# СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

II 3311
ЧУ

13

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БЪЛГАРСКИ КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

# СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

ДОКЛАДИ И СТАТИИ
ЗА VII МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС
НА СЛАВИСТИТЕ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Митер

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БЪЛГАРСКИ КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

ЧИТАЛНЯ

# СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

Том XIII

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1973

РЕДАКТОРИ

акад. П. ДИНЕКОВ, чл.-кор. Е. ГЕОРГИЕВ

П 3311

Б 7668/73

808

ПРОВЕРКА 1973 г.

ПРОВЕРКА 2005 2010

*ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ*

# ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ, СЪЗДАВАНО В СВЕТЛИНАТА НА НАРОДНОСТНОТО

Съвременната картина на литературното творчество все повече се усложнява. Това налага да погледнем към миналото, към по-далечните му предпоставки. Защото голямото изкуство и когато изглежда родено само от времето си, и когато е негова поръчка, има и своя по-сложна и по-далечна история. Една от праосновите на съвременното изкуство е народната психология — и сегашната, възникващата в момента под влиянието на съвременните фактори, и създаваната с векове, кристализирала в по-трайни форми, влияеща неизбежно и върху по-късното духовно битие.

Народопсихологията се изявява в различните страни на художественото произведение. Тя прониква в езика, доколкото езикът е сложна и богата еманация на духовното битие. Чрез езика се създават трайни стилови черти на литературното произведение, в които е отразена и народната психология. По-нататък могат да бъдат открити народнопсихологически дълбочини и в описания на външен вид, на етнографски подробности. Битът и пейзажът на Франция и битът и пейзажът на Русия ни отнасят към две различни действителности и така придават своеобразие и на двете национални литератури. Но най-силно и определено, най-ясно и категорично народопсихологията се изразява чрез характера. Характерът, това е индивидуален начин на отношение към света, предопределен от дълбоки исторически сили. Характерът, това е индивидуална воля, индивидуални чувства. Индивидуалното тук поема в себе си и превъплъщава колективното. Така са битували типичните характери в световната литература. Колкото и да е необходимо да разширяваме сферата на нашите изследвания, да се докосваме до всички ония много и много явления, които се отразяват върху спецификата на художествената литература, за нас е важно да установим генералното, онова, което в най-голяма степен дава лице на художественото творчество, а то е характерът като въплъщение на психологическата същина на човека или в по-широк контекст на народа. За съжаление много съвременни литературоведи отбягват съзнателно или по създадена вече инерция всякакъв разговор за характера в художествената литература. Типичен пример е почти цялата съвременна литературноизследователска дейност на литераторите структуралисти. За тях художествената литература почти не съществува като реализация на характери. Оттук минималният или нищожният им интерес и към

отношенията вътре в характерите като отношението между индивидуална и народна психология. Всички усилия на литературоведческите изследвания са отправени към езиковите структури и езиковите явления, но взети откъснато от горната психологическа подоснова — личната и народната психология. Това е една ограничена насоченост навътре в художественото произведение, която отминава съществени негови страни и изчерпва своята задача с изследването на енергийната езикова функционалност, на граматическата или смислово-граматическата потенциалност на експресията. Литературознанието се оказва безсилно да обхване обемното, да навлезе навътре и в другите стойностни страни и смислово образни съотношения. Необходимо ли е да се сочи значимостта на характерите, тяхната функционална същина, не по-малко силна от езика? По начало художественото възприемане е психологически акт. Този психологически акт се реализира чрез вживяването и вчувствуването в изобразените характери или в реализираната чрез лирическото творчество човешка душевност. Тук именно анализът на езиковите структури трябва да има своя конкретна цел и предназначение.

* * *

Но за нас бе важно да погледнем какви са предпоставките на усложнената картина на съвременното ни литературно творчество, да проникнем в неговата по-дълбока същина. Неговото обяснение е в народнопсихологическата му подоснова. В какво по-конкретно се изразява тя? Ето един въпрос, който има свои специфични страни и проблеми. Той предполага изследване на генералното, на общото чрез сравняване на различни литератури и в същото време изисква и едно задържане на вниманието върху особеното у всяка национална литература. Народопсихологията е детерминирана не само от природни и биологически фактори: географският пейзаж, условията за живот на народа или неговата биологическа темпераментност. В тази насока действително има много какво да се изследва. Напоследък все по-настойчиво се заговаря за една нова наука—етнопсихология. Или, казано иначе, изследване на народната психология във връзка с етнически особености, които включват в себе си племенна и битова душевност, сформирована въз основата на произхода и материално-духовното битуване на народа. Но една такава етнопсихология би се оказала ограничена в обхващането на проблемите, ако пренебрегне и социалната, гражданско-историческата страна на народното битие. Като пример бих посочил онова, което намираме в нашето, българското развитие, в нашите, българските, народнопсихологически черти. В нашата нова литература, създадена през периода на Възраждането, се вижда най-добре как трайни етнопсихологически черти са били пречупвани и видоизменяни под влиянието на новите социални фактори на живота. Известно е, че новата българска литература се зароди през периода на Възраждането след многовековно поддържана традиция от нашата средновековна книжнина. Новата ни литература изпита свежото въздействие и на древната класика, и на новите литературни образци, които вече достигаха до нас от руската и европейската литература.

Под черните сводове на българското робско небе всяка помощ е била полезна, но напорът за движение напред е идвал главно отдругаде, от

самото ни народно битие. Още първите български творци, както и да са били повлиявани отдругаде, са черпили стихийно от формите, в които се е изливал нашият живот, и от непосредната си духовитост. И така са намирали характерното и за себе си, и за народа си. У тях са отеквали живите гласове на новия ден и същевременно е шумяло родовото, народно неповторимото, изконно българското. Това сближаване с народа, рязко и категорично, е и първият белег за скъсване с традицията на дълго задържаната в шаблона си средновековна литература даже и когато не само й приписваме, а и действително виждаме в нея възродителни (ренесансови) черти. Оттук и сложността на въпроса за самобитността на новите автори. Отде идва тя? От идеите, от новите жестове и от новите надежди. Или и от нещо друго — съкровеното, трайното, трогателно съхраненото, създадено постепенно в тъжната и героична драма на историята.

Грижливи изследователи са отбелязвали, че разгадка за началната проява на художествената ни самобитност е фолклорът. Въображението на индивидуалния творец е придобило багри под дъгата на фолклора. Народната песен обаче, като носи много от типичното за нашия племенен свят, рядко преминава границите на традиционно битовото, рядко и слабо навлиза в преките граждански отношения и борби. Нейното живо слово оплаква тъжната ни участ, величае героя-хайдутин, запазва образа на славната старина, но малко говори за нови нравствени начала и за съвременни идеи. То не диктува новото умствено движение. А личното творчество се отличава вече от фолклора с интереса си към историята. То възприема от народната песен представи за българска душевност, но не отбягва и всичко онова, в което живее и пулсира днешният ден. В този смисъл то прониква по-дълбоко в актуалните идеи на българина. То е свободно от митични култове, от завещани магически представи, в него преобладава повече съвременното, отколкото изконно-традиционното и неизменното. Ето колко сложно е било съотношението между съвременност и народно-историческа подоснова в миналото. А какво да кажем за това съотношение, след като са натрупани много традиции и народно-историческото или фолклорното може отново да придобие живот неочаквано, доста преобразено, в най-модерни актуални творби.

Но да продължим за миналото. Наистина наши големи творци дълго са мислели с образните знаци и човешките характеристики на фолклора. Те са преоткривали душевни и нравствени черти, кристализирали в него: сърдечната интимност на българина, суровата му сила, неподатливостта му на външни, отклоняващи го влияния; по-нататък свенливата душевност на българката, привързаността към домашното огнище, великанската й жертвоготовност за защита на племето и рода. Но писателите за разлика от народните творци по-пълно осъзнават историческото, по-дълбоко проникват и в преките цели на съвременността. Оттук освен единството още и сложното противоречие между лично творчество и фолклор. Това единство, осъществявано чрез противоречие, личи и в най-интересните образци-документи на нашата литература. Поетът черпи вдъхновение и образи от фолклора — с постоянния нравствен свят на българина в него — и напуска неговото царство, за да изрази нови, съвременни граждански идеи. У гениалния Ботев намираме именно и едното (фолклорното), и другото (лично гражданското).

Представите на първобитния българин са се вземали ревниво от познания, околния свят. Това личи даже в сравнения, които с художествено майсторство изписват портрета на любимата:

На снага — тънка топола,
лице ѝ — прясно сирене
очи ѝ — черни череши,
вежди ѝ — шити гайтани.

Тия конкретни сетивни представи доминират и в съзерцания на природата, видяна през призмата на труда — земеделски и овчарски:

Ей овчо поле широко,
из него стадо голямо. . .

От такива образи се е съзиждал светът на българина — овчар и земеделец. В тях липсва естествено и онова, което е плод на по-извисената духовна дейност на човека, и онова, което бихме могли да наречем национално осъзнаване вече в напълно възрожденски смисъл. Дори и в хайдушката песен е съвсем ясна идеята за народа колектив, обединен от едно общежитие — земята, и от една национална съдба — историческите условия. В нея битуват разкази за тъмно минало, за високи проблясъци на национално самоосъзнаване, за силни образи на величава героика. Но съдържанието ѝ е било зависимо и от отделното, от местното, от етически обособеното в определени граници. Народните творци не са се втурвали да разрешават въпроси, които вълнуват обществото, въпроси, с които народът напомня на историята за себе си и говори категорично за своите надежди и за бъдещето си. А към това се стреми категорично личното творчество, изместило фолклора, макар че израства върху него и по форма даже като че ли идва главно от него.

Ето защо националната самобитност на българския писател не може да търсим нито само във фолклора, нито само в неговите идеи, във величалната възхвала на новите граждански принципи. Тя, тази самобитност, произтича и от едното, и от другото, и най-вече от онова, което бихме могли да наречем по-определено *народна съдба*. Това понятие, колкото и да е широко, не надхвърля границите на идеята за гражданско и класово развитие и на същността на народопсихологията на изконната българска психика. То ги включва. Народната съдба става съдба и на литературата ни. Тя влияе и върху нейната самобитност — и с идеята за историческо движение, и с безкрайно сложната гама на живото народно битие. С по-богатото си актуално съдържание личното творчество излиза пред фолклора и го измества през Възраждането.

И още нещо. В личното творчество досъзрява националното.

