schriftsteller in Charkow 1930, in: Wiss. Zeitschr. d. Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, Ges. und Sprachwiss. Reihe. 1961, Nr. 4, S. 999-1005; О. Никитенко, Червоний Інтернаціонал літератури, in: Всесвіт, 1961, Nr. 2, S. 78-81.

[62] Vgl. Briefe Bechers an die IVRS v. 13. IX. 1931; Archiv des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur in Moskau.

[63] Vgl. Brief Bechers an die IVRS v. 19. IX. 1931, ebd.

[64] Vgl. J. R. Becher, Unsere Wendung, a. a. O., S. 1 u. 4; ders., Kühnheit und Begeisterung, a. a. O., S. 5; Entwurf zu einem Programm des Bundes proletarisch-revolutionärer Schrifsteller; J. R. Becher-Archiv.

[65] Vgl. Schriftsteller auf dem Posten (Bericht über die Reichsarbeitskonferenz des BPRS), a. a. O.

[66] Einzusehen im J. R. Becher-Archiv (unveröffentlicht).

[67] Vgl. Brief Bechers an die IVRS v. 14., 20. u. 25. XI. 1931; Archiv des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur in Moskau.

[68] Einzusehen im J. R. Becher-Archiv (unveröffentlicht).

fand Bechers Billigung, und er versicherte, daß die führenden Genossen im Bund sich damit „vollinhaltlich identifizieren“[69]. Zweifelsohne handelt es sich hierbei um ein beachtenswertes Dokument der sowjetischen Literaturpolitik und -theorie, das die im BPRS aufgetretenen falschen Auffassungen aufdeckt und sich mit ihnen konstruktiv auseinandersetzt. „Ihr habt uns dadurch sehr geholfen“, schrieb Becher an die IVRS, „nicht nur in der Kritik des Programmentwurfs, sondern vor allem auch bei der Schaffung eines neuen Programms“[70]. Die mehrmals erwähnte letzte Fassung des Programmentwurfs des BPRS bekräftigt diese Feststellung vollauf.

Recht bedeutsam ist die Tatsache, daß Becher bei der Begründung der notwendigen Wendung sich unmittelbar auf die 1931 in der „Pravda“ erschienenen Artikel zur sowjetischen Literaturentwicklung stützte. Bekanntlich trugen diese Artikel, in denen die Fehler der RAPP einer scharfen Kritik unterzogen wurden, gleichzeitig zur Klärung wichtiger literaturtheoretischer Fragen bei und orientierten die sowjetischen Schriftsteller auf das schöpferische Schaffen, um gültige Kunstwerke von der neuen Epoche hervorzubringen. In seinem Aufsatz „Unsere Wendung“ bekräftigt Becher seine Thesen durch entsprechende Zitate aus dem „Pravda“-Artikel „За гегемонию пролетарской литературы“[71], wobei er sich ausdrücklich gegen eine mechanische Übernahme verwahrt. Wenn Becher in seiner Schrift daraus zahlreiche Stellen über die notwendige Schaffung künstlerischer Meisterwerke, einer „großen bolschewistischen Kunst“, über die Dringlichkeit der theoretischen Klärung schöpferischer Probleme und die Entfaltung der Selbstkritik. z. T. sogar als Motto zitiert[72], so kann man dem entnehmen, in welchen entscheidenden Fragen er sich von diesem sowjetischen Dokument angesprochen fühlte. Auch in seinem thematisch ähnlichen Aufsatz „Kühnheit und Begeisterung“ wird von Becher eingangs generell vermerkt, daß „bestimmte Formulierungen aus den russischen Literaturdiskussionen, die auch für uns Geltung haben, teilweise wörtlich übernommen“[73] sind. Die von uns angestellten Vergleiche ergeben neben vielen inhaltlichen Analogien offensichtliche z. T. wörtliche Entlehnungen aus dem „Pravda“-Artikel „За перестройку работы РАПП“[74]. Wir verweisen auf die wörtlich übereinstimmende Forderung nach einer planvollen Arbeit der proletarischen Schriftsteller, auf die analoge Feststellung, daß keine Organisation von der Vergangenheit leben kann, sowie auf die Zitierung der ersten Feuerbachthese von Karl Marx mit gleicher einleitender Formulierung[75]. Analoge Stellen lassen auch auf die unmittelbare Auswertung des „Pravda“-Artikels „Лицом к творчеству“[76] schließen. Wie bereits erwähnt, dürfte Becher den unter den Bundesmaterialien aufgefunde-

[69] Vgl. Brief Bechers an das Sekretariat der IVRS v. 24. XII. 1931; Archiv des Gor'kij-Instituts für Weltliteratur in Moskau.
[70] ebd.
[71] Vgl. За гегемонию пролетарской литературы, in: Правда, 1931, 31. VIII.
[72] Vgl. J. R. Becher, Unsere Wendung, a. a. O., S. 1-8.
[73] Vgl. J. R. Becher, Kühnheit und Begeisterung, a. a. O., S. 1.
[74] Vgl. Л. Мехлис, За перестройку работы РАПП, in: Правда, 1931, 24. XI.
[75] Vgl. J. R. Becher, Kühnheit und Begeisterung, a. a. O., S. 4.
[76] Vgl. В. Ставский, Лицом к творчеству (к итогам пленума правления РАПП), in: Правда, 1931, 23. XII.

nen „Pravda"-Artikel „Пролетарскую литературу — на высшую ступень!"[77] ebenfalls gekannt haben. Zweifelsohne hat ihm das Studium dieser Grundsatzartikel der „Pravda" geholfen, die vor der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur stehenden Aufgaben und die Probleme der sowjetischen Literaturentwicklung besser zu erkennen.

Ein großes Verdienst Bechers bei der Pflege der deutsch-sowjetischen Literaturbeziehungen bestand darin, daß er sich immer wieder auf die Äußerungen Lenins zu Fragen der Literatur stützte und auf ihre prinzipielle Bedeutung hinwies. Bereits 1925 bezieht er sich bei der Begründung der führenden Rolle der Partei auf dem Gebiet der Literatur auf Lenins Schrift „Parteiorganisation und Parteiliteratur"[78]. In dem erwähnten Aufsatz „Von der Freiheit des Schriftstellers" aus dem Jahre 1931 stützt er sich noch stärker auf diese Arbeit Lenins und zitiert längere Partien daraus[79]. Im Wahlaufruf des BPRS vom Jahre 1932 trifft Becher die gewichtige Feststellung, daß die „Charakteristik der Schöpfung Tolstois durch Lenin als das Herunterreißen aller und jeglicher Masken... für uns proletarisch-revolutionäre Schriftsteller von ungeheurer Bedeutung"[80] sei. Als er auf der Reichsarbeitskonferenz des BPRS im Juni 1932 auf die notwendige Auswertung des Kulturerbes eingeht, führt er zur Bekräftigung dessen die entsprechenden Ausführungen Lenins aus der Rede auf dem III. Allrussischen Kongreß des Komsomol an[81].

5

Die Pflege der deutsch-sowjetischen Literaturbeziehungen faßte Becher keineswegs als ein einseitiges Schöpfen aus den Erfahrungen der sowjetischen Literatur, Literaturpolitik und -theorie auf; er war zugleich darauf bedacht, daß das Wirken der deutschen proletarisch-revolutionären Schriftsteller auch der Sowjetliteratur zugute kam. Wenn Becher an der Spitze der deutschen proletarisch-revolutionären Schriftsteller in einer Front mit den sowjetischen Literaturschaffenden für die Sowjetunion unermüdlich Partei ergriff, ihre Errungenschaften propagierte und zu ihrer Verteidigung aufrief, so war das eine wirksame Unterstützung für die sowjetischen Schriftsteller und diente gleichzeitig der Festigung der Beziehungen zu ihnen. Am wichtigsten für die sowjetischen Schriftsteller war Bechers bedeutender Beitrag als Dichter, Literaturtheoretiker und Literaturpolitiker zur Entwicklung der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur und damit zu der von der Sowjetliteratur geführten internationalen revolutionären Literatur überhaupt. Dieses Verdienst wurde in der UdSSR hoch eingeschätzt, wovon zahlreiche Äußerungen namhafter sowjetischer Persönlichkeiten, die Stimmen der Literaturkritik und die starke Publikation seiner Werke zeugen. Becher hat auch selbst viel zur Rezeption der deutschen proletarisch-revolutionären Schriftsteller in der

[77] Vgl. M. Митин u. a., Пролетарскую литературу — на высшую ступень! in: Правда, 1931, 19. XI.
[78] Vgl. J. R. Becher, Bürgerlicher Sumpf. Revolutionärer Kampf, a. a. O.
[79] Vgl. J. R. Becher, Von der Freiheit des Schriftstellers, in: Literatur der Weltrevolution, 1931, Nr. 4., S. 95 ff.
[80] in: Die Linkskurve, 1932, Nr. 3, S. 1.
[81] in: Die Rote Fahne, 1932, S. 141.

Sowjetunion beigetragen[82]. Unsere Darlegungen berechtigen zu der Feststellung, daß Johannes R. Becher bereits in den zwanziger Jahren eine hervorragende, wenn nicht sogar die führende Rolle bei der Pflege der Beziehungen zwischen der deutschen proletarisch-revolutionären und der sowjetischen Literatur gespielt hat. Sein Beispiel offenbart, daß diese frühen Beziehungen ein großes Ausmaß annahmen. Es läßt starke und überwiegend positive Anregungen seitens der sowjetischen Literatur, Literaturtheorie und Literaturpolitik sowie auch einen positiven Beitrag der deutschen proletarisch-revolutionären Schriftsteller zur Unterstützung der Sowjetliteratur erkennen.

An diesem Beispiel wird einmal mehr gezeigt, daß Zweifel an einer größeren Einwirkung der Sowjetliteratur auf die fortschrittlichen deutschen Schriftsteller, wie sie jüngst Prof. Dr. A. Rammelmeyer in seiner Abhandlung „Russische Literatur in Deutschland"[83] äußerte, oder ein gänzliches Ignorieren dieser Wirkung, wie es Prof. Dr. W. Lettenbauer in seiner „Russischen Literaturgeschichte"[84] tat, völlig unbegründet sind. Es bekräftigt aufs neue daß die Herausbildung der sozialistischen deutschen Nationalliteratur eng mit den schöpferischen Beziehungen zur Sowjetliteratur verknüpft ist und daß die weitere Erforschung der deutsch-sowjetischen Literaturbeziehungen sich sowohl für das tiefere Verständnis der Geschichte der sozialistischen deutschen Nationalliteratur als auch für die volle Erkenntnis der bedeutenden Rolle der Sowjetliteratur bei der Entstehung der sozialistischen Weltliteratur als sinnvoll und lohnend erweist.

[82] Auf den Beitrag Bechers zur Unterstützung der Sowjetunion und der sowjetischen Literatur sowie zur Rezeption der deutschen sozialistischen Literatur in der UdSSR wird in der ungekürzten Fassung des vorliegenden Beitrages ausführlicher eingegangen.

[83] Vgl. A. Rammelmeyer, Russische Literatur in Deutschland, in: Deutsche Philologie im Aufriss, 2. Auflage, 26. Lieferung, Bln.-Bielefeld-München, S. 472.

[84] Vgl. W. Lettenbauer, Russische Literaturgeschichte, 2. Auflage, Wiesbaden 1958.

ПЕНЬО РУСЕВ

ЛИТЕРАТУРНИТЕ ВЛИЯНИЯ КАТО ШКОЛА ЗА ТВОРЧЕСКОТО ИЗРАСТВАНЕ НА ПИСАТЕЛЯ

1

По ред причини съвременната литературна наука се отнася с подчертано голям интерес към въпросите на международните литературни връзки и взаимодействия. Многобройни и разнообразни са изследванията в тази посока, явили се през последните години както в Съветския съюз и другите социалистически страни, така и на Запад. Особено големи, безспорни са успехите на съветските учени, които разработват и прилагат марксистко-ленински сравнителноисторически метод.

За научноизследователската работа по проблемите на връзките и взаимодействията в областта на литературата особено значение има въпросът за същността на литературното влияние.

Две са основните напрзвления в схващанията на различните учени за същността, за природата и характера на литературните влияния.

Първото от тях е присъщо на старата школа на компаративистите. За привържениците на компаративизма в миналото, а особено днес, литературните влияния представят заимствувания и подражания на идеи, мотиви и сюжети, образи, литературни форми, изразни средства и пр. Подобни разбирания — най-често неосъзнати — се срещат и в трудове на учени, които отричат компаративизма.

Тълкуването на литературните влияния като просто заимствуване и подражание се дължи на една установена отдавна традиция. Днес това тълкуване е явно несъстоятелно, вече остаряло и отдавна неотговарящо на съвременния етап от развитието на литературната наука.

Другото направление — по същество коренно противоположно — също има своята история.

Още В. Г. Белински пише: „Забележимото влияние на великия поет върху другите поети не е в това, че поезията му се отразява в тяхната, а в това, че тя пробужда у тях собствените им сили.“ Белински говори за „плодотворно влияние“, от една страна, и за „подражание“ като сигурен белег на бездарността, от друга страна.[1] Основната мисъл на великия руски критик е, че истинското литературно влияние не подчинява твор-

[1] В. Г. Белинский, Полное собр. соч., т. VII, Москва, 1955, стр. 436.

ческите сили на влияещия се писател, а обратно — подпомага разкриването им, не убива таланта, а му дава крила и размах.

В изказванията, статиите и трудовете на прогресивните съвременни литературоведи ясно прозира възгледът, че литературното влияние представя възприемане, усвояване от писателя на един или друг чужд художествено-творчески опит.[1]

Писателят, който се влияе, в същност се учи, школува у писателите, които му влияят, черпи от тях поука, за да расте като творец със свой творчески облик. Народите без голяма литературна традиция използуват художествената зрелост и поетическите съкровища на другите народи, за да настигнат в сравнително кратък срок тяхното литературно развитие. По-малките и по-бедните се учат у великите и богатите, но и обратно — сами са школа за по-опитните и по-напредналите. Литературните връзки и взаимодействия играят ролята на своеобразно и велико училище за писателите и народите.