Колкото и да изглежда странно, близостта до фолклора и до народното материално и духовно битие допринася да се пречупят традициите, т. е. старите жанрови и стилови форми на националното. Фолклорното клише е тясно за това. Необходимо е лично задълбочаване в народната психология. Нужни са и нови предпочитания с по-широк исторически смисъл, за да се разгърнат и мощните двигатели на националното. Нещо повече — в литературния процес изпъква една странна йерархия; онова, което носи принципите на националното, се улавя и усвоява по-късно, по-дъл-

боко, отколкото по време на неговото непосредно битие. Идеята за националното се развива и по-късно, в следващите десетилетия или даже столетия, и много по-пълно изявена, тя се пренася и върху представите за миналото. Тя влияе върху тях, довежда ги до по-дълбоко осъзнаване на едно вече отлетяло българско състояние. Така е при Ботев в сравнение с фолклора, така е при някои съвременни автори в сравнение със създаденото в миналото. В Ботеви творби, изградени върху фолклорна образност, има много повече проникновения в духа на народа и на неговата участ, отколкото и в най-вдъхновената, и в най-трагичната народна песен, дала материала им. С по-голямото ни художествено обогатяване, с разширяването белезите на националната ни индивидуалност се извършва процесът и на все по-пълното ни ретроспективно самоопознаване. С онова, което вече сме, по-добре намираме себе си в миналото. Аналогично явление се забелязва и в по-късни художествени творби. В „Старопланински легенди" на Йовков има повече откровения за дълбоката ни народностна същност, отколкото в онези стари ръкописи и надписи на чешми, песни и предания, които е използувал творецът. У Емилиян Станев има повече откровения, отколкото в използуваните от него книжовни източници и т. н. Нашето допълнително обогатяване допринася да видим и националното с черти, в които то така пълно не се е виждало, макар и да е съзрявало в родовата общност. И тук също изпъкват правата на личното творчество. Тук е основанието му да измести фолклора или да го подчини. Чрез личното творчество българинът вече се вижда, какъвто е бил и в границите на селището, и в универсалната си съдба като единица, духовно свързана освен с рода още и с народа, и с нещо съвършено ново — родината.

Не бива обаче да се забравя, че фолклорът, като е задържал индивидуалния творец в своя свят, е допринесъл много за развоя му. Първите ни възрожденски книжовници като духовни лица, освен че потискат мирското под расото, но са и хора, силно повлияни било от черковно-житийни образци, било от антични морално-поучителни творби. При религиозно-житийната литература, както и при морално-поучителната преобладава *мисловното начало*. Срещата с фолклора и с народното битие опредметява литературата, възвръща ѝ силата на сетивността, свързва я със земята и пространството, с тялото на човека, с образа на природата и слънцето, с представите, взети от близкия свят. Това забелязваме още у Софроний („Житие. . ."), а по-късно и в нашата поезия, особено у Ботев. У Ботев тази близост с фолклора и народното битие — предметното и веществено, земното и пространственото, създава главно поетичния образ. Разликата между Ботев и народния певец обаче е тази, че Ботевото духовно зрение е по-богато и по-проникновено, че неговите идеи осмислят и одухотворяват предметно-пространствените представи по-иначе, че те издигат личността над близкото, околното, всекидневно традиционното и я извеждат до национално-универсалното и до общочовешки значимото. Това на фолклора съвсем не достигаше. Неговите поетични формули се изчерпваха и ограничаваха, когато кипяха острите граждански и социално-класови битки. Затова народът се самоосъзнава и самоопознава в духовното си развитие и в националната си битност чрез Ботев. У него и художествената форма значително еволюира. Психологическото проникване в тайните на човешката психика се е обогатило значително — като анализ на душевното — в сравнение с фолклора, с неговата психология, героика и практическа

мъдрост. Гениалният мислител и фантазьор прониква и в онова, което е цялостно, неразделно от жеста и поведението като представа за човека, и в онова, което се крие под повърхността, под външната самозначимост на жеста или на словото като голяма и нова психическа истина.

Всичко това ни дава основание да търсим национално-самобитното на личната художествена литература в синтез — от една страна, в народните черти, кристализирали впрочем с някои традиционни белези във фолклора и преминали оттам и в личното творчество, и, от друга, в еволюцията на духа, в новите идеи, в новите хуманни ламтежи, осмислили тези черти. Или, казано иначе, в онова, което определя по-пълно характера на личното творчество — именно осъзнатата народностна съдба. Чрез социалните фактори тя влияе за раздвижването ни като народ, дълго страдал под безутешното небе на робството, преминал през ужаси, чиято яркост затъмнява виденията на Данте и кошмарите на западното средновековие. Пет мълчаливи века са били изпълнени с ужасни драми, в които и сега поглеждаме не толкова с любопитство, колкото с мъчителна тръпка и със страх. Националната ни съдба — тази дума в малко литератури има толкова силен и точен смисъл, както при нас, живели неизбродимите си общи беди. От сумрака на страшно страдание сме навлезли през XVIII в. в живот и творчество, в които има нещо и сияйно, и голямо, и неясно още.

Закономерно народната ни съдба тежи върху него даже и когато се начева откъсването от родното, когато се зареждат вече контрастните на миналото явления и бушуващите сили на индивидуализма. Това тъкмо дава основания и за една литературно-историческа логика, за една национална философия на литературата и по-специално на нашата, българската.

* * *

Но нека припомним, че основното в художествената литература е характерът. Че ключ за разбиране и на особеностите на художествената ни литература е народната съдба, прераснала в художествен характер. Самият национален характер в своето неизчерпаемо многообразие израства от връзка с народната съдба. Но в литературата той преминава не като нещо монолитно, а като многовариантна изразност на черти и качества. Така се получава особена зависимост между литературните характери и националния характер, взет в неговите разнообразни прояви. В него е съсредоточена народностната самобитност. Той е своеобразно национално тълкуване на човешкото. В него се чуват тайнствените гласове на рода, живял много поколения, и съвременната индивидуализираност на воля, на чувства и на мисли.

Нека отбележим, че въпросът за това съотношение между национални и литературни характери е извънредно труден. Самият национален характер народоведите обясняват различно. Някои дирят предимно географско-психологическите му черти, предопределени от регионалните битови условия, морални навици и т. н. Търсят подсъзнавата му в племенните отлики, когато още народът етнически не е завършил сформирането на своето единство. В литературата художественият характер има освен всички тези предпоставки, но и нещо друго, което също се забелязва в националния характер, но което може и да не е завършено в него. Литературата въвежда художествения характер в представите на хората и като *идеологическо*

*явление*. Тя води битката за социален прогрес. Тя воюва за хуманни идеали и принципи. Тя извежда идеологическата си задача нерядко до съвсем конкретни програмни изисквания спрямо човека. Така се създават големи герои в художественото творчество, които и имат за предпоставка националния характер, и в известна степен се диференцират от него, тъй като напипват онова, което трябва да бъде според идеала, според актуалната обществена задача. Оттук и особеното съотношение, което се създава между народна психология — национален характер — художествен характер. В народната психология могат да битуват консервативно мислене, наследство от един патриархален свят. В националния характер може да не са доизбистрени новите черти, които се създават въз основа на ускорената динамика на социалните отношения. Но в художествения характер всичко това може да се окаже в значителна степен преодоляно, тъй като в него са реализирани не само трудно уловимите и разнообразни психически нюанси на националния характер, но и онези нови и трайни вътрешни сили, които в момента действуват в обществото. Примесват се сложно пластовете на по-постоянното с новото, на исторически относително неподвижното с дошлото като домогване на сега протичащото време. Онзи, който не е в състояние да направи всички тези отлики, рискува да остане на повърхността на явленията, да се занимава с видимото, а не със същностното. Някога Гоголь в „Мъртви души“ е направил известни характеристики на руския национален характер. Направил ги е не само в образи и в характери, но и чрез преки сентенции, чрез наблюдения, изказани непосредно от автора. Гоголь се вглежда в различни съсловия: и в помешчици, и в „много почтени хора“ от средата на чиновничеството, и в мужици крепостници. Писателят взема за мярка просветена Европа и съди с нейните „добродетели“ „тъмното“ у просветена и непросветена Русия. Нерядко той слага на везните и Запада, като го проверява и научно през погледа и обожанията на руския човек.

За своя съотечественик Гоголь подмята насмешливо:

„Такъв си е русинът, ламти да се запознае повече с ония, които поне един чин са по-горе от него, и далечното познанство с някой граф или княз за него е по-ценно от всякакви тесни приятелски връзки.“ Или: „Понеже русинът в решителни моменти все ще се досети какво да направи, без да се вдълбочава в по-нататъшни разсъждения, то и слугата на Чичиков е кривнал в първия кръстопът и е препуснал конете. . ., без да му мисли къде ще го изкара уловеният път.“ И още: „Руският колар има добър усет вместо добри очи, затуй се случва, че със зажумели очи той кара понякога стремглаво и винаги пристига де да е. . . “

Съвсем очевидно е, че тази характеристика на руския човек, тия черти на националния характер са отдавна преодолени, макар и да битуват понякога и в едно реално съвременно битие. Развитието е отишло извънредно много напред. Съвременният съветски руски човек е с черти, много различни от тези, които рисува Гоголь. Но още по-съществената е това, че Гоголь влизаше в спор със своя съвременник, той искаше да го коригира чрез критика, той поставяше съдбовни въпроси за бъдещето чрез критика на настоящето. Този спор продължава, но вече извисен на една нова основа, във връзка с онези идеологически и обществени цели, които преследва съвременната хуманна съветска литература, запътена заедно с народа си към бъдещето, устремена към създаване на една нова кул-

тура. Така и при нея възниква особеното съотношение народна съдба — национален характер — художествен характер.

Ако се обърнем към българската литература и към нашето народностно битие, то пак ще открием някои особености от аналогичен характер. За българина, взет в неговата първична въплътеност, отлят в първоначалните му духовни форми, подхожда по-друг образ от този на русина. Той не е така волен и неудържим. Той е може би повече самокритичен, повече земен и пресметлив. По-малко е склонен да показва външно чувствата си, свит и примирен с кръговрата на трудовото си битие, затворен в себе си. Неговата най-близка съдба като вековно земеделски народ е била земята. И той не е могъл да се отдели от нея, за да погледне света, да се размисли върху него, да заговори с по-друг език от тоя на вековната си земна жалба. Такъв го откриваме в нашия фолклор. Такъв и още малко по-друг: Тъкмо тоя уседнал човек е и рядко твърд, преодолявал е отвлечената славянска мечтателност, преследван от съдбата си. Той се е разселвал, и то не само по своята земя, а и по чужди далечни страни. Този наш човек, здраво свързан с родното си място, със светилищата, оставени от дедите му, е бил принуден от жестоките преследвания през робството да остави родното си огнище и да се пресели другаде. Смелата му критичност достига понякога до богоборчество. Заслужава да се отбележи и това, че освен славянския, но и тракийският компонент се е запазил в народните му митове и предания, в карнавалните му празненства и духовно-философските му прозрения, прераснали в митове и легенди. Но ето достатъчно е било да се задвижи историята ни, да навлезе той във фазата на своето духовно ново зараждане — Възраждането, за да се изяви с черти и сили, които са били непознати: революционната му устременост през националноосвободителните борби, прераснала в една устременост напред към бъдещето чрез появата на първите светлинки на социализма още през втората половина на миналия век. Всичко това става праоснова на художествените характери, въведени в нашата литература. И тук обаче се натъкваме на обстоятелството, че народностнопсихологическото, националният характер, осъзнат от различни художници в неговото неизчерпаемо многообразие, се въвежда в литературата под онова идеологическо влияние, което създават конкретните събития и конкретните исторически обстоятелства. И в нашата литература обществената практика е създавала идеала, раздвижвала е съзнанието на художника и е движела неговата мисъл към открития, в които художественият характер се диференцира от своята праоснова и придобива своите нови, дълбоки, видимо преходни, но в същото време и непреходни исторически черти. Ние не можем да си обясним съвременната литература без поглед и отношение към всички тия проблеми. Той се налага още повече, тъй като литературната картина е изключително усложнена. В нея има една многопластовост на бития, идващи и от дълбочините на времето и обособени от съвременността, от механизма на времето, създаващ психологическата настройка и нейните духовни тенденции. В същност художествената литература е едно единство, сложно и противоречиво, многообразно и широко между национална съдба, национален характер и художествен характер, създаван в духа на актуалните изисквания на времето. В литературата се вижда в същност неразтрогваемата връзка между всички тези категории. Като ги събира в образната си система, тя става фактор и за по-нататъшното движение на историята.

Художествените първенци и подсъзнателно следват здравия разум, инстинктите и стремежите на народа. Съзнателно или подсъзнателно те се съобразяват и с особеностите на народната душевност, с националния характер и гледат да не се откъснат от тях и в същото време те са творческа сила, която тласка мисълта и развитието напред, която дава плът и кръв на художествения образ освен чрез превъзсъздаване на реалното битие на човека, но и чрез националното и гражданското осъзнаване на необходимата хуманна перспектива. Трябва да се подчертае, разбира се, че зависимостта тук е от решаващо значение. Защото не може да се даде подтик на народната дейност и на народната воля, без да се улови и изрази неговата, на народа, психика. Там, където в това отношение липсва дълбочина, съществуват смут и несигурност и в идеите, и в идеалите.

Всички тези въпроси не са извън рамките на поетиката. Те изискват едно широко и задълбочено изследване. За съжаление, както стана дума, голяма група съвременни литературоведи ги отбягват и изоставят. Някак си фаталистична стана тази страст към изучаване на художествената литература предимно като словесно явление. Останем ли обаче на една такава методологическа позиция, все едно, че сме подчинили голямата литературоведска задача на чисто лингвистичните методи и закони даже и тогава, когато езиковите явления се разглеждат в техния чисто художествен аспект. В случая ние не сме много далече от една едностранчивост, равна на онази едностранчивост, която се получава при чисто гносеологическото обясняване и разглеждане на художествената литература, при отъждествяването ѝ, да речем, с морала или с философията и социологията. В същност изучаването на литературата от миналото на народнопсихологическата основа си дава предпоставки и за лингвистичноструктуралните методи, но и за третиране и разглеждане на художествената литература и в онзи неин духовен обем, който я сближава като един неизчерпаем космос с морала, философията и социологията. Като казваме народнопсихологическа основа, ние имаме пред вид освен изучаването на връзката на литературата с народната психология и с народния характер в неговите многовариантни прояви, но и изучаването ѝ с оглед и на онази нейна особеност да води хуманната мисъл напред, да бъде идеологически израз на времето си и следователно да създава и твори характери, които не поглъщат в себе си само народно битуващата в живота човешка същина, а и неговата прогресивна, хуманноборческа, народностно-идеологическа или партийно-идеологическа насоченост и тенденция.

Илюзиите са били винаги твърде силни в научното мислене. Мисля, че с такива илюзии се хранят духовно и мнозина съвременни литературоведи, които предполагат, че съвременното изследване е монопол само на онези, които изследват художествените явления и особености въз основа на последните постижения на лингвистиката и семиотиката. Времето неизбежно ще разбие тези илюзии, макар че приносите, които правят тези съвременни науки в литературознанието, не са незначителни. Едно рационалистично начало са онези школи, които се развиват в Съветския съюз примерно с приносите на Пауцин относно масово-историческата основа на литературата или на Храпченко относно художествената адаптация като многостранен, а не само езиков процес. Плодотворно е направлението

и в българското литературознание, което търси етнопсихологическата подоснова на цялата сложна и многостранна система на националната ни поетика. И то с едно задълбочено тълкуване на съотношенията между национална съдба, национален характер и художествен характер. Изучаването на проблема за характера в художествената литература си остава перспективен, както и да го подминават лекомислено мнозина съвременни привърженици на езиковоструктуралното направление в литературознанието.

*ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ*

# ТИПОЛОГИЧЕН РЕЛЕФ НА РОМАНТИЗМА В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

В развитието на славянските литератури наблюдаваме сходни процеси и близки структури. Те се дължат както на връзките и взаимодействията между литературните явления и движения, така и на неговите общи закономерности. При това положение естествено главните литературни направления следва да получат сходен типологичен релеф. Класицизъм, романтизъм, реализъм, модернизъм, социалистически реализъм следва да носят не само типологичен релеф на направлението от световната литература, но и някои съществени черти, които ги отделят с по-особен — присъщ само на славянските литератури — типологичен релеф.

Разбира се, не всички направления се отличават с еднакво сходен типологичен релеф. Така романтизмът в сравнение с класицизма се отличава с повече сходство в различните славянски литератури. Причината трябва да видим в народността, която е присъща в по-голяма степен на романтизма и която се корени в общия дух и характер, в общите традиции, в общите тенденции на развитието на славянските народи.

Някои литературни историци подценяват романтизма в славянските литератури. Имам пред вид особено историци на българската литература. Романтизмът обаче заслужава най-голямо внимание и оценка, защото извежда славянските литератури на нивото на съвременната световна литература.

В руската литература се отправят по пътя на романтизма Василий Андреевич Жуковски и Кондратий Фьодорович Рилеев. Романтизмът присъствува в творчеството и на най-крупните руски писатели на епохата — Александър Сергеевич Пушкин, Михаил Юревич Лермонтов, Николай Василевич Гогол. Немалко литературни историци — главно чуждестранни — включват тези писатели между писателите на романтизма. Онова, което трябва да се каже тук за тях, е, че те издигат в много отношения повисоко развойната линия на световната литература.

Към романтизма скланя великият украински поет Тарас Шевченко. Едва ли има друг поет в световната литература, който да е тъй близък до душата на широките народни слоеве. Ако следва да говорим за романтизъм в неговата поезия, трябва да отбележим, че той е единосъщ с романтизма на народната поезия.

Романтици са надарените с необикновена творческа мощ полски поети Адам Мицкевич и Юлиуш Словацки. Това са гениите на полския народ. Сравнявайки единия с другия, Словацки с Мицкевич, третият крупен полски поет на епохата Зигмунт Красински така определя тяхното поетическо изкуство: „Това, което у Мицкевич е единство, твърдо като гранит, погълнало целия свят, хванало в своите каменни прегръдки цялата вселена, тук е едно разцъфване, едно възвръщане към безкрая, към флуидите на светлината, към играта на багрите, вълните на хармонията, аромата на цветята, към всичко, което иска да избликне и да се разлее по целия всемир, за да дири божественото, което не се намира."

По пътя на романтизма повеждат новите чешка и словашка литератури техните създатели Ян Колар, Франтишек Ладислав Челаковски, Карел Хинек Маха, Андрей Сладкович, Янко Крал и др. Поемата на Ян Колар „Дъщерята на Славия" се приема от чешкия и словашкия народ като дело на националния гений, тя прави чехите и словаците да се почувствуват изведнъж равни с най-развитите народи и с онези, които са им наложили национално робство. Нейното въздействие върху съвременниците добре определя Йосиф Юнгман — първосъздател на чешкия литературен език — в писмо до автора ѝ (писмото носи дата 25 септември 1824 г.): „Няма несъмнено никой у нас, който да не произнася Вашето име с почит, с гордост и със сърдечна обич. Такова национално дело, непознато досега у нас, тъй богато и великолепно, каквото ни подарихте с Вашата „Дъщеря на Славия", вълнува мощно душите. При това се появи неочаквано в цялата чехословашка литература, сякаш подарено от гения на славянството. И ту разпалва искрата на народността, ту я разгаря като пламък, ту кърми с утеха опечаления патриот."

Романтик трябва да определим основоположника на лужичко-сръбската литература Хандрий Зейлер. Той създава за своя народ, гаснещ във вълните на германското море, поезия, в която разкрива съществени негови черти, вярата и надеждата му, богатството от преживявания и представи и бедността му откъм обществено-политически изяви. Той пръв подема с пълен глас химна „Още Сръбството не е погинало", който накарва да затрептят много струни в душата на лужичкия сърбин.

На романтизма принадлежи най-великият поет на словенския народ Франце Прешерн. Той заема такова място в словенската литература, каквото заемат А. С. Пушкин в руската, Адам Мицкевич в полската или Христо Ботев в българската. Неговата поезия изразява културните и националноосвободителните стремежи на словенския народ от епохата на Словенското възраждане.

Романтици са най-големите хърватски поети Иван Мажуранич и Петър Прерадович. Със знаменитата си поема „Смъртта на Смаил ага Ченгич" Иван Мажуранич вълнува и въодушевява повече от едно столетие хървати, сърби и почти всички южни славяни да бранят своята свобода, да мразят угнетителите от всякакъв вид, да създадат свят без поробители и експлоататори, свят на свобода и правда.

Романтизма в сръбската литература въвежда знаменитият Вук Стефанович Караджич. И изведнъж тя придобива нов вид. Става възможно Петър Петрович Негош да напише своята забележителна поема „Горски венец", която става част от духовния живот на черногорци и сърби. Става възможно и Бранко Радичевич да поведе сръбската поезия по пътя на живото слово, по път, който прави поета близък на народа.

Минавайки през романтизма, през делото на Найден Геров, на Добри Чинтулов и на Г. С. Раковски, и новата българска литература стъпва здраво на нозете си — с делото на П. Р. Славейков и Любен Каравелов, а с творчеството на Христо Ботев тя се издига до най-високите върхове на световната литература.

На какво се дължи извисяването на славянските литератури в епохата на романтизма?

Тук трябва да вземем под внимание най-напред натрупания вече литературен опит и условията за развитието на талантите, но също така и важните задачи, които стоят за решение пред писателите, получаващи високо обществено съзнание, както и обилното подхранване на литературния романтизъм от романтизма на богато народно творчество. Класицизмът поради своя подражателен характер не е бил в състояние да издигне националната литература на световно равнище. Някои черти на романтизма у славяните, които посочваме подробно по-долу, допринасят особено за излизането на славянските литератури до върховете на световната литература. Тук ще посочим на първо място народността, която извисява етническото своеобразие на литературата и превръща писателя в изразител на народните стремежи, в прорицател на народната съдба, в народен водач. Ще посочим патриотизма, с който романтизмът организира националните сили на славянските народи, за да изпълнят крупни исторически задачи. Ще посочим фолклоризма, който не само придава живот и свежест на литературата, но е и път за нея към съзнанието на народа. И др.