Този възглед — по начало правилен — засега е само набелязан, очертан най-общо. Той още не е доказан научно. Природата на литературното влияние като процес на творческо школуване и израстване не е изследвана и не е изяснена. Това създава много и сериозни пречки за действителния напредък на изучаванията в кръга на международните литературни връзки и взаимодействия.[2]

В известен смисъл въпросът за литературните влияния като школа за художествено-творческо майсторство е ядката, центърът на науката за литературните връзки и въздействия днес.

Разбира се, литературното влияние не съществува изолирано, непримесено с влияния от страна на други фактори и причини. За да се изучи, за да се изясни природата му, то трябва да се изолира, да се ограничи изкуствено, да се разгледа с увеличително стъкло, както учените естественици гледат и проучват микроскопичната клетка в голямото живо тяло.

С какво и как един писател влияе на друг? — в такъв ясен, опростен вид трябва да се постави въпросът.

Писателят влияе с произведенията си, но те могат да бъдат повече или по-малко художествени, с по-богато или с по-бедно идейно и образно съдържание, по-вдъхновено написани, с по-блестяща форма, с по-разбираем език и т. н. Влиянието се осъществява, като писателят, който се влияе, чете произведенията, вниква в тях, възприема ги и ги изживява. Това може да стане по-задълбочено и творчески или пък съвсем повърхностно в зависимост както от достойнствата на произведението, така и от подготовката и дарбите на оня, който го възприема. Ето защо влиянието може да се окаже обикновено подражание, просто заимствуване, но може да бъде и вдъхновено творческо школуване.

В своите първи — още детски и ученически — литературни опити почти всички писатели в една или друга степен заимствуват и подра-

[1] Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, материалы дискусии 11—15 января 1960 г., АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Москва, 1961, стр. 1—439.

[2] Пак там, стр. 36.

жават. Творческото израстване обикновено започва с подражания, за да се извиси до истинско, до вдъхновено школуване на твореца у друг голям творец. Условията и причините, които подпомагат творческото развитие на младия писател, естествено са твърде много. Но един от съществените фактори на това развитие безспорно е четенето, изучаването на художествена литература. Младият автор се учи у едни или други вече утвърдени майстори на художественото слово, школува по тяхното творчество — т. е. влияе се от тях. Литературните влияния, които търпи, се явяват естествената и най-значителната школа за таланта на подрастващия творец.

Така поставен, въпросът за влиянието на един писател върху друг прераства във въпрос за работата на младия автор върху себе си, за да се оформи, за да израсте като оригинален създател на литературни ценности.

В този смисъл литературното влияние е школа за художественото майсторство, за творческото израстване на писателя и вече е въпрос из областта на психологията на литературното творчество. За да го изясни, освен всичко друго изследвачът трябва да познава добре процеса на литературно-художественото възприемане, процеса на оформяването и израстването на писателя и накрая — процеса на литературно-художественото създаване. За нещастие и трите споменати дяла от психологията на литературното творчество още не са разработени, както трябва.[1]

2

Може да се каже, че съществуват две основни форми на школуване от страна на един млад автор у друг голям писател — лично общуване и четене, възприемане на произведенията. Въздействията посредством лично общуване почти всякога се допълват от влияния, идващи и по пътя на четенето. Обратно, въздействията на художествените творби чрез възприемането им могат естествено да не са свързани с лично познаване и общуване между влияещия се автор и писателя, който влияе.

Основната форма на литературното влияние като школа, подпомагаща творческото израстване на писателя, е четенето, възприемането на художествено-литературните творби, вникването в тях, разбирането и изживяването им. Умението да се създава всякога има като предпоставка умението да се възприема създаденото по-рано от други. Върху израстващия млад автор влияят идейно и хора на науката, философи, идеолози, политически дейци и пр. В кръга на майсторството да твори литература обаче той може да се поучи преди всичко от писатели, майстори на това изкуство.

Ето например външните белези на Елин Пелиновото школуване у А. П. Чехов и А. М. Горки.

През годините 1898—1904 младият български писател Елин Пелин съзнателно и системно се учи на писателско изкуство по разказите на А. П. Чехов и А. М. Горки, като ги чете, превежда, препрочита и запа-

[1] Б. Мейлах, Психология художественого творчества, сп. Вопросы литературы, кн. 6, июнь 1960, стр. 64.

метява, подчертава и преписва, рецитира. Така той все по-пълно и по-дълбоко вниква в тези разкази, заживява с образите, мислите, настроенията в тях. Почва да гледа на действителността, която го заобикаля и която вече се опитва да изобрази в свои собствени произведения, през призмата на прочетеното и запаметеното от Чехов и Горки.[1]

Според личните признания на Елин Пелин А. П. Чехов и А. М. Горки „създават", оформяват у него „вкуса към хубавото, към правдивото". Те го „научават" на „много работи, които един обикновен писател трябва да знае", „обогатяват" го с „много знания", макар че той не може да обясни и да каже „какви са те". Елин Пелин смята, че с школуването си у Чехов и Горки „завършва" „някакво голямо училище" и придобива опит от „най-доброто в литературата". Двамата велики руски разказвачи го извеждат в пътя на голямото белетристично майсторство.

Подобно литературно влияние се свидетелствува и от Ив. Вазов, който твърди пред проф. Ив. Д. Шишманов: „Патосът и формата на „Епопея на забравените" дължа на Виктор Юго. Тъкмо по това време бях чел именно „La legende des siècles" и бях очарован от елана, от широкия размах на френския поет." По друг повод Ив. Вазов добавя още: „аз се възторгвах от В. Юго, който упражни, както знаеш, голямо влияние върху мене. Изучавах го наизуст и подражавах го, особено в „Епопея на забравените".[2]

Това, че Елин Пелин открива, следва и завършва школата на Чехов и Горки, не е случайно, както не е случайно и влиянието на В. Юго върху Ив. Вазов по-рано. И двете влияния са исторически обусловени. По принцип силата и плодотворността на влиянията от страна на един писател върху друг зависят от тяхната историческа обусловеност. Колкото едно влияние е по-случайно, толкова то е по-слабо и по-незначително. Обикновено се подражава на автори, чиито произведения в момента са станали мода. При това подражават им ония, които искат да минат за модерни и оригинални.

За самия начин на школуване — за неговата външна форма — трябва да се каже, че примерът на Елин Пелин, макар така характерен, просто класически, не е единственият. Съществуват и други пътища на литературно въздействие, на вникване в произведенията, които влияят, на школуване. Никола Вапцаров например притежава таланта на рецитатор и от дете рецитира по-голямата част от стихотворенията на любимия си учител по поезия Пейо Яворов. Редица материали за Христо Ботев ни го сочат като добър певец на народни песни. Георги Караславов се учи от Елин Пелин, като преписва по няколко пъти цели откъси от неговите разкази и повести. Пеньо Пенев се влияе от Маяковски, като превежда по няколко пъти едни или други любими негови произведения.

Обаче плодотворното литературно влияние почти винаги се осъществява в резултат от продължителна и системна, често напълно съзнателна

[1] Повече подробности и доказателства за влиянието на Чехов и Горки върху Елин Пелин могат да се потърсят в студията ми „Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин", Известия на Института за българска литература при БАН, кн. V, 1957, стр. 169—250.

[2] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов — спомени и документи, София, 1930, стр. 202 и 214.

работа с произведенията на влияещия писател. Грубите подражания и заимствуванията като повърхностни и слаби литературни влияния, обратно, са неща прибързани, леко, без усилия направени.

Работата на школуващия писател върху произведенията на писателя, който влияе, в същност е въпрос на по-дълбоко, по-творческо възприемане на тия произведения. Тя изисква усилия, воля, труд. К. С. Станиславски пише: „В повечето случаи до дълбочината на вътрешната същност се идва след продължителна работа, след изучаване на произведението, след изминаване на същия този творчески път, по който е минал самият автор на пиесата.“[1] Тайната на плодотворното литературно влияние се крие именно в процеса на възприемане, на вникване в произведенията, които влияят, на тяхното по-пълно и по-творческо разбиране и изживяване от страна на влияещия се писател.

3

Във всяко литературно влияние се съдържа известен процент на идейно въздействие. Изкуството е дейност в сферата на идеологията и художествените образи естествено имат един или друг идеен смисъл. Но същността на литературните влияния не е в кръга на чистите, на логически формулираните идеи. В кръга на мирогледа, на идеите, на възгледите за обществото и изкуството писателят може да се влияе не толкова от други писатели, колкото от хора на теоретическата мисъл, на науката.

Тук, разбира се, е излишно да се доказва, че мирогледът има важно, основно значение за израстването на писателя и по-специално за оформянето на неговия творчески метод. Напредничавата, прогресивната идейност дава крила, размах на писателя, помага му да вникне по-дълбоко в проявите и фактите на живота, да ги разбере по-пълно, да ги види и изобрази в нова и оригинална светлина. Обаче по своята природа идейните влияния, които оформящият се писател търпи, не са строго, чисто литературно явление. Те подпомагат израстването на писателя косвено чрез израстването му като човек и гражданин.

Основното, съществено във въздействието на един писател върху друг не е в сферата на теоретическата мисъл и чистите, логически изразените идеи. Между идейното и литературното влияние има разлика. Те се допълват взаимно, проникват едно в друго и могат да се отделят само теоретически. Но не бива да се смесват. Чистото литературно влияние представя нещо, което се осъществява само от писател върху друг писател.

Пътят на литературното влияние е този на художественото, на творческото възприемане и изживяване на произведенията, които влияят.

Като вниква в изобразените от Чехов и Горки черти и герои на руската действителност, Елин Пелин постепенно изостря своята наблюдателност за подобни, макар и не тъждествени прояви, факти и герои в българския живот. Така процесът на художественото възприемане е

[1] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. II. Работа актера над собой, ч. Работа над собой в творческом процессе переживания, Москва, 1954, стр. 308.

подпомагал, засилвал и задълбочавал процеса на възприемане и на опознаване на действителността, на живота. Защото произведенията на великите майстори на художественото слово се възприемат, както се възприема един или друг къс от живота, от природата. „По характера на своето въздействие художественото произведение се доближава до въздействието на действителността, има силата на това въздействие", тъй като и в единия, и в другия случай животът се представя в „картини, в образи"[1].

Вярно е, разбира се, че „възприемането чрез чужди очи и усвояването на чуждия опит представят само по-слаба форма на пряко наблюдение и преживяване"[2]. Пълноценното, голямото художествено дело се създава не въз основа на материал, почерпен от книгите, а като се използуват наблюдения и впечатления от самата действителност. Твори оня, който живее, който наблюдава живота и участвува активно в него, а не потъналият изцяло в книгите човек. Обаче и оня, който малко е чел, който няма опита на изкуството, на художествената литература, също не може да бъде творец. Поетическите творби на другите са за поета извори на творчески настроения, на хрумвания, на литературно-творчески опит, на готови поетически мотиви, образи, форми и пр. Художествената литература е средство за опознаване на действителността, тъй като в нея „чуждият опит", видяната с очите на друг действителност, се явява в една „дестилирана форма, в една обработка, която има вече художествени качества"[3].

Поетическите изображения въздействуват, както самата действителност, и процесът на художественото възприемане е твърде сроден с процеса на възприемането на действителността. Затова умението да се вниква в художествените творби и да се чувствува и да се разбира изобразеното в тях по същество не се отличава от умението да се наблюдават и разбират хората, животът, природата. Който може да наблюдава живота по-задълбочено и по-творчески, той може и да вниква по-пълно в произведенията, които рисуват този живот.

Обаче разликата между възприемането на действителността, която ни заобикаля, и възприемането на изобразената от писателя действителност е твърде съществена. В първия случай действуват реални дразнители на човешките сетива, а във втория такива няма и читателят извиква в съзнанието си представи и спомени от по-раншни усещания и възприятия. И още нещо — в единия случай ние сме изправени пред наблюдаваното от нас сами и трябва да вникнем в него без чужда помощ. В другия случай имаме помощта на писателя, който е взел върху себе си грижата да ни води и да ни показва само важното. Но макар водени и насочвани, при четенето на художествената литература читателите вникват в описаното и го изживяват според способностите и подготовката си, затова и различно, по-повърхностно или по-творчески.

При това особено важно е, че като вниква в действителността, изобразена в поетическите творби на изучавания любим автор, школуващият

[1] А. Г. Ковалев, Психология литературного творчества, изд. Ленинградского университета, 1960, стр. 114.

[2] М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, София, 1931, стр. 106.

[3] Пак там, стр. 110—111.

поет се учи да наблюдава, да възприема и да разбира живота около него без посредството на абстрактното мислене, а пряко, по пътя на образите и нагледите.

Художествената литература буди мисълта, но и чувствата и въображението на читателя. Затова в сравнение с научната тя оказва по-действено и по-разностранно влияние. Според един отдавна шаблонизиран израз писателите са инженери на човешките души. Техните произведения влияят формиращо върху личността на читателите. Художествената литература, от една страна, дава познания за живота, за действителността, а, от друга страна, възпитава. Тя обобщава и избистря жизнения опит на човека и му помага да вникне по-дълбоко в онова, което го заобикаля, което той наблюдава и преживява, дава му възможност да го разбере по-пълно и по-добре.

По думите на В. А. Разумний и Г. А. Недошивин „общественото значение на изкуството, неговата действена роля като могъщо средство за влияние върху ума и чувствата“ на хората се състои в следното: „Изкуството формира мирогледа и нравствения облик на личността. Но, разбира се, неговата възпитателна роля не се ограничава само с това. То усъвършенствува естетическите чувства на човека, задълбочава емоциите му, подобрява художествения вкус, естетическите представи и т. н. То безспорно оказва ефектно въздействие и на някои от органите за възприемане, като ги прави по-изтънчени и по-възприемчиви.“ То изработва „художествения вкус, т. е. способностите на човека правилно да възприема и по достойнство да оценява красотата в живота и в изкуството“[1].

Ако всичко това е вярно за читателите изобщо, то за читателите писатели и по-специално за школуващия млад автор у друг майстор на словото е два и три пъти по-вярно.

Като хора на изкуството писателите са силно впечатлителни натури. Те възприемат заобикалящата ги действителност и художествените произведения по-силно, по-задълбочено, по-творчески. Известно е, че големите писатели са и големи, отлични читатели. Защото „тук имаме работа с едно творческо четене, с едно вживяване, което по интензивност и посока има всички белези на самостоятелна продукция“[2]. Като говори за представителите на „художествения тип“ хора, И. П. Павлов изтъква, че те виждат при четенето героите като живи, съчувствуват им, обикват ги или ги намразват, дори понякога разговарят с тях.

В сравнение с другите читатели художествената литература оказва върху писателите по-силно и по-голямо формиращо творческата им личност влияние. Обаче това влияние се отличава от влиянието върху читателите изобщо не само по силата и по големината си. Върху подрастващия, току-що оформяващия се писател художествената литература въздействува и като на писател — подпомага творческото му развитие, формира литературния творец у него.

Литературните влияния са нещо, без което талантът на поета, неговите природни дарби и способности не биха се развили и разгърнали.

[1] Основы марксистко-ленинской эстетики, Институт философии и Институт истории искусств АН СССР, Москва, 1960, стр. 227.

[2] М. Арнаудов, цит. съч., стр. 111.

Те в известен смисъл отхранват и отглеждат, създават писателя. Те не само го приучват да наблюдава и да разбира по-добре живота, който ще отрази в произведенията си. Те моделират цялата му психика, всички необходими за писателското творчество нейни елементи: сетивност и възприемчивост, впечатлителност, внимание, памет, емоционалност, въображение, воля за творчество, навици, умения и пр.

4

Какви са присъщите на писателя страни, особености и моменти в личността, в психиката, в подготовката на школуващия млад автор, които се оформяват под влиянието на поетическите творби, обект на школуването?

На този въпрос не е лесно да се отговори. Писателите са хора като всички други и характерното за тях — онова, което ги прави способни да творят литература — не стои написано на челото им. У всеки писател то се проявява своеобразно. Талантът е всякога индивидуален, оригинален. От друга страна, школуването засяга всички звена и страни на таланта, цялата психика на школуващия, мислите, чувствата и волята му, сетивната система, паметта и въображението, формите на образно мислене, средствата и похватите на изображение, езика и т. н. Литературното влияние всякога е многостранно, разпростира се върху всички страни на човешката личност и нейното дело.

В случая обаче основното звено, което трябва да се изясни, е според мене художественото виждане, творческият поглед на писателя. Школуването на подрастващия автор у едни или други големи литературни творци оформява и възпитава, създава у него писателя, преди всичко като формира художественото му виждане, творческия му поглед, метода и особеностите на поетическото му отражение.

Оня, който от дете слуша музика и сам свири, постепенно възпитава у себе си психиката на музикант. Друг от малък с часове разглежда картини и привиква да вижда багрите и линиите — да гледа с очите на живописец. Така е и с писателя. Като работи над произведенията на един или друг голям автор, подрастващият литературен творец насочва и формира способностите си, като най-напред изгражда своето световъзприемане, поетическото си виждане.

Всеки писател започва своето развитие с подражания на едни или други, достъпни за него литературни образци — започва с чиракуване. В ученически години Елин Пелин подражава на Т. Г. Влайков, пише своите юношески разкази по образеца на Влайковите разкази. Това насочва творческите му импулси и го кара да почувствува способностите си и да изпробва силата им. След простото чиракуване идва постепенно ред за все по-тънко и по-сериозно запознаване с творческата работа на писателя — за по-задълбочено и по-творческо школуване у едни или други големи майстори на художественото слово. След чиракуването у българските разказвачи като Т. Г. Влайков, Мих. Георгиев и Г. Кирков идва ред Елин Пелин да потърси големите творци Ив. С. Тургенев, А. П. Чехов, А. М. Горки и да премине тяхната по-голяма и по-тънка школа.

Талантът на литературния творец се разкрива и възпитава от различните влияния, които той търпи. Процесът е обикновено възхождащ,

все по-задълбочаващ се, по-тънък, по-творчески. Отначало всеки автор подражава, учи се грубо и неумело, учи се на най-основното. По-късно започва да усвоява тънкостите на занаята и да търси все по-големи, по-добри майстори. Талантът расте според творците, у които школува, но и обратно — открива тия творци и школува у тях съобразно с израстването си.

За хората на изкуството особено важни са техните своеобразни творчески очила — особеностите на световъзприемането им. Като творец в своята област скулпторът расте едновременно с приучването си, с привикването си да гледа с очите на скулптор, да вижда формите и линиите, а не цветовете, багрите. Поетите символисти търсят и виждат настроенията си на самота, на тъга и съзерцание, на „копнеж“ и „изнемога“, на страдание и пр. Обратно, поетът на революцията е насочил вниманието си към борбата на народа, към нейните трудности, герои, романтика и величие.

За току-що казаното в науката още няма установен, общоприет термин. Едни говорят за „творчески поглед“, други — за „усещания“ и за „светоусещане“ на поета, трети — за „световъзприемане“ и „светоизживяване“, четвърти — за „художествено виждане“ и пр. Многообразието на термините не е случайно. То се дължи на многообразие в самите факти.

Когато става дума за поети като Пейо Яворов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Ал. Блок, Ш. Бодлер или П. Верлен, които изобразяват един свят на интимни, лични преживявания и настроения, термините „усещане“ и „светоусещане“ имат смисъл и са твърде подходящи. В поезията и по-специално в лириката сетивността — характерът и своеобразието на усещанията — играе особена роля. За белетриста и очеркиста тя не е така важна, тъй като епосът има за основа събитието, случката, чието изображение всякога се отличава с известна обективност. Все пак обаче и при разказвачите нейните особености не са без значение. Описанието на един пейзаж ще бъде художествено и оригинално, ако авторът го е видял и почувствувал по особен, оригинален начин. Природата в очерците на Алеко Константинов например е възприета и почувствувана с всичките сетива на автора и въздействува върху цялата сетивна система на читателя.

Своеобразните усещания и възприятия са съществен момент в поетическото виждане на литературния творец, но не го изчерпват, не са най-съществено в него. Човек възприема света посредством сетивата си, обаче със своя разум. Ако вниманието му е насочено към природната красота, сетивата ще му дадат един материал, ако го интересуват личните преживявания на тъга, самотност, несподелена любов и пр. — друг, а ако живее с мъката, идеалите и борбите на народа — трети. В художественото виждане на писателя има момент на емоционалност. Оня, който обича хората от определена среда, по-добре ги вижда и разбира. Би могло да се говори и за волеви елементи. Поетът твори с цел да се намеси в живота, да въздействува. Той възприема и чувствува действителността през призмата на едни или други идеали, въз основа на една или друга идеология. Идейният момент при това често е така силен, че подчинява, определя всички други.

Различните родове и жанрове в литературата — доколкото отразяват различните страни на живота — също слагат отпечатък върху худо-

жественото виждане на писателя. Творческият поглед на драматурга търси конфликтите и в тях изявата на характерите. Хумористът вижда смешното. Поетът умее да разбира настроенията, възторзите, скръбта и радостта на хората. Майсторът на късия разказ усеща най-добре случката.

Така е у писателите, които работят само в една или две области на литературата. Обаче има и големи, изключителни творци, които се подвизават с еднакъв успех в лириката, в епоса и в драмата.

Когато се говори за поет, най-подходящ е терминът поетическо виждане. Но в някои случаи се налага и „светоусещане", пък и „световъзприемане" и „светоизживяване". Терминът „художествено виждане" се използува най-вече, когато се разглеждат творци разказвачи. Обаче той има и едно по-общо значение, отнасящо се за всички хора на изкуството и равно на значението, което има терминът „творчески поглед".

5

Литературните влияния оформяват художественото виждане на подрастващия творец, като първо насочват вниманието и интереса му към една или друга област от живота, към един или друг къс от действителността.

В детска и юношеска възраст Пейо Яворов чете усилено произведенията на Л. Каравелов, Ив. Вазов, З. Стоянов. Той знае наизуст всички Ботеви стихотворения и непрекъснато ги декламира. Тия автори именно насочват неговото внимание към героичните националноосвободителни борби и техните герои. Те създават у него и една емоционална подготовка — любов към хората от народа, любов към свободата и към ония, които са борци за свобода. Влиянието на социализма — на социалистите и на социалистическите идеи — след това идва да даде идейна основа на вече набелязаното в общи черти световъзприемане. Лириката на М. Ю. Лермонтов и С. Я. Надсон го моделират по-нататък в лирически аспект, като доразвиват полученото от Хр. Ботев и от българските поети изобщо. Младият Яворов пише за народното тегло, за бежанците арменци, за борците и революционерите в Македония, за своите младежки блянове и изживявания.

Няколко години по-късно — в резултат от цяла редица причини — поетът търпи силно влияние от страна на Ш. Бодлер и френските модернисти. Това влияние засяга съществено поетическото му виждане на лирик. Обаче не променя изцяло творческия му поглед. По времето, когато създава „Безсъници", Пейо Яворов написва и две определено критическореалистически произведения — „Хайдушки копнения" и „Гоце Делчев". А след това художественото му виждане на драматург — повлияно от ред драматурзи, между които и А. П. Чехов — се изявява като определено критическореалистическо.

Като започват с насочване на вниманието на подрастващия творец, литературните влияния отведнъж го спечелват и действуват едновременно върху всички съставки и моменти на поетическото виждане, засягат цялата психика — от елементарното усещане до най-сложните творчески преживявания.

Пейо Яворов дава интересен пример за формиращото влияние на поезията върху сетивната система на израстващия поет.

Едно специално изследване на усещанията и възприятията в неговата поезия, направено от мене преди петнайсетина години, изясни ред любопитни подробности. Така за богатството и разнообразието на слуховите възприятия, на усещанията за топло и студено, както и за някои вътрешноорганни усещания в поезията на Пейо Яворов много допринася влиянието на М. Ю. Лермонтов и С. Я. Надсон, за чиито стихове тези усещания и възприятия са твърде характерни.[1] Поезията на Шарл Бодлер и на френските модернисти пък влияе в кръга на вкусовите и мирисните усещания, осезанието, усета за болка, напрежение, тежест, които са по-характерни за стихотворенията в „Безсъници“ и „Прозрения“.[2]

Влиянията на Лермонтов, Надсон, Бодлер и др. учат българския поет да запомня усещанията и възприятията от съответните сетива — т. е. възпитават и паметта му. Четенето, заустяването и рецитирането на техните стихове натрупва в съзнанието на поета образи и представи, изрази и словосъчетания, заети от тях. Постепенно границата между възприетото от поезията и действително усетеното и почувствуваното бледнее и се губи. Така влиянието засяга и творческото въображение, което търси и намира образите в определена по време на школуването посока.

Когато наследените особености на сетивността и емоциите, на цялата нервна система и цялата психика у школуващия млад поет са сродни, близки с тия в лириката на влияещия автор, влиянието, разбира се, е по-силно и по-творческо, засяга повече страни на художественото виждане.

Като чете, заустява, преписва и рецитира Чехови и Горкиеви разкази, българският разказвач Елин Пелин се учи да наблюдава живота в своята родина с по-проникновен, с повече и по-дълбоко виждащ поглед, възпитава и усъвършенствува, изостря виждането си на белетрист.

Придобитото от Чехов и Горки намираме изявено в своеобразието на Елин Пелиновото изображение — в особеностите на неговия реализъм.

Характерна, основна черта на изображението в разказите на Елин Пелин е, че в тях — както в разказите на А. П. Чехов — типичното в живота, същественото и важното се рисува и показва чрез дребното и всекидневното, чрез обикновената, на пръв поглед незначителна и дори анекдотична случка. Елин Пелин вижда и изобразява действителността, обществените явления, хората, техните характери и дела посредством онова, на което друг писател не би обърнал внимание. Тази особеност на реализма в творчеството на Елин Пелин представя в същност качество на неговия творчески поглед, на художественото му виждане. Като чете, препрочита и изучава Чеховите разкази, младият Елин Пелин постепенно по творчески път възпитава у себе си способността да вижда типичното чрез дребното и всекидневното.

[1] Пейо Яворов — възприятия и художествена творба, София, 1947, стр. 84—95.
[2] Пак там, стр. 96—107.

6

Особеностите на реализма са израз на оригиналното, на своеобразното художествено виждане на писателя. Същевременно те са черти, особености на неговия творчески метод. Като формират художественото виждане на писателя, литературните влияния в същност оформяват творческия му метод.

Защото, ако приемем, че методът е отношението на литературния творец към изобразяваната действителност, то особеностите на реализма са обективният резултат от това отношение, а художественото виждане е неговата субективно-творческа и сетивно-образна страна.

Литературните критици и историци се интересуват от произведенията — от резултата на творческия процес. Ето защо за тях понятията „творчески метод“ и „особености на реализма“ са съвсем достатъчни. Обаче на оня, който изследва творческата лаборатория на писателя, процесите на творчество и процесите на творческото израстване, освен това се налага да говори и за „художествено виждане“.

Категориите „творчески метод“ и „художествено виждане“ не бива да се противопоставят, но не бива и да се смесват.

Отношението на писателя към изобразяваната действителност е преди всичко въпрос на идеологическа позиция, на идейно-политическа насоченост. Основното в творческия метод са идеите, мирогледът, оценката на фактите, проявите и героите на действителността, която се отразява. В художественото виждане на преден план стоят нагледите, усещанията и възприятията, емоциите, конкретните образи, сетивно-възприемаемата страна на нещата.

Обаче идеите, мирогледът, идейно-политическата оценка сами не са творчески метод. Инак всеки идейно подготвен човек би бил творец в една или друга област на изкуството. Идеите стават творчески метод, когато се свържат с образното виждане на твореца, със световъзприемането му. И обратно — поетическото виждане не съществува без направляващата роля на идеите, на мирогледа. Всеки човек възприема сетивно-образно природата и живота дори когато е съвсем неподготвен идейно. Художественото виждане е присъщо само на творците в кръга на изкуството.