Типологичният релеф на литературното направление се определя преди всичко от условията, в които то се формира. Романтизмът в славянските литератури се формира при все още господствуващо феодално общество, което при това представя „тъмница“ на вековно чуждо робство. Продължават процесите на Ренесанса, термин, с който означаваме преминаването от феодалното общество в капиталистическото.

Ренесансовият характер на романтизма се изявява ярко у западните славяни — без поляците — и у южните славяни. В Чехия например процъфтява в епоха, която носи названието „Възраждане“, „Национално възраждане“ („Obrození“, „Národní obrození“), у хърватите — също („Preporod“) и у българите — през епохата на Българското възраждане.

Литературното дело на чешкия и словашкия романтик Ян Колар съсредоточава например основните идеи на Чешкото и Словашкото възраждане. Неговата поема „Дъщерята на Славия“ предлага цяла програма за възраждане. И със своя патриотизъм, и със своето славянофилство, и със своя хуманизъм тя укрепва и насочва народното чувство на чехи и словаци и ги възпитава за големите задачи на епохата.

Като възрожденско можем да определим цялото дело на хърватския романтик Петър Прерадович. Патриотичните песни, с които той започва своята поетическа дейност, имат будителско-възрожденски характер. Поетът се радва, че неговият народ се възражда, очертава картината на националното пробуждане и подбужда своите съотечественици да обичат своя народ, да го будят от сън, да го обливат със светлината на просветата и да го насочват към любов и сговор. Така стихотворението „Зора пуква“ носи новото светоусещане на поета: той чува ликуващ звън, „зазвънял до забрава“, че зората пуква, чува сладка песен на ранна птица, долетяла от Изток, и в тая песен същата вест, същата вест чува и от вилата „от сла-



Институт за литература БИБЛИОТЕКА

вянски древен род". Тоя прост образ на пукващата се зора става ясен от съпътствуващите го образи: той е образ на Хърватското възраждане. И когато говори, че звънът, песента на птицата, вилата от древен род го будят, няма съмнение, че той е един от многото пробудени от „тежък сън", че звънът, песента, вилата будят народа му. И това става напълно явно от последната строфа, в която поетът се обръща към далматинската земя, над която слиза зората.

Ярко възрожденско е делото на българския романтик Г. С. Раковски. Ако Българското възраждане представя процес на разгръщане на националните сили, на националната култура, на свободолюбието, в неговото дело тоя процес вече е достигнал своята точка на кипенето. Литературното му дело получава задачата да тласне напред и в нови посоки възрожденския процес, да вдъхнови и организира националноосвободителната борба. Така поемата „Горски пътник" търси да разкрие с епическа широта народната съдба и да реши националния въпрос чрез въоръжената борба. Друг е въпросът, дали поетът притежава необходимия талант да осъществи своя замисъл. Задачата да тласне напред на една голяма крачка възрожденския процес получава и научното дело на великия българин, подчинено ней всецяло. За да издигне ръста на българската нация, Раковски разчита повече на патриотичното си въображение, отколкото на грижливите научни издирвания. С всичко това литературното и научното му дело стават част от общонародното дело на Възраждането.

Главният процес, с който романтизмът в славянските литератури се свързва, е формирането на нациите, съответно възходът на нациите. Формирането на нациите в славянските страни се извършва в условията на многонационални империи и усилията са насочени от стремежа на формиращите се нации да се утвърдят, като преодолеят гнета и агресията на господствуващата или по-рано развилата се нация. Що се касае до руската нация, която не дели робската участ на другите славяни под чуждестранни угнетители, тя трябва да преодолее феодалния абсолютизъм, угнетяващ нейните широки слоеве, и да излезе на свобода и правда. Формирането на нациите, националният въпрос и освобождението на националните сили от веригите на феодалния абсолютизъм определят съществените черти на славянския романтизъм, неговия размах, неговите задачи и неговата функция, също така и свързаността му с реализма в някои литератури, преди всичко в руската.

Свързаността с националното развитие и националноосвободителната борба определя най-вече романтичния тип творчество в славянските литератури. Романтизмът на тези литератури е, общо взето, прогресивен и революционен. Той създава обществено звучене на цялата литература на епохата. Тя се твори често от писатели, които се издигат до водачи на своите народи. Така е и в България, където Г. С. Раковски например е не само писател, но и водач на прогресивните сили на българския народ; така е и в Полша, където големите поети Адам Мицкевич и Юлиуш Словацки чувствуват предопределение да бъдат вождове и пророци на полския народ.

Новото национално съзнание свързва писателя с народа. Романтизмът придава народност на литературното творчество. Това е оная народност, която води към етимологията на термина романтизъм. Нека припомним тая етимология.

През Средновековието, когато е възникнал терминът романтизъм, се развиват два вида литература. Едната е имала официален характер, принадлежала е на държавата и черквата, смятала се е за „висока", плод на божията и човешката премъдрост. Била е писана на латински език, на „lingua latina". Втората е имала народен характер, обхващала е произведения с легендарен сюжет, повести от източен произход с ярък „романтичен" колорит, романи за рицари, в които играят роля магьосници, вълшебни замъци, свръхестествени същества и се извършват нечувани подвизи, т. е. също потапящи читателя в „романтична" сфера. Тая литература е била писана на простонароден език, на „lingua romana". Езикът — „lingua romana" — дава формата „роман" за подобно произведение и формата „романтизъм" за творческия метод, който лежи в основата на произведения с подобен характер.

От особено значение за развитието на славянските литератури през епохата е най-напред езикът на литературното творчество, който онародява. Интересът към националния език довежда до цяло движение в интересуващите ни литератури, което можем да наречем филологизъм.

Нека припомним делото на Йосиф Юнгман, с което чешката литература навлиза в епохата на романтизма. Благодарение на филологизма на Юнгман чешката литература получава предпоставките да се развива като национална литература, доколкото националната литература може да бъде изградена само върху националния език. След Белогорското поражение на чешкия народ от първата половина на XVII в. до Юнгман чешкият литературен език е в немилост, чешките просвещенци пишат на немски и на латински език. Юнгман публикува „отбрана" на чешкия език, привежда аргументи, че той живее и трябва да живее, призовава съотечествениците си, ако искат да опазят своята народност, да не го изоставят и да го култивират. Със статии, речи, преподавателска дейност, с оригинални и преводни литературни произведения, със своя голям чешки речник той успява да популяризира и наложи чешкия език в литературата, както и да го развие като литературен език.

В началото на сръбския романтизъм стои със своето безсмъртно филологическо дело Вук Караджич. Той повежда борба за нов сръбски литературен език, опрян върху фонетичен правопис. Тоя нов литературен език трябва да стане и сръбски национален език. Народният език в литературата определя за кого се пише, а по тоя начин и какво трябва да се пише: черковната литература и книжовните спекулации на сръбските класицисти трябва да отстъпят място на литература, разбираема за народа, която служи на народното образование и изобщо на народа; сръбският народ трябва да бъде приобщен към книгата, към знанието, към художественото творчество; сръбският народ трябва да вземе участие в създаването на националната култура. Вук Караджич иска сръбската литература да си служи с хубав и чист сръбски език. Той отрича произведенията, които не са писани на такъв език. Обръща такова голямо внимание на езика на произведенията, че става създател на цяла школа в сръбската литературна критика, наречена „филологическа".

Първият представител на новата българска поезия, която започва с романтично вдъхновение, Найден Геров, е забележителен филолог. Съвсем млад той предприема полемика по въпросите на българския език със своя съвременник Иван Богоров. По-късно става глава на правописна школа.

Неговият „Речник на българския език“ е едно монументално дело: събира цялото словно богатство на българския език, почерпено от устата на народа, „обяснено“ с „примери“ от „народните умотворения“.

Литературата на романтизма се обръща към народа, към народния живот, към народните традиции. Чрез нея нацията завоюва нови позиции в обществения и политическия живот. В полската литература например романтизмът извежда изкуството из аристократическите салони и го повежда да отрази живота „под сламените покриви“ на народа. С баладата си „Романтичност“, която има програмен характер, Адам Мицкевич се обръща към народната традиция, която защищава срещу класицистите. Те отричат високомерно вярата и човешките чувства на народа и поетът води полемика с тях. „Ти знаеш мъртвата правда, непозната на народа, виждаш свят в прашинката, във всяка искрица на звездите, но не знаеш живите истини“— говори той. Доближавайки се до народа, разработва в баладите си мотиви от народното творчество, пише в народен дух, озвучава идеите си с народен тон, проправя най-напред пътя на романтизма в полската литература.

Недоволен от съвременната чешка поезия, която му се струвала подражателна, малко чешка, чешкият поет-романтик Франтишек Ладислав Чолаковски се стреми да създаде истински народна поезия, отразяваща живота и характера на чешкия народ. Изпълнена с чешки и славянски дух той смята само народната чешка и славянска поезия и използувайки я творчески, създава своите „Отгласи“ („от руски песни“, „от чешки песни“), траен влог в чешката литература, принос на романтизма в чешката литература.

Още докато великият украински „кобзар“ Тарас Шевченко е жив, Н. А. Добролюбов го определя: „съвършено народен“. Наистина малко поети на световната литература са така „съвършено народни“ като Шевченко. Неговата романтична автостилизация в „кобзар“, т. е. певец-гуслар, го въвежда в съзнанието като народен поет, който се е появил, за да изплаче скърбите и да изрази въжделенията на украинския народ, окован във веригите на тежкото царско-крепостническо робство. Всеки тон на „гуслата“ му е откъсната от народната душа жалба, респ. протест, всеки образ на стихотворенията и поемите му излиза из най-дълбоките пластове на народния украински живот. И не е чудно, че българските поети от епохата на Възраждането, които искат да изразят болките и стремежите на народа, поробен в османската империя, се обръщат към него, приемат неговата автостилизация на „гуслар“ (Райко Жинзифов) или „гъдулар“ (П. Р. Славейков), който

свири, пее и разказва
все за сиротиня,
как тя тъжи, как си плаче,
как в неволя гине.

Навлязла в тематиката и образността на литературата, народността извежда в нея обикновените трудови хора и рисува тях и сцените из народния живот така, че прославя представителите на народа и народните традиции.

Сръбският поет-романтик Бранко Радичевич например се отвръща от риторично-апологетичните и морализаторските образци, създадени от класициста Лукиан Мушицки, и обхваща с поезията си образи и картини

от народния бит и преживяванията на обикновения момък или обикновената девойка от народа. И едните, и другите дотогава не са били смятани достойни за поетическо възсъздаване.