Относителната самостойност на мирогледа и метода, както и възможното противоречие между тях — така често изтъквано от някои теоретици на литературата — по един косвен път също доказва, че художественото виждане представя субективно-творческата, сетивно-образната страна на метода.

Писателят може да оценява в мислите си фактите на живота по един начин, а да ги възприема образно и да ги изживява, пък и да ги рисува другояче въпреки намеренията си. Това се наблюдава най-често в епохи на революция, на бързи революционни промени в обществения живот и в съзнанието на хората. Човекът обикновено възприема идеите по-бързо и по-лесно, а мени трудно сетивно-образното си възприемане на света, своите чувства, симпатии и антипатии, психиката си изобщо. В такива случаи, ако е писател, той външно декларира в произведенията си усвое-

ните вече идеи и оценки, без да убеждава в тях читателя чрез образите си, чрез художественото изображение.

За изменения в светогледа, в съзнанието общо, е достатъчно едно чисто идейно влияние. За промени в творческия метод се изискват литературни влияния, които да изменят световъзприемането и светоизживяването, художественото виждане на писателя. Но определящата роля, водещото начало принадлежи на съзнанието, на мирогледа, а не на чувствата и възприятията, на виждането. Всяка промяна започва първо като изменение в светогледа и едва по-късно засяга емоциите в сетивно-образното възприемане.

Трябва да се обърне внимание и на още една страна на въпроса. Поетическото виждане на литературния творец притежава два момента: първо, на наблюдение, на възприемане на живота, природата, света и, второ, на творческо изнамиране, на концепциране и сътворяване на произведението. Като формира поетическото виждане на писателя, литературното влияние го учи, от една страна, да наблюдава, да възприема света и да го изживява, а, от друга страна — да изнамира художествени концепции, да твори нагледи, образи и картини, да създава живот, поезия.

Известно е, че в литературно-творческия процес участвуват твърде много фактори, цялата психика на твореца писател. Според К. С. Станиславски в момента на творчество „всички двигатели на психическия живот се съединяват и започват да зависят един от друг“[1], „целият творчески апарат на артиста, всичките му отделни части, всички, тъй да се каже, негови вътрешни „пружини“, „бутони“, „педали“ действуват превъзходно, почти както в самия живот, дори по-добре“. В съзнанието на поета се тълпят представи, спомени, образи, емоции и идеи, желания и мисли, усещания и пр., които той преживява във въображението си като реални. От всичко това неговото творческо въображение взема само необходимото за творбата и отхвърля ненужното.

Строителната работа — творчеството в един съвсем тесен смисъл на думата — се извършва главно от въображението. В творческия процес въображението играе първенствуваща роля, то „се явява най-важно“ и то „води след себе си твореца“.[2] По думите на А. Г. Ковальов то „има решаващо значение, явява се водещ компонент на литературната способност“[3]. Въображението нахвърля образи, нагледи, усещания и възприятия, емоции и пр. и ги свързва органически в живия организъм на раждащата се творба. Но то не действува само. То е една сляпа стихия, която се нуждае от направляващата сила на ума, от контрола на разума, на интелекта. „Изобщо разум и въображение държат еднакво място в сложните произведения на поетическия гений и всеки значителен художник постига идеала си чрез сътрудничеството на интензивно вживяване и на бистра мисъл.“[4] Необходими са силите „на ума и на волята, за да се подредят, отмерят и използуват рожбите на вдъхновението“.

---

[1] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. II, стр. 303 и 320.
[2] Пак там, стр. 72.
[3] А. Г. Ковалев, Психология лит. творч. . . ., стр. 70.
[4] М. Арнаудов, Психология на лит. творч. . . ., стр. 418—419.

В минути на вдъхновение, на емоционална приповдигнатост и на пълна мобилизация на всички творчески сили въображението на писателя „хваща“ главното в бъдещата творба, „изнамира“ нейната ядка, зародиша, от който тя ще израсте. Това „хващане“ и „изнамиране“, това раждане на художествената концепция е най-решителният, най-важният момент в творческата работа на писателя върху отделната творба. По думите на М. Арнаудов „тук се касае за едно духовно зачатие, за възникването на едно живо цяло, което напомня еволюцията на организма от зародиш до първо вътрешно разчленяване“[1]. Това е въпрос на създаване, на сътворяване, а не на съставяне, сглобяване. Силата и величието на поетическия талант се изявяват главно в способността, в умението да се концепцира, да се раждат във въображението художествени концепции.

Във веригата на сложния литературно-творчески процес концепцията е онова най-важно звено, което, веднъж появило се, като се подхване, дава не само подробностите на съдържанието, но и съответната му форма — жанр, композиция, фабула, език и пр. Концепцията представя ядка, зародиш на творбата, „тъмна цялостна идея, която предхожда всичко техническо и без която не може да се създаде нито едно поетическо дело“. Концепцията съдържа „цялото преди частите“. Тя е зърното, от което добрият майстор градинар отглежда цветето на своята поетическа творба. Оформи ли се концепцията, роди ли се тя в съзнанието на поета, всичко тръгва бързо към своя край — художественото произведение израства от нея, както пилето от яйцето и дървото от семката.[2]

Съдържанието и формата на произведението зависят от характера на концепцията — от значимостта, зрелостта и своеобразието ѝ. А този характер от своя страна е рожба, плод на художественото виждане, зависи от характера и особеностите на творческия поглед. Белетристичните концепции на Елин Пелин са деца на неговото творческо виждане на белетрист. Те притежават особеностите, качествата на това виждане. В разказите на писателя значителното и важното се разкрива чрез дребната на глед случка, изобразена в къси творби, които от своя страна са построени върху основата на единен и единствен сюжет. Художественото виждане определя характера и своеобразието на концепциите и чрез тях на отделните произведения и общо на цялото творчество на писателя. Появят ли се съществени изменения в поетическото виждане, изменя се и творчеството. След 1903—1904 г. Пейо Яворов търпи силно влияние от страна на френските поети символисти и модернисти. Той минава „моста на декадентството“, като мени ред особености на поетическото си виждане.

Като формират творческия поглед, художественото виждане на литературния творец, литературните влияния по косвен път действуват върху характера на неговите поетически концепции. Плодотворното, творческото литературно влияние се отличава от простото заимствуване и подражание тъкмо по това.

---

[1] М. Арнаудов, цит. съч., стр. 375.

[2] Подробности по въпроса за концепцията потърсете в статията ми „Характер и значение на художествената концепция“ (сп. Пламък, г. V, кн. 9, септември 1961, стр. 62—67).

7

Понеже художественото му виждане на белетрист се оформява най-вече под въздействието на Чеховите и Горкиевите разкази, Елин Пелин твърде често се домогва до концепции, които в едни случаи се приближават по общите си особености до концепцията у А. П. Чехов, а в други — до тая у А. М. Горки. У Елин Пелин сюжетът е ту сюжет-случка, ту пък сюжет-образи. Разказът му получава ту формата на „Андрешко", ту пък тази на „Летен ден" или „Мечтатели". Той пише или по чеховски, или по горкиевски построени разкази.

Обаче Елин Пелин никъде не заимствува от А. П. Чехов и А. М Горки, не взема в готов вид едни или други страни на художествената форма. Той не подражава, а твори свои оригинални произведения, които отразяват българската действителност и рисуват герои българи. Близостта с Чехов и Горки в кръга на формата се дължи на факта, че художественото виждане, творческият поглед на Елин Пелин създава белетристични концепции от типа на концепциите у Чехов и Горки.

Същността на плодотворните литературни влияния — на творческото школуване — е в това, че като формират и видоизменят художественото виждане на израстващия писател, те подпомагат творческата работа на въображението му, подклаждат огъня на собственото му творческо вдъхновение.

Подражанието е нещо коренно противоположно. То представя обикновено заимствуване, присвояване на готови чужди творби, на образи, идеи, форми и пр. При него не съществува творчески процес и оригинално творчество. Подражанието спъва развитието на творческите сили, пречи на въображението. То подрязва неговите крила, лишава го от вдъхновение и творчески полет.

Големият български разказвач Елин Пелин не повтаря своите велики учители, не заимствува от тях и не им подражава. Той твори оригинални произведения. Пише разказите си въз основа на свой собствен материал от наблюдения и впечатления за българската действителност. Оценява тази действителност от своя художествена гледна точка. Създава произведенията си по свой творчески път и като плод на свое собствено вдъхновение.

Художествената литература изобщо способствува читателят да обобщи и да осъзнае своя жизнен опит, да задълбочи познанията си за действителността и да вникне в нея по-дълбоко и по-творчески. Ако това е вярно общо за читателите, то за читателите писатели, разбира се, ще е още по-вярно. Литературното школуване помага на младия писател да си изясни своите творчески импулси и стремежи, да им даде правилна насока, да почувствува таланта си. То му дава възможност да преценява личния си творчески опит и неговите резултати, да увеличава този опит. Като чете и изучава разказите на Чехов и Горки, Елин Пелин сам пише разкази, в които рисува познатия му български живот. Художествено-творческия опит на руските си учители той усвоява върху основата на своя собствен опит на писател. Школуването не само направлява, но и

контролира творческата му работа. Сякаш писателят, който влияе, присъствува в момента на творчество и следи дали всичко протича тъй, както трябва. А. П. Чехов и А. М. Горки помагат на Елин Пелин да превъзмогва непрекъснато грешките, слабостите и недостатъците в своята творческа практика и да усъвършенствува бързо художественото си майсторство.

Не бива да се мисли, че подрастващият млад писател трябва първо да школува, да се научи и след това изведнъж да почне да твори. Такова нещо е невъзможно. Така не се усвоява дори най-обикновеният занаят. Всеки майстор ковач знае, че колкото и да обяснява с думи на своя чирак, той няма да се научи да кове нажеженото желязо добре, ако сам не опита, ако не поработи самичък с чука. Теоретическото знание има голяма, просто магическа сила, но още не е практическо можене. Да знаеш не означава да можеш. За моженето се изискват навици, школа, опит. Ковачът трябва сам да усети тежината на чука и гъвкавостта на желязото, за да прецени замаха и удара си. Никой не е привикнал да шие с игла, без да си убоде пръстите. Няма значителен поет, който да не е почнал творчеството си със слаби ученически стихове.

Литературните влияния играят ролята на творческа школа единствено в случаите, когато школуващият сам е творец. Инак те си остават просто и грубо заимствуване, обикновено подражание. Творческият характер на влиянията зависи пряко от по-големите творчески възможности на писателя, който следва тяхната художествена школа. Колкото е по-голям талантът му и колкото по-бързо се увеличава творческият му опит, толкова влиянията, които търпи, са по-значителни и по-плодотворни.

Самото школуване на талантливия подрастващ писател е един сложен и вдъхновен творчески процес. Оня, който притежава таланта на литературен творец, който не носи в себе си необходимата природна дарба, не е в състояние да школува, да търпи плодотворни литературни влияния. Въпреки амбициите и усилията си той ще остане при обикновеното подражание, не ще надхвърли простото заимствуване.

По Чеховите и Горкиевите разкази Елин Пелин се е учил, както може да се учи един талантлив и вдъхновен творец. Той не е бил ученик в обикновения, в делничния смисъл на думата. В процеса на школуването си той възпитава и усъвършенствува своя собствен талант, развива творческите си способности на белетрист, разгръща себе си. Понеже е един от големите български разказвачи, кръвно свързан с живота на българския народ, той с пълни шепи и творчески черпи умение и опит от А. П. Чехов и А. М. Горки, както и от ред други автори, без да заимствува и без да подражава.

Литературните влияния играят ролята на школа за творческото израстване единствено върху основата на личен, на собствен литературно-творчески опит и само в случаите, когато влияещият се млад автор е действително талантлив.

8

Разбира се, щом става дума за школуване, от само себе си е ясно, че то се осъществява най-добре на млади години. Душевният строй на човека се учредява още в детска и юношеска възраст, а после само се

развива и видоизменя. От школа и школуване се нуждае оня, който още не се е научил и не е израснал. Всеки занаят се учи с време — казва народната мъдрост. Лесно е да се изкриви младо дърво, ала лесно е и да се изправи. А старото се чупи. Веднъж оформи ли се човешката личност, получи ли едни или други качества, определена насока на развитие и творчество, силата и ефектността на влиянията върху нея естествено се намаляват. Формиращото действие на литературните влияния е най-силно и най-плодотворно на младини, в годините на формиране, когато писателят току-що се оформява и като човек, и като гражданин, и като творец.

Това не означава, че оформеният, израсналият писател вече не се влияе. Напротив, той търпи влияния до последния ден на живота си. Но те не са така силни, не засягат творческите му способности и изобщо психиката му така дълбоко и цялостно, както по време на творческото му израстване. Действието им е все по-слабо и по-скрито и невидимо. То доразвива, доизменя и доусъвършенствува вече оформеното, а не го създава, не го учредява.

С израстването на твореца — с разгръщането на творческата му индивидуалност — действието на литературните влияния става все по-тънко, по-силно и по-мъчно уловимо. „Колкото по-крупни художествени индивидуалности встъпват във взаимодействие помежду си, толкова влиянието е „по-скрито“, толкова по-дълбоки, вътрешни са пътищата, по които то се осъществява.“[1] За зрелия творец литературните влияния са като сутрешната роса за тревите — тя поддържа свежестта им, но не дава живот на нови треви, както прави това обилната влага на дъжда. Зрелият писател се влияе по-майсторски, но в по-малка степен. На прочетената литературна творба той често реагира с по-голям творчески замах, по-умело и с по-тънко разбиране. Обаче въздействието върху му не е така цялостно и трайно.

Когато един поет се окаже неспособен да търпи нови литературни влияния, той се оказва неспособен и да твори нови, оригинални стихове. Всичко у него е вече остаряло, закостеняло, нежизнено и неспособно да се развива и да създава. Той може само да повтаря казаното по-рано, да пише според изработения калъп, да перифразира все по-лошо старите си стихове.

Белег на жизнеността на таланта у възрастния писател е тъкмо способността му да се влияе. Както водата в рилските езера е свежа и сладка, докато в тях приижда струите на топящия се сняг, така и писателският талант е способен да твори, докато може да пие от потока на литературните влияния. Изворът на творчеството пресъхва, щом пресъхнат подхранващите го струи на влиянията.

Подрастващият млад писател школува у големите майстори на художественото слово, учи се от тях, откърмя и възпитава своя талант по произведенията им. Оформеният, зрелият литературен творец пък чрез тези произведения поддържа свежестта и жизнеността на своята способност да твори. В същност той продължава да усъвършенствува, да доразвива

[1] И. Неупокоева, Проблема литературных связей и взаимодействия, сп. Вопросы литературы, кн. 9, сентябрь 1959, стр. 124.

тази способност, защото спре ли процесът на нейното усъвършенствуване и доразвиване, тя фактически изчезва, умира.

Литературните влияния подпомагат оформяването и творческото израстване на младия литературен творец и поддържат свежестта на таланта му по-късно, развиват и усъвършенствуват по-нататък художественото му майсторство.

Да се изучат влиянията, които един писател е търпял отстрана на други писатели, означава да се изследва как той е работил върху себе си, за да се оформи, за да израсте като творец на оригинални литературни ценности. То означава още проучване на неговия творчески път и вникване в тайните на художествено-творческата му лаборатория. Големият интерес на литературните изследвачи към въпросите на литературните връзки и взаимодействия, проявен през последните няколко години, има тъкмо този смисъл. Резултатът от изследванията в бъдеще зависи от степента, с която изследвачите ще отхвърлят буржоазния компаративизъм и присъщото му елементарно разбиране за литературните влияния.

Успехът на изследванията в кръга на литературните връзки и взаимодействия изисква вникване в тяхната творческа същност и умение да се види ролята им на школа за израстването и поддържането на таланта.

ЦАНКО МЛАДЕНОВ

БЕЛЕЖКИ ЗА РИМОВОТО ДВИЖЕНИЕ В СТИХОВАТА РЕЧ

1. Литературознанието борави с редица понятия, до които човешкото съзнание достига бавно, като натрупва постепенно елементите на тяхното съдържание, в резултат на дългогодишни наблюдения. Тези понятия най-често нямат издържано логически определение и в литературоведската книжнина не се държи твърде на това. Такива понятия например са „поезия", „проза", „стихотворение", „лирика", „вътрешен ритъм" и пр. Обикновено литературоведите се затрудняват, когато се поиска от тях да определят обема на подобни понятия, и се задоволяват с твърдения от рода на „понятието е относително", „понятието не може да бъде точно определено, защото то се прелива с друго понятие" и пр. Съществуващите опити за определяне обема на подобни понятия са многобройни и тъй като историята на подобни опити няма пряко отношение към задачите на моята статия, ще се задоволя с една илюстрация. Съветският поет М. Исаковски прави следното признание: „В юности я несколько лет подряд писал такие стихи, о которых вряд ли можно было сказать что-либо положительное. Это были стихи слабые, подражательные. Именно только стихи, но не поэзия. Мое понимание поэзии, мои вкусы, мои знания были настолько шатки и неопределённые, что я, любя поэзию Пушкина и Некрасова, — вероятно скорее инстинктивно, чем сознательно, — мог „прельститься" и каким-нибудь совершенно дрянным стишком... Но вот прошло несколько лет, в течение которых я рос, учился, читал, размышлял, работал в советских и общественных организациях, накапливал жизненный опыт. Другими словами, я постепенно подготовил себя к тому, что у меня сложились свои убеждения, свои взгляды на жизнь, на поэзию, на задачи, стоящие перед советским поэтом..." (Л. 5, стр. 35—36).

У всеки човек само в резултат на много наблюдения и практически опит — както у Исаковски — се изработват качества като „усет" за завършеност на една стихова творба, „усет" за музикалност на стиховата реч, „усет" за „вътрешен ритъм", „усет" за различаване на стихова от нестихова реч. Преобладават хора, които не са в състояние да определят стъпката на едно стихотворение, но могат да различат един ритъм от друг, могат дори да напишат стихотворения (и то хубави!) с различни стихови стъпки и т. н. Така и народният певец създава песни в различ-

ни тоналности, хармонизира ги, дава на текста им различни размери и различни форми, без да има той в съзнанието си нито теория на музиката, нито контрапункт, нито формознание, нито теория на силабичния стих. Безспорно е само, че има един път, който творецът изминава — път на наблюдения, упражнения, опити и пр., път, по който се стига до „творческа зрелост", т. е. до „свои убеждения, свои възгледи", с други думи — до редица *'усетови понятия', чието съдържание и чийто обем не могат да бъдат съобщени другиму посредством някаква строга логическа операция*. Всеки може да достигне до съдържанието на тези понятия само ако измине същия или в много отношения същия път. Такова понятие е и понятието „талант", такова понятие е и понятието „секрет" („тайна") на поезията, за което М. Исаковски пише: „секрет" поэтического творчества поэт может найти только сам, и притом в самом себе" (Л. 5, стр. 18).

Но науката почва от там, дето е постигната възможност да бъдат определени логически понятията, добити интуитивно. Литературознанието е заело почти всички свои понятия от практиците творци на словесни ценности; голяма част от тези понятия имат фолклорен произход, напр. сонет, рондо, романс, приказка, басня и под. За да се превърне в точна наука, на литературознанието безусловно му е необходимо да почне да си служи с операционални определения, да започне да строи издържани аксиоматични теории и да въведе дедуктивни методи в изследванията си; да строи модели на отделни явления и класове от явления, които са му обект; изобщо — да въведе в своята област математическата логика, теорията на информацията и кибернетиката и да използува до край всички възможности и изгоди, които тези науки предлагат на хуманитарните науки. Познавателната стойност на едно такова литературознание несъмнено ще бъде значително по-висока.

В настоящата работа, която има подготвителен характер, се прави опит да бъдат изяснени някои „усетови" понятия, като „вътрешен ритъм", „завършеност на стихотворението", които — както ще види понататък читателят — се свеждат до свойства на т. нар. 'римово движение' (за това понятие вж. Л. 14, стр. 197). Същевременно ще бъдат показани по един до голяма степен точен метод някои важни отличителни черти на поезията. Всеки литературовед „познавач" и „ценител" на поезията има усет и усетови понятия за тези свойства. Усет за тях имат естествено и добрите, ценените творци. Тази статия не разкрива съвършено неизвестни явления, но се стреми да им даде названия и точно описание в лингвистични термини.

Читателят не бива да се смущава от употребата и на някои понятия, като „проза", „поезия", „поетически" и под., които при сегашното състояние на литературоведението не могат да бъдат избягнати и трябва да функционират в изложението като дадени от усета; ограничените задачи на статията не дават възможност да бъде проследена строго тяхната интерпретация.

2. 0. Реч, която е организирана така, че в нея да е на лице стихов ритъм, се нарича 'стихова реч' (= 'стиховоорганизирана реч'). Стиховият ритъм е „детерминирана по някакво правило от някакво говорно движение (детерминатор) поява на друго говорно движение" (Л. 14, стр. 76).

Това определение насочва вниманието към различни видове детерминатори (междустихова пауза, вокалност и пр., в зависимост от свойствата на националния език или литературната школа). В „Българско стихознание“ М. Янакиев (Л. 14, стр. 76) разяснява по-подробно това изискване на определението. Но в стихознанието още не е използувана достатъчно тази постановка, за да се разкрие до каква степен в ритмичното движение биват увличани различните ‘феми’ (за понятието ‘фема’ вж. Л. 14), от които се състои речевият поток. Нужно е да се проследи по какъв начин в ритмичното движение се увличат и такива явления като ‘звучност’, ‘компактност’, ‘дифузност’, ‘лабиалност’ и пр., наречени диференциални признаци (distinctifs feature, Л. 13, стр. 3).

2. 1. Психологията на литературното творчество дава данни за автоматизъм, често и за бързо протичане на творческия процес, говори се и за импровизации (вж. напр. Л. 2, стр. 393). Тези данни навеждат на мисълта, че ритмичното движение, което се наблюдава в стиховата реч и което е в съответствие с ритмично движение на сигнали в кората на големите полукълба на главния мозък и подкорието, не може да се ограничава с детерминирана поява на малък брой ритморазличители (за това понятие вж. Л. 14, стр. 89 и нат.), а е възможно то да засяга по-голямата част от фемите, съставки на речта.

2. 2. Известно е, че в стиховата реч има повече повторения (от вида ‘анадиплозис’, ‘анафора’, ‘епифора’, ‘епаналепсис’, ‘хиазъм’, ‘рефрен’ и др., наричани в реториката ‘фигури’. По-добре е да бъдат наречени ‘емоционални похвати’, с което се означава тяхната връзка с ритмичните движения в нервната система на човека; терминът принадлежи на М. Янакиев). Тези повторения могат да бъдат обяснени като израз на ритмичното възвръщане на състояния на съзнанието или такива преобразувания на едно състояние на съзнанието в друго, при което се запазва частично съответствие с миналото състояние. Модел на този процес е графикът на едно вълнообразно движение. Вазовото стихотворение „Де е България“ ни дава пример за анафорично повторение, което е явно ‘синхронизирано’ (= ‘детерминирано’, вж. Л. 13, стр. 67 и нат.) с междустиховата пауза и ритморазличителя ‘вокалност’:

Питат ли ме: де зората
ме й огряла първи път,
питат ли ме: де й земята,
що най-любя на светът?

Освен това, в същото стихотворение срещаме анафорично *тамо* или *там* в началото на 5 строфи, *твойте* или *твойта* в началото на 6 стиха и пр. Синхронизацията на този вид повторения не е изследвана достатъчно.

По-подробно са изследвани повторенията, които тук виждаме в края на всеки втори стих: *-ът* = *-ът*, или *-ата* = *-ата*. В стихознанието такива повторения се наричат ‘рими’.

2. 3. ‘Римата’ е „синхронизирана с междустиховата пауза поява на група феморазличители (обикновено се казва: акцентувана сричка с определена глас-

на), група, която непременно съдържа и консонантни, а не само вокални феморазличители“ (Л. 14, стр. 119). И по-точно: *„римово съзвучие* (= ‘рима’, б. м.) *има тогава и само тогава, когато са на лице еднакви акцентувани гласни, съпътствувани поне от една еднаква съгласна, която поне в едното от римуващите се звукосъчетания трябва да бъде непосредствено съседна с римовата акцентувана гласна.* Не са рими следователно например думите *роза* и *блуза* (нямат еднакви акцентувани гласни). Не са рими и двойки като *града — беда*, защото приетият в книжовния стил на езика ни изговор на думата *града* е *градъ* (с ъ под ударение) — акцентуваната гласна е същата“ (Л. 14, стр. 120). И в двата случая обаче авторът на определението е застанал на нормативистична позиция. Дескриптивният подход изисква при описание на римите в стихотворение на даден поет предварително да се установи (от контекста или по друг начин) дали поетът изговаря /градъ/ — /бедъ/ или /градà/ — /бедà/ и да се приеме единият и само единият изговор за релевантен към описанието; същото се отнася и за всички ‘рими за окото’, в които е компонент глаголното окончание за 1. лице единствено и 3. лице множествено число на глаголите в сегашно време.

„Римите“ от типа *роза — блуза* все пак се срещат; у Маяковски например — *невесомое — самое, шатких — решетке, Кармен — карман, норов — коммунаров, стеною — стеная* и пр. Томашевски отбелязва, че у Маяковски те са изключително редки (Л. 10, стр. 117). В българската поезия едва ли може да се посочи системна употреба на такива „рими“ освен в стихотворението на Д. Павлов, печатано във в. „Студентска трибуна“, бр. 39—40 (340—341), г. XIII, 19. VI. 1962; сам авторът нарича употребата на тези рими „маниерно римуване“.[1] За да се създаде строгост на определението (нужно за една дедуктивна теория), тези рими трябва да се изключат от обема на определяемото понятие (за това дава право и тяхната изключителна рядкост).

Според М. Янакиев рими са *„смъртни“ и „безпътен“*, защото „първо, акцентуваните им гласни са еднакви, и, второ, съгласната *т* в *„безпътен“* е непосредствено съседна с акцентуваното ъ, а и в „смъртни“ тя е на лице, макар и не в непосредствено съседство с ъ“ (Л. 14, стр. 121). По този начин М. Янакиев включва в понятието ‘рима’ и асонансите, като има пред вид практиката на съвременните поети. Така, впрочем, понятието ‘рима’ съвпада по обем с понятието ‘съзвучност’ (współdźwięczność) на М. Гергелевич (Л. 3, посочвам по Л. 14, стр. 119).

М. Янакиев отбелязва твърде важните данни, че до колкото се намират отклонения от изискванията на формулирания от него закон, „те

[1] Ето част от стихотворението — първата и последната строфа:

Под самолет без перка —
влетял от юг без виза,
като дъгата ярка
извива коловоза
. . . . . .
А слънчогледи с пити
стоят в редици мирно
и някъде поети
римуват . . . маниерно.

се отнасят към случаи, в които гласната има по-малка честота. Така гласната ударно *у* в български език е една от най-редките между гласните, по-рядко се среща даже от редица съгласни (честота от порядъка 0,4—1,0 % върху база 100 000 звука) (Л. 14, стр. 121).