Поемата „Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков, която представя един от върховете на българския романтизъм, прославя привързаността към родното. Същевременно образът на Гергана, героинята на поемата, и образът на нейното „първо либе“ Никола са истинска прослава на българина, на всичко онова най-хубаво, което българският народ ревниво пази и в най-варварското робство и което българската народна традиция издига като идеал за човешка красота и добродетел. Цялата характеристика на двамата герои черпи краските си от ценностния спектър на народната естетика и етика:

Гергана пиле шарено,
Гергана кротко агънце,
кат бисер между мъниста
тя била между момите;
първо й либе Никола —
вакло юниче пред стадо
помежду селски ергени!

Гергана е тъй прекрасна, че в нея се влюбва беззаветно не друг, а самият везир.

Форма на народността е фолклоризмът, който обогатява в романтична посока образите и сцените от народния живот. Запознаването на славянските писатели с народното творчество и култът към него създават решителния прелом в развитието на литературата, която се отправя по пътя на големия си възход, по пътя на романтизма.

В сръбската литература тоя прелом настъпва с усвояването на народния език и с опознаването на фолклорното богатство, което става почти едновременно. В една и съща година, 1814, Вук Караджич обнародва „Малка простонародна славяно-сръбска песнопойка“ и „Граматика на сръбския език, по говора на простия народ“. Фолклорните сборници на Вук Караджич изнасят съкровището на сръбското народно творчество, създадено през вековете. Песни, приказки, пословици, гатанки изпълнят много книги, които Караджич издава една след друга. Издава ги с разбирането каква роля те има да изиграят в епохата.

А те имат да изиграят в епохата действително голяма роля. Тогава, когато сърбите имат нужда от поезия, от творби, създадени на съвършен народен език, от паметници, които свидетелствуват за мощта на творческия дар на сръбския народ, фолклорните сборници на Вук Караджич вдъхновяват за нов вид книжовно творчество, непознато на предшествуващите епохи, стават образци за това, каква трябва да бъде истинската поезия и какъв трябва да бъде нейният език, будят националната гордост, съзнанието за общ духовен живот на народа. Народната лирика и епика, събрани и издадени от Вук Караджич, дават картина на народния живот, на народните блянове и стремежи, съдържат народната мъдрост на сърбите, говорят им за техния исторически живот и всичко това на прекрасен, свеж и звучен език, всичко това пълно с живот — в ярък контраст с мъртвилото на черковната, средновековната книжовност и език. Тяхното вдъхновение запалва вдъхновението на младите „вуковци“, поети като Бранко Ради-

чевич, Йован Илич и мн. др. израстват изцяло от народната песен, с народната песен растат и Петър Петрович Негош, Йован Йованович Змай, Джюра Якшич, най-големите сръбски поети на XIX век.

Със своите „Отгласи" от народни песни Франтишек Ладислав Челаковски създава в чешката поезия традиция за творчество в народен дух, като издига тоя вид поезия на висок културен, морален и художествен уровен. Изхождайки от идеалите на чешкия народ и бидейки близък до него, до неговия живот, неговите понятия и неговото изкуство, той демократизира чешката поезия.

Родоначалникът на модерната българска поезия Найден Геров се отклонява от своите предшественици, излизайки върху пътя на романтизма. Обръщането към фолклора му дава възможност да създаде произведение — поемата „Стоян и Рада" — с вдъхновяваща поетическа идея, с образи, които добре въплъщават тая идея, с драматично действие, което завършва с висока поанта. Любовта, надмогваща смъртта, образите на Стоян и Рада, конфликтът между млади и стари заедно с неговия патриархален фон водят към фолклорната балада.

Формирането на нацията, реализирането на задачите, които то поставя, и задачите, които поставя националният възход, разпалват в славянските литератури с голяма сила патриотизма, който става вдъхновението на обществената дейност изобщо и на литературата и изкуството по-специално. Родината, преодоляла безразличието на Средновековието към нея, изпълня душите, оживява в тях, става източник на възторг и скръб, на блаженство и гняв, които движат перото на писателя-романтик.

Адам Мицкевич прекрачва праговете на класическия епос, за да извае с романтични черти образа на патриотката Гражина от едноименната поема.

В „кримския сонет" „Гробът на Потоцка" полският поет е създал един от най-дивните образи на патриотичното горене в световната литература. Млечният път в небето се струва на изгнаника-поет замръзнал във вечността поглед, който полската робиня у татарските ханове е впивала неотменно далеч към родината:

На север там като с брилянти бели
небето е засипано с звезди —
не са ли туй блестящите следи
на твоя взор към полските предели?

В поезията на сръбския поет-романтик Бранко Радичевич образът на родината засиява между всичко онова, което поетът най-много обича, от което черпи най-силното си вдъхновение, което най-вече ще разпали неговите съвременници. Лирическата поема „Ученическа раздяла", която синтезира поетическите стремежи и поетическото богатство на творчеството му, превръща родното място, Карловци, Стражилов, Дунав, цялата родина в част от неговия живот. Реката, изворът, храсталаците, лозята, склоновете и планините като живи същества бродят в светла дружба с поета из многочислените му стихове. Той усеща желание да прегръща и целува всичко това. Родните места и скъпите неща, с които се сбогува, се редуват с места и неща, с които неговият народ се гордее и които той вижда в патриотичен унес: звучи ли песен — тя е за прославения Крали Марко; завърти ли се хоро — припяват се юнаци от Карагеоргиевото въстание. Прочуто е това „Бранково хоро". То е хоро на националното единство: в

него са се уловили всички — от Дунав до морето. Заловените племена са жив огън и луда светкавица, твърдо сърце, люта пепелянка и сокол. В това хоро патриотизмът на поета достига своя връх. Той е проявен обаче и в ред възгласи към сръбските съвременници на Бранко: да живеят и умрат за народа, да създадат нова и голяма сръбска култура. Тези идеи на Радичевич по-късно въодушевяват особено сръбската омладина, която намира в поемата израз на своите идеи и чувства.

Цялата дейност на Г. С. Раковски е подчинена на патриотизма. Сам забележителният деец е дал израз на своето отношение към родината в автобиографията си по следния начин: „Любовта към отечеството превъзхожда всичките световни добрини и тя е най-утешителна мисъл за човека на този свят. Тя, когито стане в него едно постоянно начало, прави го да презре всичко друго, що има на свят, и кара го да вхожда драговолно в най-големите и най-опасните предприятия. Каквото друго занятие и да има човек, каквито други добрини и да направи на света, никога не може да има по-голямо и по-блажено наслаждение и задоволствие, както когито се занимава за доброто на отечеството си и успее да направи и извърши нещо си в полза негова. Любещий истинно своето отечество готов е да принесе ради него не само всичко, що има за най-драгоценно на света, но и самий си живот."

Разбира се, и поезията на Раковски трябва да бъде подчинена на патриотичната му „мисъл". Дори в заглавието на стихотворението си „Отлъчие от България едного разпаленаго родолюбца Българина в лето 1853" Раковски характеризира своя лирически герой като горещ патриот. Най-значителното му литературно-художествено произведение „Горски пътник" е една синтеза на българския патриотизъм от епохата. Поемата е посветена на „любезния род":

Приеми, любезни роде,
първий трудец сей!
Знак любовен нека бъде,
сърца ревност като грей!

Христо Ботев, пишейки „На прощаване", не се нуждае от подробни описания, за да възсъздаде представата за родния си край. Той я въплъщава в един символ — „бащиното огнище", и благодарение на своята огромна обич я съживява с онези най-плодоносни моменти, които представят най-светъл спомен и най-болезнена тръпка на сърцето:

Там, дето аз съм пораснал
и първо мляко засукал;
там, дето либе хубаво
черни си очи вдигнеше
и с оназ тиха усмивка
в скръбно ги сърце впиеше;
там, дето баща и братя
черни чернеят за мене!..

С патриотизма се свързва историзмът, който служи за пробуждането на нацията, за разгръщането на националния живот и за увличането на широките слоеве в националноосвободителната борба. Разгръщането на

руската национална мощ през XIX век дава възможност на руския народ — най-голям народ в Европа — да излезе из своята феодална затвореност, да получи своя дял в общия живот на народите, да изяви по-пълно своя творчески гений. Поемата „Полтава“ на А. С. Пушкин, която се ражда от романтичния интерес към „силните“ исторически личности, от романтичното желание да се покаже ужасът на характерите, изявяващи трагическите сенки на човека — съблазън, вражда, измяна, лукавство, малодушие, свирепост, — постепенно спира вниманието върху гениалния творец на новия руски исторически живот Петър I и върху възрастването на руската мощ. В едно време — 1828 г., когато Русия се устремява с нова руско-турска война да укрепи своите позиции в югоизточноевропейските, черноморските, предели, което ще има решително значение за съдбата на славяните в източната половина на Европа, включително и за съдбата на южните славяни, Полтавската битка придобива изключителен смисъл. Сам поетът говори в предговора към поемата, че тая битка е утвърдила руското владичество на юг.

Пробуждащият се словашки народ търси в историята опори за новото си национално съществуване. Велика Моравия и дейността на Кирил и Методий в нея са били в състояние да дадат материал за героично-епическо изображение. Трите поеми на словашкия поет-романтик Ян Холи „Сватоплук“, „Кирило-Методиада“ и „Слав“ от 30-те години на XIX век прославят крупни исторически събития от далечното минало на родния славянски народ, а с това и самия народ: организирането на голяма и здрава държава от него, ранното му кръщение, създаването на собствена славянска култура. Търсенето на нови пътища за отечеството е явно още от решението на Ростислав да противопостави на християнството, проповядвано от немското духовенство, християнството, проповядвано на роден славянски език. Като покръстители на словаците Кирил и Методий победоносно шествуват из славянската земя: рушат идолите, кръщават езичниците. С героични черти са представени и по-нататъшните им дела във Велика Моравия: преводът на Евангелието, учителската им дейност, изграждането на черкви. Големият им конфликт с немското духовенство завършва победоносно за тях: папата одобрява дейността им и ги поставя епископи на славянската земя. Епическите размери и характерът на „Кирило-Методиада“ възхождат към Кирило-Методиевата традиция в Словашко, останала жива през вековете.

В епохата, в която словенският народ се устремява към нов национален живот, той започва да чувствува остро трагизма, в който е живеел в империята на Хабсбургите — поробен, подложен на германизация, разкъсван и от собствени, вътрешни противоречия. Да се разкрие тоя трагизъм е значело да се направи явно положението на широките слоеве, да се потърси правилен път за развитието на словенския народ. Тая задача взема върху себе си най-крупният представител на съвременната словенска литература Франце Прешерн. Той се обръща към историята, за да почерпи подходящ материал, за да изведе и образи, които ще израснат като трагични герои, всмукали съвременните проблеми. Имам пред вид „Кръщение при Савица“, най-голямото дело на словенската стихотворна епика. Макар и кратка, поемата обхваща с епическа широта събития и картини. Два свята водят борба и възсъздавайки тая борба, Прешерн е решил отбелязаната задача. Епосът е наситен с патриотизъм, поетът призовава на борба против отро-

дяването на словенците, против разделението на славяните, въплътено в лицето на словенците езичници и словенците християни, и неговото използуване от чужденците, за да изтощават славяните, като изпращат брата с меч в ръка срещу брата.

Историзма като романтично горене въвежда в българската литература руско-украинският славяновед-романтик Юрий Венелин. Изнесените и аргументираните от него тези за славянския характер на българския народ, за това, че българите са един многоброен народ, за миналата слава на тоя народ, за неговата роля в развитието на славяните изобщо, появили се в епохата като истински открития, раздвижват умове и сърца, добавят към аргументите въодушевление, повишават тонуса на Възраждането, слагат на всичко, което се върши, печата на националния романтизъм.

Историческата романтика е свързана с процъфтяване на българската литература. Тя й дава нов тласък да се откъсне от средновековните форми на съзнанието, разгръща съвременна художественост, поставя чрез миналото задачите на настоящето.

Историческата тема в романтичен дух се опитва да обработи още един от първите романтици в областта на поезията ни — Найден Геров — в някои от стихотворенията на „неиздадената" си стихосбирка. Тая тема се явява малко по-късно и у Добри Чинтулов — той я въвежда със стихотворението си „Възпоминание". Ярък романтичен характер носи по-нататък тая тема в творчеството на Г. С. Раковски — в стихотворните му произведения и в научното му дело. В стихотворението „Отлъчие от България едного разпаленаго родолюбца Българина в лето 1853" мисълта и мъката за отечеството извикват исторйчески образи и картини във възрожденски дух. В своята носталгия по родината, от която е „отлъчен", Райко Жинзифов „сънува" Симеонова „славна славянска държава". Българската историческа романтика се подсилва от произведения като „Райна, княгиня българска" от Ал. Ф. Велтман. Българската драма се ражда най-вече от желанието да се изведат на сцената български исторически образи. Най-успешното драматическо произведение — „Иванко, убиецът на Асеня I" от Васил Друмев — има ярък романтичен характер въпреки желанието на автора да се доближи до голямото драматургично реалистично дело на Шекспир.

С патриотизма се свързва и славянизмът, който вижда силата на нацията в единението на славянските народи.

Чехословашкият поет-романтик Ян Колар разбира най-добре колко голяма и мобилизираща сила представя славянското съзнание за потиснатите славянски народи в тяхната борба за освобождение от национален и социален гнет. И употребява целия си талант и всичките си знания, за да развие чувството за родство у славянските народи, което с възраждането се е будело у неговите сънародници. В разни варианти в поемата му „Дъщерята на Славия" звучи призив към чехи, руси, сърби, поляци, българи да се сдружат, за да отстоят правото на славянството да живее и да се развива. Например:

Сто пъти говорих, а сега със пълен глас
аз крещя към вас, славяни неединни!
Нека бъдем цяло, а не всеки част,
нека бъдем всичко или да загинем!

Колар създава идеята за „славянска взаимност". Това значи: в задружен труд и съгласие славянските народи могат да се освободят от робството

на чужденците и да достигнат свобода и разцвет. Тям е нужно единство; обединят ли се, ще бъдат „пръв народ“ в света:

Откажете се, Славяни, откажете
да живеете в раздори и вражда,
брат до брат тръгнете по света,
към нажежения въглен погледнете.

Щом е с други братя, и в студа
жарко грее, ярко свети:
сам когато е — сравнете,
бързо гасне в пепелта.

В обич и единство заживейте,
о Славяни, мои родни братя,
и на майка Славия сърцето сгрейте.

В вашето единство — крепост здрава —
ще сломи оръжие всеки неприятел,
пръв народ ще бъдете тогава.

Славянството у Колар се явява с много идеални черти, защото според него то има велика задача: да поведе човечеството към свобода и щастие. Основна черта на Коларовата програма за славянска дружба е хуманизмът. Тоя хуманизъм се противопоставя на безогледния национализъм на немската буржоазия. „Повикаш ли славянин, нека се отзове човек“ — говори Колар.

Славянската идея вдъхновява поетите на хърватския илиризъм, които са романтици. Названието илиризъм се създава по името на онзи древен народ — илирийците, който някога живеел в западната половина на Балканския полуостров, населявана в по-ново време от южни славяни, и който по онова време се смята за славянски народ. С основаването на особена държавна цялост „Илирия“ при Наполеон това название придобива определено политическо значение. Хърватските патриоти го използуват, за да дадат едно име на своя народ, което да го обедини, а да го обедини и с другите южни славяни. Те се надяват да наложат на южните славяни и своя „илирийски“ език като общ за южните славяни език.

Организатор на илирийското движение става Людевит Ґай. Той е идеолог на илиризма — на славянското и главно южнославянското единство. Освен статии, посветени на идеята за славянско единство, в 1835 г. Ґай публикува и своя прочут „Проглас“ към южните славяни. Тук „илирийците“ се прогласяват за един народ, който е бил разединен от „силната буря“ на историята, но името и езикът им са запазили все пак спомени, съзнанието за общност. Ґай уподобява Европа на девойка, която държи в ръцете си лира; тая лира е „Илирия“. Тя се опира в три точки на Балканския полуостров, едната от които е Варна. Лирата „Илирия“ има много струни и те носят названията: Корушка, Горица, Истрия, Крайна, Щирия, Хърватско, Славония, Далмация, Дубровник, Босна, Черна гора, Херцеговина, Сърбия, България и Долна Унгария. Струните на лирата на са настроени съзвучно. Ґай призовава своите братя славяни „да престанат да дрънкат всеки на своя струна“ и да настроят „драгоценната лира Илирия“ съзвучно.

Явно Ґай чертае една необикновено голяма политическа програма: обединението на всички южни славяни.

Най-значителен „славяногласен“ поет на илиризма е Петър Прерадович. В стихотворението „Призванието на славянството“ Прерадович, възприел от Хердер и Колар идеята за възвишена мисия на славянството, в отлика от полските романтици, които приписват водаческа задача в тая мисия на католическа Полша, в отлика и от руските славянофили, които съглеждат възродителната сила на човечеството в православието, прогласява, че славянството като сговорно и единно цяло е извикано да смири несговорното човечество със силата на любовта.

В одата „На славянството“ се възпява славянството с неговите огромни размери и със заслугите му като страж на културата в боевете с азиатските народи. Славянството стои като исполин върху земите на два свята: с едната си ръка достига ясните звезди на Запада, с другата — на Изтока. Но това не е единственото му величие. Славянството има пред себе си една висша задача — да спои в сговор и любов всички народи по света и да създаде на земята царството на върховното щастие.

Славянизмът, който играе съществена роля при начертаването на националните програми на славянските народи през първата половина на XIX век, не можеше да не залегне като важен принцип в националните програми, които чертаеха различни слоеве в Русия, обширната славянска земя, която хранеше древни славянски традиции, земята на голям славянски народ, около който се тълпяха през епохата по-малките славянски народи, търсещи помощ от него в своята изостаналост и в своята робска беда. Сред руското общество възниква широко славянско движение. Заговори ли се за това движение, обикновено оживява призракът на реакционното славянофилство с неговата привързаност към царизма и традициите на господствуващата обществена система. Славянското движение обаче обхваща най-широки обществени слоеве и със своите идеи и програми за славянска дружба и помощ прави значителен принос в развитието на славянските народи изобщо и особено в националноосвободителната борба на по-малките, поробени в многонационални империи народи.

Най-значителен руски поет на славянското единство и славянската взаимопомощ е идеологът славянофил Алексей Степанович Хомяков. Въпреки общата реакционна насоченост на неговия идеен мир в неговото поетическо дело звучи искрена и гореща любов към славянските народи. Получилата широка известност негова „поезия на славянството“ раздвижва сърцата не само на обществените кръгове в Русия, но и в другите славянски земи. Тая поезия има романтичен характер.

През първия период на Българското възраждане славянизмът дава тласък на възрожденския процес. През втория му период той открива пътя на многостранни връзки със славянските народи. Романтизмът разгаря междуславянската любов, която затрептява над измъчената земя като сияние на вярата и надеждата.

Като представител на славянизма в романтичната ни поезия се изтъква особено Райко Жинзифов. Повече или по-малко поетично той разкрива славянския характер на българския народ, противопоставяйки го на елинизма и изявявайки любовта си към русите и славяните. В голямата стихова творба „Гуслар в собор“ например извилата във вито хоро стан македонска девойка пее и подчертава в песента си, че не е само българка, но и славянка:

Я сум млада бугарка,
име ми е Милкана,
я сум чиста славянка,
в Бугария родена.

Пак тук младите, у които е оживяло „българското слово“, се изтъкват като славяни, очертавайки и цялата славянска общност, на която принадлежат:

Сме славяне, как московци,
сърби, чехи и поляци,
чърногорци, ерцеговци
и хървати, и бошняци.

В стихотворението „Сон“ поетът вижда в своя блян Симеоновата „славна славянска държава“, цар Симеон е за него „славянски цар.“ Събуждайки се от своя „сон“, той търси в патриотичния си унес отново „славната славянска държава“:

Камо ми славна
славянска държава?
Камо ми древна
столица Преслава?

Славянизмът е присъщ и на най-значителните дейци на епохата.

Христо Ботев ще заяви един ден, че българският народ, който „няма настояще“, има „бъдеще светло, защото с другите славяни той ще има що да каже в света, що да внесе в човещината“. Иван Вазов ще помести в предосвобожденската си сбирка „Тъгите на България“ стихотворението „Русия“, в което романтиката на братската обич и на надеждата ще бъде противопоставена на безутешното настояще: името на Русия е за народа му светило в мрака, то е надежда в злината му. И още:

то спомня ни, че ний кога сме
забравени от целий свят,
любов, що никога не гасне,
за нази бди с най-сладък свят.

Романтизмът е в състояние да изрази най-пълно революционния устрем. Славянският поет като поет на поробено отечество или на народ, окован все още във феодални вериги, получава възможност чрез романтизма да се изяви с цялата буря на своята любов и омраза, да разкрие трагизма на своя поробен народ и да начертае кървавия път към свободата, да въплъти във величави образи усилието да бъдат разкъсани робските вериги. Славянските литератури развиват в пълната му мяра онзи романтизъм, който наричаме революционен.

Руският романтизъм се свързва с Декабристкото въстание, полският — с Ноемврийското, чешкият и словашкият — с въстанието на 1848 г., българският — с Априлското въстание. Най-виден представител на тоя романтизъм, който се свързва с Декабристкото въстание, е поетът К. Ф. Рилеев. Освободителните стремежи на едно поколение получават в поезията му своя революционен патос, тая поезия е част от революционното дело

на една епоха, тя е изпълнена с жертвоготовност и води към смърт за великия идеал. Това е поезия, която превръща смъртта в живот. Позната е „изповедта“ на Наливайко:

Известно мне: погибель ждет
того, кто первый восстает
на утеснителей народа;
судьба меня уж обрекла,
но где, скажи, когда была
без жертв искуплена свобода?

И трябва да отбележим, че тая поезия има силни варианти в почти всички славянски литератури — да припомним поезията на нашия Ботев.