2. 3. 2. Терминът 'рима' може да бъде критикуван и от друго гледище: „Явление рифмы есть явление исторически изменчивое. Поэтому нельзя определять рифму вообще. Ее следует изучать и наблюдать всегда в определенных хронологических рамках и историко-литературных стилях. Попытка найти универсальное определение становится бессодержательным. Современная рифма была бы для поэтов XVIII века совсем не рифмой, подобно тому как для современных французских поэтов многие рифмы классиков уже не звучат как рифмы" (Л. 10, стр. 70). Това твърдение на Томашевски се илюстрира добре от отношението на М. Исаковски към някои звукови съответствия: „Все стихотворение рифмованое (става дума за стихотворението на В. Пухов, *Комсомольская правда,* 6 март 1960, б. м. — Ц. Мл.). И вдруг среди нормальных рифм встречается такая как „спеша — корешках". Это полный абсурд. В этих словах нет даже отдаленного созвучия, о рифме и говорить не приходится" (Л. 5, стр. 86—87). И по-нататък: „Некоторые поэты рифмуют слова такого типа, как „лава — лапа", „сила — сито" и т. п. Они говорят, что окончания слов здесь, правда, не созвучны, но зато созвучны начала слов. Значит, это тоже рифма. Однако это не так. Никакого истинного созвучия здесь неть. Есть только видимость созвучия" (пак там, стр. 87).

Тук просто имаме работа с нормативни изисквания, приети от М. Исаковски. Но съветският поет прекалява, отричайки наличието на съзвучност в посочените групи думи. Очевидни са съвпаденията в думи като „лава — лапа", „сила — сито" и т. п., — съвпаденията на комбинации с участие на акцентувана гласна. И това не е само видимост, защото съвпадението не е само в писмения запис на стихотворението, а и в устната реч (в „говорния текст"), която този запис отразява. Съзвучието може да се определи само като съвпадение, повторение на еднакви звукове или съчетания от звукове. То ще бъде римово съзвучие, ако отговаря на условията, описани в едно определение, каквото е дадено тук в 2. 3.

М. Исаковски не би приел за рими такива повторения на консонантно-вокални комбинации, които са употребени и от всепризнати, дори гениални поети, срв. у Есенин: *до зари — спирт, плачут — неудачи, собачьей — плачу,* или у Маяковски *старателей — растратили,* у Ботев *сърце* (с ударно *ъ*) — *слънце.* Ние обаче ще ги приемем за рими, или римови съзвучия.

2. 3. 3. Известно улеснение за стихознанието може да даде терминът 'огледална рима', или 'огледално римово съзвучие', който описва съзвучия като *Рим — мир* (срв. у Есенин: *зари — спирт*). В посочената група наблюдаваме едни и същи (или почти едни и същи) говорни движения, които се извършват в обратен ред. Огледалното съзвучие съответствува на едно правилно вълнообразно движение, при което движещата се система тръгва от една точка, изминава известен път до друга

(„сменна“) точка и се връща отново в същото състояние по същия път в обратна посока. Но това описание е до толкова приближено до описвания факт, колкото неговият писмен запис. В същност електроакустичните изследвания напоследък показват, че звуковете в речта „навлизат един в друг“ (в термините на традиционната фонетика — „влияят си един на друг“), взаимно се проникват, което означава, че в говора разликата между ‘огледалните римови съзвучия’ и ‘неогледалните’ е несравнено по-малка (срв. Л. 14, стр. 297—298). В българската поезия имаме класически пример за огледално съзвучие, което съзнателно е употребено за изграждане на строфа от Ботев. В „Пристанала“ една от строфите има следните две редакции:

Първа редакция	Втора редакция
Тосъ хайдутинъ що го либишъ,	Тозъ хайдутинъ, що го либиш,
на колъ утрѣ да го видиш.	На колъ утре да го видишъ,
Отъ тамъ тебъ да са хили,	Че отъ тамъ са тебе хили
и на сестри самовили...	И на горски самодиви!
	(Л. 11, стр. 127)

В първата редакция римите са разположени така: *абсс*. Поетът е сметнал първоначално, че *либиш* и *видиш* са рими поради звуковите съвпадения *ѝ. иш = ѝ. иш*, и е мислел, че строфата му е построена по схемата *аабб*. Но с изискан вече слух (т. е. претърпял развитие, разликата между първата и втората публикация на стихотворението е 4 години: 1871—1875) Ботев е установил, че съвпадението не достига за рима, тъй като нито една съседна (макар и не непосредствено разположена до акцентуваната гласна) съгласна не подкрепя повторението на акцентуваното /й/. Повторението на /ш/ не е достатъчно, тъй като /ш/ и в двете думи е разположено едва през още една неакцентувана съгласна.

Втората редакция изгражда вече строфа с разположение на римите по схемата *абаб*: *либиш — хилиш, видиш — самодиви,* с две по две огледални рими; схемата *абаб* е характерна за първата строфа на стихотворението, също така и за V, VIII, XI, XII, XIV и XV строфа.

Трябва да се отбележи, че обяснението на поправката, дадено от Ив. Хаджов, не ни задоволява („Ботев е извършил тази замяна съзнателно, като е пожертвувал формата (римуването) на съдържанието. Това се разкрива от цялостната замяна: „*горскы* самодиви“ във II вместо „*сестри* самовили“ в I. Самодивата се представя по-типична в песенните асоциации на народните песни от Източна България. Този образ се налага като постоянен у Ботева — за туй се среща и в „Хаджи Димитър“. Образът на самодивата в нашата народна песен се съчетава с представата за юдата. А последната се споменава в I в предходната строфа“ и т. н. (Л. 11, стр. 128). Без да оспорваме предимствата на думата самодиви пред самовили в съдържателно отношение, не бива да се задоволяваме с Хаджовото обяснение. Сам той не веднъж подчертава гениалността на Ботевия музикален усет. Явно е, че и тук, във втората редакция на въпросната строфа, Ботев е постигнал по-висока степен на музикална организация. Думата *горски* при това е съзвучна с /*тòс*/, /*штò го*/ и /*на кòл*/, а същевременно с поправката е постигната и желана, зададена от

началото на стихотворението и от други строфи римова схема *абаб*. Поправките са плод на усилия, насочени в две направления: точно отражение на дадено представно съдържание и висока музикална организираност.

2. 4. Писменият образ на всяко стихотворение обикновено се разполага във форма на някакъв правоъгълник (ако не вземем под внимание, че най-често редовете, които го образуват, отдясно не са изравнени). Това ни кара понякога да забравяме, че текстът на стихотворението в тоя вид е равнинна проекция на едно дискретно съобщение, което протича във времето. Фонетичният запис на едно стихотворение не бива задължително да отразява строфичната му структура (ако то има строфична структура). Или по-точно — строфичната структура на стихотворението може да бъде означавана и по-друг начин, макар и по-неудобен в някои отношения, но и с някои предимства — с него по-лесно могат да бъдат представени напр. връзките между отделните стихове и могат по-добре да изпъкнат съзвучията, които се образуват например след стихове с мъжки клаузули. Така например в стихотворението „Земя“ на Ив. Пейчев („Далечно плаване“, стр. 63) при традиционния „правоъгълен“ запис не личи съзвучността на първата клаузула с последната в строфата:

Ще спи дълбоко малкото село
ведно със ветровете под небето
и ти ще ми припомниш неусетно
най-хубавите думи за любов.

При линеен запис веднага може да се види, че римата е /*селò, ф...*/ — /*л̆йубòф*/: /ште спѝ дълбòко мàлкото селò, ф еднò със ветровѐте под небѐто, и тѝ ште ми припòмниш неусѐтно, нàй-хўбавите дўми за л̆йубòф/. Като източен българин, Ив. Пейчев изговаря думата „*веднò*“ с /ф/: /феднò/; впрочем правописът изисква да се пише разделно: *в еднò* (за изговора на предлога „в, във“ в българския книжовен стил вж. Л. 1, стр. 51).

Изяснява се и друго: компонентите на римата могат да се разделят и от междустиховата пауза. Затова, изследвайки римовото движение в стиховата реч, трябва да вземем под внимание и такива съзвучия, чиито компоненти са разделени от някаква пауза (вътрестихова или междустихова, т. е. в нуклеарната част или в клаузулната част на стиха).

Тъй като все повече в по-нататъшното изложение ще се налага използуването на фонетичен запис, още сега трябва да се уговорят някои от употребяваните знаци. Записът е по-скоро фонологичен, тъй като представлява запис, сходен с правописния, но отстранява противоречията на българския правопис, като въвежда еднозначно (но не взаимно еднозначно!) съответствие с българските звукове. Означава се акцентуваността на гласните със знака /ˋ/, поставен над знака за съответната гласна. Фонетично записаната дума или свързаният текст в този запис се поставят в наклонени скоби: / /. Пауза се означава със знака /,/ — запетая. Пропусната буква (съответна на пропусната фонема) се означава със знака /./ — точка. Симултанни (едновременно звучащи) фонеми се означават със съответните буквени знакове, разположени един над (под)

друг: /$\frac{т}{ш}$/ = *ч* в *чаша*. За означаване на отделните фонеми се използуват буквите от кирилицата. От фонологичния запис приетият тук запис се отличава по това, че отразява такива явления като асимилациите, напр. *юнак с дълбока на гърди рана* се записва: /йонàг з далбòка на гардѝ рàна/. Не се означават архифонеми. За неакцентуваните български вокали се приемат буквите за съответните им широки гласни, без знака за акцент. При нужда записът може да бъде разполаган строфично или линейно. Използуването на други транскрипции не би изменило съществено резултата, но транскрипция, като описаната в Л. 9, би създала неудобства от чисто практическо естество.

2. 5. В стихознанието се говори за „начални", „вътрешни" и „клаузулни" съзвучия. Трябва да се каже, че терминът 'начални рими' обикновено се отнася до съзвучия, които се изграждат между съседни в стихотворния текст думи — т. е. такива римови съзвучия, единият компонент на които е предходна клаузулна рима. „Вътрешни рими" наричат римови съзвучия, които се явяват винаги в аналогична, постоянна по отношение на междустиховата пауза позиция, така че в същност при друг запис могат да бъдат превърнати в клаузулни съзвучия. Подобни операции намираме у М. Янакиев (Л. 14, стр. 183), който показва как могат да изпъкнат и графически тези „вътрешни рими", които играят в същност роля на стихораздели.

От тези термини с несигурна употреба ще запазим най-сигурния за по-нататъшното изложение: 'клаузулни рими' (= 'римувани клаузули'). Всички останали римови съзвучия — независимо от това, дали играят роля на стихораздели или не — ще наричаме 'неклаузулни рими' (= 'неклаузулни римови съзвучия') до тогава, до когато приемаме, че те не се намират в клаузулата на стиха, т. е. до като приемаме, че тези вътрешни стихораздели не ни интересуват. Очевидно от това, какво приемаме за стих (т. е. от дължината на стиха), ще зависи кои рими са клаузулни и кои неклаузулни. Терминът 'неклаузулна рима' ни дава възможност да се освободим от ограничеността на представата, която извиква терминът „вътрешна рима". С него бихме могли да опишем такива рими, които се явяват в нуклеарната част на стиха, без да бъдат непременно стихораздели, като напр. /нехàйна/ — /мал$\frac{т}{ш}$àнейе/ в първата строфа на Яворовото стихотворение „На един песимист":

„Да, роб е той, народа, и спи дълбоко, гробно,
в безчувственост *нехайна*, в *мълчание* беззлобно
на привичен покой; ..." и т. н.
(Л. 12, стр. 74)

или без да бъдат непременно свързани с предходна клаузула, както например /жйф/ — /лежѝ/ в първата строфа на „Хаджи Димитър" от Ботев:

„*Жив* е той, *жив е*! Там на Балкана,
потънал в кърви, *лежи и* пъшка..." и т. н.

В „Българско стихознание" М. Янакиев показва как римовото движение се усложнява от „вътрешни рими" с пример от стихотворението „Ти

смътно се мяркаш...“ от Д. Дебелянов. На стр. 197 той дава запис на една строфа от това стихотворение, „записана така, че да проличи истинското римово движение“:

Ти смътно се мяркаш из морната памет,
кат бродница сънна
в бездънна
гора —
аз тръпна след тебе и тръпно ме мамят
в мъглите вечерни
две черни
пера.

Обаче М. Янакиев не е взел под внимание редица консонантно-вокални комбинации, които в текста на стихотворението се повтарят по такъв начин, че ни дават възможност да говорим за още по-сложно римово движение, а именно:

Ти
смътно
се мяркаш
из морната
памет
кат бродница
сънна
в бездънна
гора —
аз
тръпна
след тебе
и тръпно
ме мамят
в мъглите
вечерни
две
черни
пера.

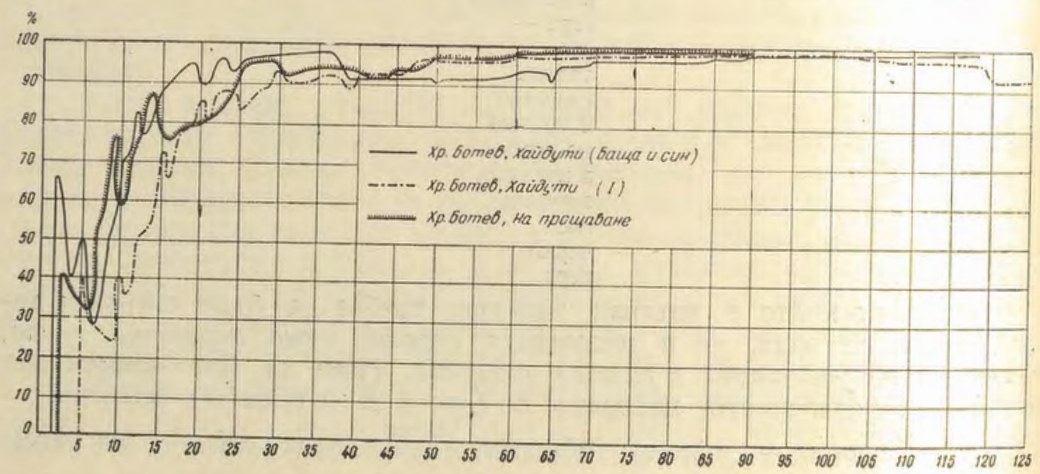
Пътят, по който е тръгнал Янакиев, трябва да бъде извървян докрай, за да се види, че в посочената строфа *няма акцентна група, която да не участвува в римово съзвучие.* Рими са (ако вземем под внимание определението, цитирано по-горе в 2. 3) групите: /смътно/ — /сънна/; /$^{м}_{й}$àркаш/ – /пàмет/; /мòрната/ — /брòднеца/, /тй/ — /маглйте/: /сънна/ — /бездънна/; /бездънна/ — /тръпно/; /горà/ — /перà/; /àс тръпна/[3] — /перà/; /тèбе/ — /$^{т}_{ш}$èрне/; /ве$^{т}_{ш}$èрне/ — /$^{т}_{ш}$èрне/; /ве$^{т}_{ш}$èрне/ — /двè $^{т}_{ш}$èрне/;.../пàмет/ — /мà$^{м}_{й}$ат/...

2. 5. 1. Не може да се твърди, че Д. Дебелянов е „търсил“ всяка дума от стихотворението си със същите усилия, с които е „търсил“ думите, образуващи клаузулни римови съзвучия. Допустимо е те да са влезли като „строителен материал“ на стихотворението в резултат от действие на други фактори, при особените условия на творческия процес. Допустимо е също така тези думи да са намерени за сметка на същото уси-

лие, което е употребено за „търсене“ на клаузулните рими, т. е. „търсенето“ на клаузулна рима да води до такова състояние на съзнанието, при което неклаузулните римови съзвучия да се „намират“ без усилия, автоматично. На този въпрос за сега не можем да дадем отговор.

Някои поети имат съзнание за зависимостта на клаузулната част на стихотворението от клаузулната, т. е. че римата определя „съдържанието на строфата“. Дали става дума за звуковото или за „смисловото“ съдържание на строфата, обаче, не е ясно, срв. „Известно, что рифма в какой-то степени предопределяет не только рифмующиеся, но и нерифмующиеся слова, которые могут войти в состав стихотворной строки или даже строфы, то есть в конечном счете она так или иначе влияет на содержания стихотворения“ (Л. 5, стр. 85).

Не всеки поет през своя творчески път еднакво лесно достига до такива състояния, при които да се насища бързо с рими „пространството“ на стихотворението му. Така например в по-късните Ботеви стихотворения наблюдаваме по-голяма концентрация на съзвучия в „пространството“ на стихотворението, отколкото в по-ранните му творби. Много показателно е стихотворението „Хайдути“, чиято уводна част е писана по-късно и е печатана през 1871 г., докато „нейният материал е бил донесен от България — от Калофер“ (Л. 11, стр. 18). На следната диаграма (фиг. 1)



Фиг. 1

е представена концентрацията на съзвучията в проценти за двете части („Баща и син“ и „I“). Вертикалната ос сочи процентите, а хоризонталната — поредните номера на акцентуваните вокалности в реда на акцентуваните вокалности. Понятието „концентрация на съзвучията“ тук читателят може да си мисли интуитивно без вреда за разбирането; по-нататък то е формулирано строго като ‘фактура’ на текста и е посочен начинът за изчисление. От диаграмата се вижда, че в първата част на стихотворението („Баща и син“) още на дванайсетия акцентуван вокал тя достига 86 %, а след незначително спадане, на осемнайсетия акцентуван вокал достига силната характеристика 96 %, след което спаданията са

незначителни. Напротив, във втората част на стихотворението („I“) концентрацията става 86 % едва на деветнайсетия вокал, а 96 % — едва на четирийсет и седмия вокал.

В „На прощаване“ всяка дума се оказва член на квази-римово съзвучие (без да се отчита отдалечеността им!). При това още на дванайсетата акцентувана вокалност концентрацията достига 83 %, на четиринайсетата — 86 %, а на двайсет и шестата — 96 %. Тук посочвам само римите от финалната част на стихотворението, без да изтъквам връзките им с предходния текст: 1 /а àс ште/ — /остà/ — /прощтàвай/—/стрàшен/ — /тàйа/ 2 /а àс ште/ — /прощтàвай/ — /стрàшен/ 2 /прегърна/—/кървава/ — /спръ/ — /тръгва/ 3 /ракà/ — /кàк/ — /мàйко/ — /кàже/ 4 /рàмо/ — /егрàе/ — /забрàвай/ — /стрàшен/ — /прàвда/ — /прàвда/ 5 /тщýй/ — /тýпка/ — /целýфка/ 6 /плашът/ —/глътна/ — /тръгва/ — /пътят/ 7 /сълзе — /глътна/ 8 /а àс/ — /тогàс/ /омрúà сиромàх/ 9/ с остà да.../ — млàд да.../ — /награда/ — /прàвда/ — /прàвда/ 10 /прощтàвай/ — /забрàвай/ — /нúàвга/ — /за прàвда/ — /за прàвда/ 11 /дрожúна/—/загúна/ 12 /отúва/ — стúга/ 13 /нарòда/ — /свобòда/ и пр.

Б. Пенев (Л. 7, стр. 1487, 1488) беше посочил повторението на гласната /е/ в безсмъртната Ботева строфа „Настане вечер, месец изгрее и т. н.“ („Хаджи Димитър“), но той не подозираше, че всички акцентувани гласни в строфата участвуват в римови съзвучия. Нещо повече. Цялото стихотворение „Хаджи Димитър“ се оказва изградено от над 350 рими, разпределени в 75 групи, които образуват цялостна система, тъй като всяка група се свързва по някакъв начин с някоя от останалите. Точният брой на римите остава неустановен поради известни трудности при определяне на ударенията в текста. Това обяснява защо стихотворението „Хаджи Димитър“ „звучи като цяла симфония от ритъм и звукове“ (Л. 2, стр. 799). Концентрацията на съзвучията в това стихотворение надминава концентрацията у някои Яворови стихотворения и на шейсет и седмата акцентувана вокалност достига 100 %, т. е. в първата строфа от втората част с думата /хайдýшка/.

Подобна структура имат стихотворенията на Пушкин, Лермонтов, Хлебников, Есенин, Бунин, Ахматова, Пастернак, Бърнс, Блейк, Куазимодо, Вазов, Яворов, Лилиев, Дебелянов, Траянов, Ясенов, Славейков, Бояджиев, Вапцаров, Фурнаджиев, П. Пенев, В. Ханчев и мн. други. Между българските преводачи, които успяват да предадат тая особеност на оригинала, могат да бъдат посочени Г. Михайлов и Вл. Свинтила (преводите на Бърнс от шотландски).

3. Понятието ‘римово съзвучие’ се нуждае от още уточнения, за да бъде удобно за изследване на римовото движение в поезията. В своето определение М. Янакиев внася изискването: „поне в едното от римуващите се звукосъчетания („опорната съгласна“, б. м. — Ц. Мл.) трябва да бъде непосредствено съседна с римовата акцентувана гласна“ (Л. 14, стр. 120).

Ако разглеждаме стиховата реч (и не само стиховата реч) като последователност от дискретни сигнали, които се изработват в централната нервна система на човека, и ни интересува реда на тяхната поява с оглед да бъде установена някаква закономерност на появите, това изискване може да бъде пренебрегнато, още повече, че случаите, когато съвпаденията не отговарят на това изискване, не са значителен брой. В 2. 4 беше показано, че междустиховата пауза може да се яви между компонентите на една рима. В много стихотворения, чиято ритмема изглежда изградена върху римуване на изолирани акцентувани вокали (в мъжки римувани клаузули), при линеен запис се разкриват опорни консонанти, всеки от които е разположен през междустиховата пауза. От тези примери става ясно, че римовото движение се основава не върху непосредствената, незабавната поява на еднаквите опорни консонанти. Тъй като паузата е също така 'фема', основанието да се изключи изискването за непосредствеността става достатъчно силно. Съществено за ритмичното движение е, че опорните консонанти *се появяват*, преди да се е появил друг вокал (поточно 'друга вокалност'). Ако вземем под внимание и възможността за огледално разпореждане на интересуващите ни компоненти и също така данните за взаимно проникване на звуковете в речевия поток, бихме могли да разширим обема на понятието 'рима' и да опростим неговото определение. Улесненията, до които води тази операция, се виждат добре при всеки опит за сравнение на стихова и нестихова реч с цел да се установят различията в концентрацията на съзвучията в тях.

3. 1. Отстраняването на това изискване не противоречи на преценките, които могат да бъдат направени по слух. Така в стихотворението „Тайната на Струма" от Т. Траянов думите /та̀йна/ и /хл^̀дна/, употребени в първата му строфа, могат да бъдат преценени като съзвучни поради съвпадението /а. н/ — /а. н/, въпреки че опорните съгласни са разположени *през* един звук, обобщен в записа със знака /./ — 'точка'.

3. 1. 1. Слухът може да приеме за съзвучни и думи като *злоба* и *гроб*. При фонетичен запис обаче се вижда, че в случая съвпадение се наблюдава, както следва — пълно — само между ударните гласни — и частично — на равнището на диференциалните признаци, съставящи съгласните компоненти на думите /зло̀ба/ — /гро̀п/. Докато /ò/ = /ò/, /з/ ≠ /г/, но и двете съгласни фонеми са звучни, нелабиални, неназални; /л/ ≠ /р/, но и двете фонеми са сонорни, ликвидни, неназални и нелабиални; /б/ ≠ /п/, но и двете фонеми са лабиални, преградни, неназални. Следователно думите /зло̀ба/ и /гро̀п/ са съзвучни благодарение на редицата съвпадения на диференциалните признаци в състава на консонантната им част и пълното съвпадение на акцентуваните им вокали, но няма да приемем, че образуват римово съзвучие /'рима'/, защото това би довело до нежелано разширяване на понятието 'рима' и би усложнило извънредно много описанието на римовото движение. Освен това разширеното определение няма да съответствува вече на съзнателната поетическа практика, взета в широк смисъл на думата.

3. 2. Читателят е вече забелязал, че след като бяха отстранени някои излишни изисквания и бяха уточнени някои ограничения, определението на понятието рима се свежда отново към първото определение на М. Янакиев, цитирано тук в 2. 3: „Римата е синхронизирана с междустиховата пауза поява на група феморазличители (обикновено се казва: акцентувана сричка с определена гласна), група, която непременно съдържа и консонантни, а не само вокални феморазличители.“ В приведените по-горе примери с римово движение у Дебелянов /2. 5/ и Ботев /2. 5. 1/ не бяха приведени обаче данни, че римите, чието движение ни интересува, са синхронизирани с междустиховата пауза. За нуждите на описанието ще трябва да въведем още едно определение, което да включва изискването за синхронизацията. Ако е спазено това изискване, ще говорим за ‘рима’ /или ‘същинска рима’/, ако то не е спазено, ще говорим за ‘квази-рима’. Колкото се отнася до синхронизацията на римовите съзвучия в анализираното Дебеляново стихотворение, читателят лесно може да я установи с помощта на процедурата, нестрого описана по-нататък в статията.

4. 0. Ето една практическа процедура за откриване на квази-римите и римите в даден текст:

I. Фонетичен запис на текста.
II. Разделяне текста на фокуси.
III. Отстраняване на неакцентуваните фокуси.
IV. Сравняване на акцентуваните фокуси.
V. Сравняване на индексите на фокусите, образуващи квази-рими.

Заб. Фокус ще наричаме такава подредена съвкупност от звукове, която съдържа по един вокал плюс всички консонанти, които се затварят между този вокал и вокалите, които са разположени в съседство с него.

Да извършим процедурата с текста:

„Заглъхнал в безответната вселена,
плачът ти продължава да трепти.
Кому се молиш, Майко вдъхновена,
сред ужаса на свойте самоти,
кому предаваш тая скръб велика
на своята безтрепетна душа,
и аз ли пръв, отгатнал й езика,
съзнавам, че пред тебе днес греша.“
(Н. Лилиев, Л. 6)

I. Фонетичен запис: /заглъ̀хнал в безотвѐтната фселѐна, платшъ̀т ти продалжа̀ва да трептѝ, комӳ̀ се мо̀леш, ма̀йко вдахновѐна, сред ӳжаса на сво̀йте самотѝ, комӳ̀ преда̀ваш та̀йа скръ̀п велѝка, на сво̀йата бестрѐпетна доша̀, и ӓс ле пръ̀ф, одга̀тнал е йезѝка, съзна̀вам, $\overset{т}{ш}$ е пред тѐбе днѐз греш$\overset{т}{ш}$/.

II. Разделяне текста на фокуси: /загл/$_1$ /глъ̀хн/$_2$ /хналвб/$_3$ /лвбез/$_4$ /зотв/$_5$ /твѐтн/$_6$... За краткост няма да извършим до края тая точка от процедурата и направо преминаваме към

III. Отстраняване на неакцентуваните фокуси, след като е извършено номериране на всички фокуси:

/глъхн/$_2$ /твѐтн/$_6$/лѐн/$_{10}$ /$^{т}_{ш}$ът т/$_{13}$ /лжа̀в/$_{17}$ /птѝ, к/$_{21}$ /мȕс/$_{23}$ /мо̀л/$_{25}$ /ш, м᾽йк/$_{27}$ /вѐн/$_{31}$ /д ȕж/$_{34}$ /сво̀йт/$_{38}$ /тѝ, к/$_{42}$ /мȕ пр/$_{44}$ /да̀в/$_{46}$ /та̀й/$_{48}$ /скръпв/$_{50}$ /лѝк/$_{52}$ /сво̀й/$_{55}$ /стрѐп/$_{59}$ /ша̀, и/$_{63}$ /и а̀с л/$_{65}$ /пръф/$_{67}$ /дга̀тн/$_{69}$ /зѝк/$_{73}$ /зна̀в/$_{76}$ /тѐб/$_{80}$ /днѐз гр/$_{82}$ /ша̀/$_{84}$ ...

Заб. Следващата дума от стихотворението („Родина“) е „безцвѐтен“, така че при анализ на цялото стихотворение в края на втората строфа ще получим фокус /ша̀ б/, а не /ша̀/. От примера се вижда, че при делението се изключва част от текста — неакцентуваните фокуси. Това положение противоречи на привичката ни да смятаме неразложими напр. рими като /фселѐнна/ и /вдъхновѐна/. Но това е ирелевантно към задачите, които си поставяме. По-важно за нас е да установим, че между думите /безотвѐтна/ и /фселѐнна/ има съзвучност, и то квазиримова, и затова „пълнотата на римата“ може да остане на заден план.