В революционната линия на съвременната руска литература се включва младият Пушкин. Той е близък на декабристите. Стихотворенията „Волност“, „Към Чаадаев“, „Село“ изразяват бурен протест срещу насилието и неудържима любов към свободата. Самодържавието и крепостничеството са заклеймени така, че не ще могат да измият вече своя позор:

Увы! Куда ни брошу взор —
везде бичи, везде железы,
законов гибельный позор,
неволи немощные слезы.

Поемата „Конрад Валенрод“ Адам Мицкевич гради с най-характерните черти на полския романтизъм. Тая поема събира идеите и чувствата от нарастващата националноосвободителна борба на поляците, тя е плод на разгарящия се революционен конфликт, който наскоро ще избухне в Полша — Ноемврийското въстание от 1830—1831 г. По израза на главата на класицистите Козмян, признал таланта на Мицкевич и въздействената сила на романтичната поезия, „Конрад Валенрод“ „причинява революция“ „във въображенията, в чувствата, в народния характер“.

Ноемврийското въстание е събитие, което трябва да извика идеен и емоционален ураган в полската литература. Само революционният романтизъм е в състояние да го улови поетически, докато пожарищата му светят или още димят. Мицкевич събира мълниите и рушевините му в третата част на своята „Задушница“. Идейно-емоционалният вихър на дотогавашния главен герой Густав отстъпва място на идейно-емоционалния ураган на новия герой — Конрад. Конрад израства като драматично-трагичен герой с огромен ръст, той се чувствува „Милион“, защото за милиони обича и страда, и отъждествил се с родината си и обгърнал любовта и страданието в най-големия им човешки обем, излиза на двуборство със самия бог:

Аз и моята родина сме едно.
Наричам се Милион — че за милиони обичам и страдам.
Обръщам взор към моето бедно отечество,
както син към своя баща,
разкъсван от железните зъбци на колела.
Чувствувам страданията на цял народ,
както майка чувствува в лоното си болката на своя плод.
Страдам, безумствувам — а ти мъдро и весело
винаги управляваш, винаги съдиш —
и казват, че ти не грешиш!. . .

Забележителен представител на революционния романтизъм в славянските и в световната литератури е словашкият поет Янко Крал. Той израства като поет с революционното напрежение по време на бурята от 1848 — 1849 г. и от своя досег с народа, който се задушава в света, в който живее. Неговият „Гений на Славянството" влиза в неотразима борба с феодализма и абсолютизма. Поетът пее за жертвената смърт в борбата, с пламък и подем изразява надеждата си за победата на свободата и мечтите си за братство на народите.

Бурна „песен" на революционните 40 години е стихотворението „Орел", което добре разкрива революционния пламък в душата на поета. Той жадува бурите и не се бои от тях; той предпочита да падне в борбата, отколкото да живее като роб; стихотворението е свидетелство и за жертвеоготовността на поета:

О р е л

Ако бях крилат орел,
бих над облак полетел,
бих запляскал със криле
над татрански върхове.

Татри, Татри, кой не знай,
мой че вий сте роден край?
Сам-самотен над света
в мълниите аз летя!

Буря цели свят грози —
ще ли мен да порази?
С вихрите кръстосвам път
и пера от мен летят.

Днеска зима, утре дъжд —
помисли за мен веднъж,
родино, че в тоя час
може да загина аз!

Нека бъде тежък бой —
ще летя през мрак и зной,
предпочитам ранен гроб,
вместо да пребъда роб.

Буря дива все трещи
ваша птица все лети:
пред широки свят — орел
предпочита полет смел.

Българската романтична литература расте с растящото революциснно движение на българския народ. Революционното чувство пламва най-напред в поезията на Добри Чинтулов, после гори в поезията на Г. С. Раковски и се изявява с пълната си сила в поезията на Христо Ботев.

Дал израз на високия идеен и емоционален полет на своето време, Добри Чинтулов изведнъж надскача съвременната поезия. Будителската

романтика у него се превръща в революционен марш, който повежда с бурен ритъм срещу вековния поробител:

Стани, стани, юнак балкански,
от сън дълбок се събуди,
срещу народа отомански
ти българите поведи!

Възсъздадените картини от живота в „Горски пътник" на Г. С. Раковски имат за цел да покажат страданията на народа под двойното робство, героите — отмъстители и борци — се изстъпват с думи и дела, за да начертаят път към освобождението от него. От история, природа, бит и фолклор се иска да будят родолюбието, да разкриват силата на народа, да вдъхват вяра в победата. Макар да не достига висок полет, вдъхновението на Раковски ражда идеи и образи, които ще получат своите мащабни измерения в поезията на Христо Ботев.

В поезията на Христо Ботев бушува бурята на революционния романтизъм. Наистина революционният романтизъм е най-вече в състояние да изрази великата любов и великата омраза на поета.

Революционният романтизъм е също така най-вече в състояние да нарисува очаквания час на борбата за свобода. Авторът на „До либето ми" не води читателя към ужаса на смъртта в някакъв нов Апокалипсис, а към величие и красота, величието и красотата на подвига и саможертвата:

Там. . . там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец;
зинали са страшни долове
и пищи в тях зърно от свинец,
и смъртта й там мила усмивка,
а хладен гроб — сладка почивка.

Революционният романтизъм е най-вече в състояние да изведе и образа на бореца, който, паднал в бой за свобода, „не умира". Баладата — един романтичен жанр par excellence — несъмнено е най-подходяща да направи това. „Хаджи Димитър" на Христо Ботев притежава най-пълно онези краски и тонове, които осигуряват безсмъртието както на героя, така и на творбата. Вечно живи и вдъхновяващи остават стиховете:

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира: него жалеят
земя и небо, звяр и природа
и певци песни за него пеят. . .

Романтизмът въвежда в литературата субективизма — пряката изява на душевното състояние и преживяванията на личността на писателя. В славянските литератури душевното състояние и преживяванията на личността на писателя са в тясна връзка с преживяванията на колектива, на народа. В това отношение типично е стихотворението на сръбския поет Джюра Якшич „Любов". Изразеното тук интимно чувство към любимата жена се прелива в гореща обич към народа, в мисъл за народа:

Любя те, любя, душо,
любя те, райо мой.
А освен тебе още
само народа свой.

Той ще се вдигне с оръжие,
щом звънне някой час,
и в старата негова слава
пак ще го видя аз.

А ти — ти, слънце мое,
ти син роди-щеш мен,
да пази туй, що народът
спечели тоя ден.

От своята любима Христо Ботев иска да му запее песен за народните страдания и стремежи:

Запей и ти песен такава,
запей ми, девойко, на жалост,
запей как брат брата продава,
как гинат сили и младост,
как плаче сирота вдовица
и как теглят без дом дечица!

Когато се развива в среда на еснафство, романтизмът получава черти на сантиментализъм. Чертите на сантиментализма идат оттам, че широките читателски слоеве се чувствуват угнетени и съжителствуват с привилегирования слой на господствуващата нация. Типичен пример са побългарените разкази и повести в българската литература от епохата, както и първата българска оригинална повест „Нещастна фамилия“ от Васил Друмев, която се опира върху превежданите и побългарявани в онова време повести у нас.

Участието в националното строителство и в националноосвободителната борба обръща литературата на романтизма към действителността. Романтизмът, особено в литературите със закъсняло развитие, започва да съжителствува с реализма.

Както отбелязах, романтизмът присъствува в делото на най-крупните руски писатели от първата половина на XIX век — Пушкин, Лермонтов, Гогол. Немалко — главно чужди — литературни историци дори, както също отбелязах, поставят тия писатели в раздела за романтизма. Но несъмнено най-значителните техни творби „Евгений Онегин“, „Герой на нашето време“ и „Мъртви души“ са забележителни реалистични произведения.

Адам Мицкевич налага романтизма в родната си литература, но създава едно голямо реалистично произведение, което по-късно оказва влияние за развитието на полската литература по посока на реализма. Това е бележитата поема „Пан Тадеуш“.

В чешката литература съществува един дълъг период на преход от романтизъм към реализъм. Божена Немцова и Карел Хавличек Боровски знаят стойността на реалистичното изображение, на реалистичния образ. Ян Неруда твори реалистично изкуство в едно време, в което романтизмът все още не се е отказал от своето господствуващо положение. Първата

му стихосбирка „Гробищни цветя“, както показва и нейното заглавие, изхожда от традицията на романтизма. Но втората му стихосбирка „Книги стихове“ къса с тая традиция, за да превръща в поезия обикновените житейски събития и проблемите на действителността.

В по-друга светлина ни се представя белетристичното творчество на съвременницата на Ян Неруда — Каролина Светла. Произведенията на тая писателка се изграждат и с романтични, и с реалистични концепции и елементи. Романтизмът се аплицира в действието на разказа или романа, заплетено и запълнено с напрегнати сцени, в идеализацията на героите, често едностранни, дори изключителни, носители на една страст или на една идея, в патоса, който действува трагически и възвишено върху читателя. Реализмът се проявява в изобразяването на селската действителност чрез натрупване на ясно зрими черти на селския живот и чрез детайли и в критиката на буржоазното общество, на реакцията, на враговете на народа.

В чешката литература романтизмът се задържа поради едно събитие, засегнало дълбоко положението на чешкия народ: създаването на дуалистичната Австро-Унгарска империя в 1867 г. В тая империя, в която славяните не получават права, чехите засилват своята борба и голяма част от младото поколение поети и писатели се обръщат към идеалите на своите предшественици от епохата на Възраждането, издигат наново знамето на народността и патриотизма, имат наново за лозунг славянската идея, идеята за славянската задружност, впущат се пак в „славното минало“ и вдъхновено прославят както матерния език, така и достойнствата и оригиналността на простия народ.

В хърватската литература от 60-те и 70-те години на XIX век, когато в нея все още господствува романтизмът, литературният теоретик, поет и белетрист Август Шеноа се отклонява от романтизма и се стреми към едно сливане на романтизма с реализма. Най-голям успех той има в областта на историческия роман. Към историята пристъпва не като романтик, който търси мотиви, за да ги превърне във фантастични приумици, като ги спои с мотиви от народната песен, а със съзнанието, че трябва да пресъздаде пред погледа на читателя картините и образите на миналото. Историческите му концепции обаче не целят да разкрият историческата истина, а да внушават вяра в човека и в неговите идеали. Образи и действие са подбрани така, че да проведат тенденциите му за човечност, равенство и свобода. Освен това, за да въздействува по-силно, съдържанието на своите романи Шеноа разгъва с романтични похвати, с изненади, с неочаквани хрумвания, които често не са съобразени с действителността.

В сръбската литература наблюдаваме процес „от романтизъм към реализъм“ от 50-те години на XIX век. Прогресивните слоеве, създали т. нар. „омладинско движение“, водят борба за окончателното освобождение на страната от останките на турския феодализъм и срещу безпросветния абсолютизъм, установен в страната. Романтизмът на миналото не е достатъчен, за да бъдат изразени идеите и стремежите на епохата. И писателите творят едновременно и романтични, и реалистични произведения или започват като романтици и продължават като реалисти.