IV. Сравняване на акцентувани фокуси. Това може да стане на два етапа. IV а — подреждане на фокусите в хоризонтални редове, така че в даден ред (регистър) да попаднат фокусите, които имат разновидни вокали, и само фокуси с разновидни вокали; IV б — подреждане на хоризонталните редове в колони, така че във всяка колона да попаднат фокуси, които образуват квази-рими и само квази-рими. Следователно

IV а

$\grave{Ъ}_{рег}$: /глъхн/$_2$ /$^{т}_{ш}$ът т/$_{13}$ /скръпв/$_{50}$ /пръф/$_{67}$

$\grave{Е}_{рег}$: /твѐтн/$_6$ /лѐн/$_{10}$ /вѐн/$_{31}$ /стрѐп/$_{59}$ /тѐб/$_{80}$ /днѐз гр/$_{82}$

$\grave{А}_{рег}$: /лжа̀в/$_{17}$ /ш, ма̀йк/$_{27}$ /да̀в/$_{46}$ /та̀й/$_{48}$ /ша̀, и/$_{63}$ /и а́с л/$_{65}$ /дга̀тн/$_{69}$ /зна̀в/$_{76}$ /ша̀/$_{84}$

$\grave{У}_{рег}$: /мȕс/$_{23}$ /д ȕж/$_{34}$ /мȕ пр/$_{44}$

$\grave{И}_{рег}$: /птѝ, к/$_{21}$ /тѝ, к/$_{42}$ /лѝк/$_{52}$ /зѝк/$_{73}$

$\grave{О}_{рег}$: /мо̀л/$_{25}$ /сво̀йт/$_{38}$ /сво̀й/$_{55}$

IV б

$\grave{Ъ}_{рег}$: /скръпв/$_{50}$
/пръф/$_{67}$

$\grave{Е}_{рег}$: /твѐтн/$_6$ /твѐтн/$_6$
/лѐн/$_{10}$ /стрѐп/$_{59}$
/вѐн/$_{31}$ /тѐб/$_{80}$
/днѐз гр/$_{82}$

$А_{рег}$: /лжа̀в/$_{17}$ /лжа̀в/$_{17}$ /ш, ма̀йк/$_{27}$ /да̀в/$_{46}$ /ш, ма̀йк/$_{27}$
/да̀в/$_{46}$ /и а̀с л/$_{65}$ /та̀й/$_{48}$ /дга̀тн/$_{69}$ /ша̀ и/$_{63}$
/зна̀в/$_{76}$ /ша́, и/$_{63}$ /ша̀/$_{84}$
/и а̀с л/$_{65}$

Ӯ$_{\text{рег}}$: /мӯс/$_{23}$ /мӯ пр/$_{44}$ Ӣ$_{\text{рег}}$: /птӣк к/$_{21}$ /тӣ, к/$_{42}$ /лӣк/$_{52}$ /зӣк/$_{73}$ Ȍ$_{\text{рег}}$: /свȍйт/$_{38}$ /свȍй/$_{55}$

Заб. В резултат от процедурите IV а и IV б става ясно кои от фокусите участвуват в квази-рими и кои не участвуват. Така в резултат от IV б бяха отстранени някои фокуси; останалите фокуси са на брой 25 и тъй като всички акцентувани фокуси в текста са 29, отношението 25:29 ще ни даде една точна характеристика на текста. Акцентуваните фокуси, които участвуват в квази-рими, ще наречем подкрепени акцентувани фокуси, а отстранените чрез процедурата IV б ще наречем неподкрепени. Отношението на броя на акцентуваните подкрепени фокуси към броя на всички неакцентувани фокуси в текста ще наречем 'акцентувана фактура на текста'. Фактурата на текста може да бъде изчислявана за всеки негов отрязък. Така например тя може да бъде изчислена най-напред за сегмент от текста, който включва само първия акцентуван фокус и обкръжаващите го неакцентувани. Втори път да бъде изчислена за сегмент, който включва и втория акцентуван фокус с обкръженията му, по-нататък — за следващ по-голям сегмент и така нататък до края на текста. Така изчислената фактура на текста може да ни даде график, характеризиращ движението на квази-римите в текста. По-точно казано, фактурата на текста е функция на поредния номер на вокалността в текста. Такъв е графикът за Ботевото стихотворение „Хайдути", даден по-горе. На хоризонталната ос на графика са нанесени поредните номера на вокалностите, а на вертикалната — фактурата на акцентуваните фокуси в проценти.

V. Сравняване на индексите на фокусите, образуващи квази-рима. Сравняването става по отношение на предварително известни интервали, например дължината на стиха (в брой на вокалностите), разстоянието между два фокуса, които образуват римувани клаузулни съзвучия, и т. н. Една или друга разработка на тази процедура може да ни даде информация за броя на същинските рими в текста дори независимо от това, дали текстът е разписан в стихове. В такъв случай трябва да се определи понятието 'синхронизационен интервал' като интервал между подкрепени фокуси, който се появява два или повече пъти, и да се говори за повече от един синхронизационен интервал за даден ритмизиран текст, който съдържа рими.

5. 0. Ограниченият обем на статията не позволява да бъдат съобщени редица наблюдения над римовото движение, което би дало възможност да се види как даден стиховоорганизиран текст може да получи известен брой количествени характеристики, които осигуряват точното сравнение с други текстове. Тук ще се задоволим с някои бележки от по-общ характер.

Фактурата на текста се оказва важна количествена характеристика Тя дава възможност да се построят сравнения както в типологичен, така и в исторически план. Графичното представяне на фактурата в про-

центи дава възможност да се отделят ясно такива компоненти на текста, които отразяват звукообразната му организация (композицията). Така например вмъкването на звуковохарактеризиран мотив ще съответствува на низходящ клон от графика, приключването на същия мотив ще съответствува на следващия максимум.

С традиционни средства може да бъде определен някакъв звук в текста, който да се смята за „смислов център". Може да се изследва отношението на фактурата на текста към този център. Така например в голям брой стихотворения (напр. Катул, Ботев, Яворов) фактурата на текста става 100% тъкмо в така определен смислов център, разположен обикновено и в средата или близко до средата на самия текст. Следва повторение на вече употребените звукови комбинации (които съответствуват на общите части, сеченията на употребените фокуси) донякъде в обратен ред и стихотворението завършва. Така усетът за завършеност на дадено стихотворение се оказва явление, което може да бъде точно моделирано.

Въпросът за „автоматичната дейност на съзнанието", поставен тук в п. 2. 1, се оказва разрешим. Една формализация на римовото движение (която нямахме възможност да направим в настоящата статия), би ни улеснила извънредно много. Касае се за особено програмиране (т. е. система от условни връзки) в кората на главния мозък, което изисква поява на еднакви сечения в някакъв постоянен интервал (синхронизационния интервал).

Стихотворенията започват обикновено с някакъв израз, който е, така да се каже, първа реакция на даден факт или събитие (срв. у Ботев: „Жив е той, жив е, там на Балкана", у Разцветников: „Още димят незагаснали клади..."); всеки следващ израз в стихотворението вече ще бъде подчинен на елементарния ритъм, зададен в структурата на първия израз, така че да се получи една първоначална редакция на строфата. След като са зададени някои интервали (интервал, равен на дължината на стиха; интервал, равен на разстоянието между клаузулните рими), ще трябва да следва такава обработка на първоначалната редакция, която ще установи поява на еднакви сечения между всички фокуси на текста, съобразно с програмата, които са разположени в дадения интервал, т. е. би следвало да се очаква, че в зададения интервал след всеки от първоначалните фокуси ще се появи фокус, който да го подкрепи, и ако това не е възможно, ще бъде редактиран на ново първоначалният израз. До толкова, до колкото поетът „ще се подчинява" или не на тази „заповед" от програмата, ще се получат различен брой същински рими в стихотворението. Че това е наистина така, показват редица авторски поправки и преработки на текстове на стихотворения, а също така и запазени чернови. Конкретният анализ ще бъде публикуван другаде. Наистина, броят на същинските рими в редица подложени на анализ стихотворения се оказа значително по-голям от броя на клаузулните рими. В „Безсмъртни" на Ас. Разцветников броят на същинските рими е 128 (с повторения на думите, които ги образуват), пресметнати в интервал 11 или кратен на 11, докато броят на клаузулните рими — т. е. на предвидените за дадената строфична организация, е само 16 — точно 8 пъти по-малко. Инте-

ресно е, че в Cat., 58 отношението е същото — една клаузулна рима между четвъртия и петия стих, появила се „случайно", и 8 същински рими, разположени в интервал 11 или кратен на 11. Стихотворението е в „бели" стихове по 11 срички всеки. Почти подобно е съотношението и у Яворов (срв. напр. Есенни мотиви).

5. 1 Не може да се отрече, че изучаването на поетическото творчество откъм структурата на текста с оглед да бъдат установени точно зависимостите между всякакви повторени сегменти (т. е. сечения на сегменти) може да води до разкриване на много „тайни" на творческия процес, а също така да внася по-голяма задълбоченост в сравнителните и сравнително-историческите проучвания. Може да се изкаже само едно пожелание. Колкото да са съблазнителни данните, добити по този начин, от тях не бива да се извличат никакви нормативни формули. Поети като Пушкин, Ботев, Яворов, Лилиев и пр., веднъж „подчинили се" на дадена програма за ритмично разпределение на зададените равновидни повторения, се оказват ограничени в избора на лексиката (а следователно — „семантично" ограничени). Те създават шедьоври на ритмичната организация, но техният избор на думи от речника на националния език е „фатално" предопределен и тази предопределеност нараства с всяка следваща дума на стихотворението (което „протича" в последна сметка като Марковска верига с краен брой състояния).

Вероятно тъкмо поради това съвременните поети нарочно деструктират както фактурата на текста, така и синхронизацията на римите. Това води до по-голяма композиционна свобода, открива по-голям простор на семантиката. На коя граница обаче деструкцията ликвидира с естетическото изживяване — това ще бъде решено по-скоро от поетическия експеримент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Л. Андрейчин, Основна българска граматика, София, 1942.
2. М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, София.
3. M. Giergielewicz, Rym i wiersz, Londyn, 1957.
4. Е. Георгиев, Ритмични основи на българското народно стихосложение, Сб. Езиковедско-етнографски изследвания в памет на академик Стоян Романски, София, 1960, издание на БАН.
5. М. Исаковский, О поэтическом мастерстве, Москва, 1962.
6. Н. Лилиев, Стихотворения, София, 1932.
7. Б. Пенев, История на българската литература, т. V, София.
8. Ас. Разцветников, Жертвени клади, София, 1925.
9. Ст. Стойков, Увод в българската фонетика, София, 1962, II издание.
10. М. Томашевский, Стих и язык, Филологические очерки, Москва — Ленинград, 1959.
11. Ив. Хаджов, Стихотворенията на Ботева, София, 1948.
12. П. К. Яворов, Събрани съчинения, т. III, Хемус, София, 1935.
13. R. Jakobson and M. Halle, Fundamentals of Language, 'S-Gravenhage, 1956.
14. М. Янакиев, Българско стихознание, София, 1956.

СЪДЪРЖАНИЕ

Емил Георгиев — Общи закономерности в развитието на славянските литератури 5

Симеон Русакиев — Значението на Великата октомврийска революция и на руската съветска художествена литература за развитието на положителния герой в българската литература (1918—1944) 25

Пантелей Зарев — Естетическият идеал — ядро на художествения метод (Към въпроса за съвременните творчески търсения при социалистическия реализъм) 49

Георги Димов — Традициите на руската революционно-демократическа естетика във формирането и развитието на българската литературна критика 69

Куйо М. Куев — Към въпроса за славянското единство в поезията на Петър Прерадович 97

Велчо Велчев — Трагедия гордого искания познания, свободы и творчества (К вопросу об идейной проблематике поэмы М. Ю. Лермантова „Демон") . 121

Мирослав Янакиев — Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках 149

Ю. К. Бегунов (Ленинград) — История открытия и издания „Беседы на новоявившуюся ерес Богомилу" болгарского писателя Козмы Пресвитера 177

Боню Ст. Ангелов — „История славяноболгарская" и руската славистична наука до Освобождението 205

Никола Табаков — Вацлав Ханка и откриването на българска гимназия в Цариград 227

Евдокия Ночева-Метева — Творчеството на Некрасов в българското обществено и литературно развитие 233

Илия Конев — Христо Ботев в сръбската и хърватската литература 253

Eduard Bayer (Berlin) — Der Beitrag der Zeitschrift „Mišal" zur Förderung der deutschbulgarischen Literaturbeziehungen um die Jahrhundertwende . . . 273

Васил Колевски — Об эстетической сущности социалистического реализма . . 287

Йордан Цонев — Николай Островски и проблемата за положителния герой в творчеството на някои съвременни наши писатели 305

Сергей Лесной Канберров, Австралия — I. О „Влесовой книге" и II. О „Слове о полку Игореве" (тезисы) 321

О. А. Державина (Москва) — Работа русских переводчиков над сборником „Великое зерцало" (К вопросу бытования и распространения переводной новеллы в славянских литературах) 325

Ласло Галди (Будапешт) — О выразительности синтаксических средств в лирике Лермонтова 343

Eberhard Reissner (Berlin)— Die Rezeption der russischen Literatur in Deutschland zwischen 1813 und 1848 im Spannungsfeld von Fortschritt und Reaktion . 353

Harald Raab (Rostock) — Wege und Irrwege der deutschen Puškinrezeption im 20. Jarhundert 363

Edgar Weiss (Berlin) — Zu der Rolle Johannes R. Bechers bei der Pflege der deutschsowjetischen Literaturbeziehungen in den zwanziger Jahren 375

Пеньо Русев — Литературните влияния като школа за творческото израстване на писателя 391

Цанко Младенов — Бележки за римовото движение в стиховата реч 409