В българската литература романтизмът владее напълно през 40-те и 50-те години на XIX век. През 60-те и 70-те години на века той запазва своето господствуващо положение, но се явяват и реалистични произведения автори,



ЧИТАЛНЯ
БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

които, започнали като романтици, продължават като реалисти или създават почти едновременно романтични и реалистични произведения или дори сливат романтизма с реализма в едни и същи творби.

От романтизма към реализма преминават или романтизмът и реализмът делят най-значителните български писатели на 60-те и 70-те години — П. Р. Славейков, Любен Каравелов и Христо Ботев.

/По-рано или по-късно във всички славянски литератури реализмът измества постепенно романтизма/ и в благоприятни обществено-исторически условия става господствуващо направление.

*КРЪСТЬО ГЕНОВ*

# ОБЩОТИПОЛОГИЧЕСКИ И НАЦИОНАЛНО-СПЕЦИФИЧНИ ЧЕРТИ НА РОМАНТИЗМА В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Този въпрос е колкото голям и сложен, толкова и слабо проучен в славистиката, макар в една или друга форма и обем неведнъж да е бил засяган от български и чуждестранни литературоведи.[1] В наше време по-специален интерес към него проявява историкът на славянските литератури Емил Георгиев — по-конкретно в обстойното си изследване „Общо и сравнително славянско литературознание". Струва ми се, издигнатият от него призив сравнителното литературознание да получи полагащото му се „предно място сред другите литературоведски дисциплини", за да може в своето развитие „да даде то своя принос в разцвета на нашата наука и в културното строителство на нашата епоха", звучи извънредно актуално именно в областта на общото и сравнително славянско литературознание.[2] Също така едва ли е възможно да се оспори фактът, че между проблемите, които в наши дни се оказаха най-малко изяснени и преценени в тяхната историческа, теоретическа и обществено-функционална същност, стои и проблемът за историко-типологическите особености на романтизма в славянските литератури.

Възникнал или, по-точно казано, оформил се като новаторско литературно направление във връзка с Великата френска буржоазна революция, романтизмът заема исторически терен главно през първата половина на XIX век, макар генетическите му корени да се простират преди революцията, а неговите традиции у отделни народи да продължават дори до 20-те години на нашето столетие (какъвто е случаят например с албан-

[1] Вж. по въпроса: Б. П е н е в. Западноевропейската романтика и нейното отражение в славянските литератури. Ч. I и II — Год. Соф. унив., Историко-филологически факултет, т. 34 и 35. С., 1937—1938 и 1938; С. В. Н и к о л ь с к и й, А. Н. С о к о л о в, Б. Ф. С т а х е е в. Некоторые особености романтизма в славянских литературах. М., 1958; Е м. Г е о р г и е в. Очерки по история на славянските литератури. Ч. I, С., 1964; К р. Г е н о в. Романтичната поема в славянските литератури. — Изв. Инст. за литература, кн. 18, 1968; И. Г. Н е у п о к о е в а. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971; в доклада са използувани и редица други неспоменати изрично автори: K. K r e j č í. Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha, 1964; двутомното изследване на K. W y k a върху „Pan Tadeusz". Варшава, 1963; Н. К. Г о р с к и й. Польский исторический роман. М., 1963; История польской литературы. Т. I. М., 1968 и др.

[2] Е м. Г е о р г и е в. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965. с. 24.

ската литература). Най-общо взето, социално-историческата почва на романтизма се създава от оня преломен процес, в който става бурното формиране на нациите и разразяването на революционно-освободителна борба (главно у народите на Европа и Америка) — процес и борба, свързани с приемащото революционни форми недоволство на прогресивната дребна буржоазия и дворянство начело на селските народни маси срещу феодалното социално, политическо и културно потисничество, от една страна, и, от друга — срещу разголващата своята реакционна, експлоататорска същност едра буржоазия, която се домогва до господствуващо положение в обществото на мястото на отмиращата феодална класа. Схващането, че романтизмът възниква като последица на „общото" разочарование у народите от последиците на Великата френска буржоазна революция (включително на просветителските идеи), отразява само една страна от историческата истина за генезиса на това литературно направление, отнасяща се главно за литературното развитие у национално свободно развиващите се народи.

По силата на диалектически противоречивия характер на този процес и борба романтизмът закономерно се раздвоява повече или по-малко определено в две противоположни идейно-естетически течения: прогресивно (революционно) и консервативно (реакционно). Както неведнъж е изтъквано, именно движението на романтизма като прогресивно течение бележи прелом в литературния процес (а и в развоя на изкуствата) у множество народи. Тъкмо то прави крачка напред изобщо в художественото развитие на човечеството. Защото негов ръководен творчески принцип е художественото изображение, социално-хуманистичната и етично-естетическата оценка да се извършват от позициите на свободните (от всякакви ограничения) идейно-емоционално-фантазни склонности на твореца, а не в ограничителните рамки и правила на класицизма, на отживелите века си социални порядки, културни и литературни вкусове на феодално-монархическото общество, включително на младата, хищна едра буржоазия. Трябва да подчертаем, че приносът на славянските литератури в борбата за осъществяване на този принцип е извънредно значителен поради голямата обществено-прогресивна роля на романтизма в историческите и литературни борби на славянските народи, поради високите му и трайни творчески завоевания, поради дълбоко оплодяващото въздействие, което оказва особено върху формирането и развитието на критическия реализъм и пролетарско-социалистическото литературно изкуство.

Съвсем естествено литературните историци, критици, теоретици отдавна са доловили едни или други общотипологически сходства и национално-специфични различия между западния и славянския романтизъм, обусловени от общите и особените за съответните народи исторически закономерности — от тяхното конкретно-историческо, социално-културно и художествено-естетическо битие през преходния период от феодална към буржоазна обществена формация. Заедно с това повече или по-малко обосновано те изтъкват родствените явления и закономерности в литературите на славянския романтизъм, както и специфичните типологически признаци на неговото проявление у отделните славянски народи. Ние застъпваме тезата на онези съвременни литературоведи, които изхождат от принципното гледище, че в славянския романтизъм въпреки множеството национално-специфични черти е налице известен общ типологически

„племенен“ облик — в сферата на идейно-тематичните, жанрово-естетическите и обществено-функционалните признаци.

Така например, ако у западните народи романтизът се развива в органическа връзка с *последиците* от буржоазнодемократическата революция, в славянските литератури той се налага предимно *по пътя* на национално-освободителната революционна борба.[3] Западният романтизъм, родил се като направление *след* буржоазнодемократическата революция, се отличава с предимно социално-етична насоченост, обърнат е с лице преди всичко към проблема *личност — общество* и главните му идейно-житейски решения се определят от култа към свободата на човешката *личност*. В славянския романтизъм, роден *преди* революцията, доминира идеята за гражданско-патриотичния дълг, стремежът към национална свобода и културна самобитност — основният му патос се движи от съзнанието за органическата свързаност между *личност и нация*. С особена сила влияе в тази насока обстоятелството, че през епохата на романтизма всички славянски народи (с изключение на руския) се намират под чуждоземно национално владичество, а онези от тях (като сръбския народ), които частично са придобили вече националната си свобода, продължават да воюват за пълна държавно-политическа и културно-литературна национална независимост.[4] Изобщо по дълбоката си историко-типологическа същност зараждането и развитието на романтизма в почти всички славянски страни е свързано с борбата за *национално* освобождение и духовна самобитност. Що се отнася до царско-крепостническа Русия, там прогресивният романтизъм се подхранва не само от борбата против тираничния режим на самодържавието и гнета на господствуващите реакционни порядки в гражданския и културния живот, не само от острото накърняване на личната и народната чест от страна на управляващата феодална класа, но и срещу суровото погазване на личните и народните права и свободи на поробените в империята чужди националности.[5] Оттук произтичат и по-силно изразените у славянските народи патриотично-борчески и социално-демократични тенденции, чувството за племенна общност и съзнанието за необходимост от задружна борба на славянските народи за национална независимост, свободно литературно развитие и неограничаван от нищо културен прогрес. Характерният за епохата призив за „връщане“ към историческото минало и „бягството“ в чужди страни се обуславя и осмисля у славянския романтик по начало от повелите на националноосвободителната борба, а не от индивидуален копнеж по „непознатото“, по екзотичното, по невидяното и непреживяното като мечтан идеал в живота — в противовес на ненавижданата и отрицавана обществена действителност в родната страна, както това е обикновено у западния романтик.

---

[3] В борбата за национално обособяване и освобождение, за социален прогрес и културна самобитност се заражда и развива също така романтизмът в Америка въпреки редицата негови специфични черти в литературата на различните народи на Севера и Юга. — Вж. по въпроса А. Н. Николюкин. Американский романтизм и современность. М., 1968. с. 5—6, 16—19 и др.

[4] Срв. М. Поповић. Историја српске књижевности. Романтизам. Ч. I. Београд, 1968. с. 48; История словацкой литературы. М., 1970. с. 45 и др.

[5] Руските прогресивни романтици, както изтъква Р. Ф. Юсуфов, откриват за Европа многонационалната общност в Русия, преодоляват социално-класовата и феодално-държавна ограниченост в отношението към проблема за „народа“, издигат се до схващането за „общото във всички народи“ в пределите на Руската империя. — Русский романтизм начала XIX века и национальные культуры, М., 1970. с. 194, 404—405 и др.

Важна роля тук играе също така обстоятелството, че през епохата на романтизма фолклорните традиции са много по-жизнени у славянските народи, поради което упражняват и по-значително типологично-формиращо въздействие върху идейно-тематичния и художествено-естетически свят на славянския романтизъм — придават на неговата типологическа структура повече и по-ярки народностни и хуманистично-демократични багри.

При така сложили се обществено-исторически условия и национално-културни задачи напълно естествено в литературата на славянските народи се развива сравнително по-прогресивно романтично течение, което ги сродява с чуждестранни революционни романтици, като Байрон, Шели, Шилер, Юго, Петьофи и др. Безспорно „на поробените славяни много повече е допадал прогресивният и революционният романтизъм, който ломи веригите на миналото и се стреми към друга действителност“[6]. По правило в своето типологическо развитие романтизмът у славянските народи преминава през следните (схематично набелязани) етапи: от патриотичен романтизъм със силна сантиментална оцветеност и просветителски елементи към романтизъм с ярък борчески, националноосвободителен характер и накрай към проникнат от социален патос революционен романтизъм. У поети като Мицкевич, Змай-Йован Йованович, Джура Якшич, Янко Крал и особено Христо Ботев революционният демократизъм (в духа на епохата) се обогатява в една или друга степен с осезаеми черти на утопическия социализъм — един дълбоко закономерен процес най-вече в идейното развитие на славянските романтици-революционери.

Ако трябва да посочим най-съществения типологически признак на славянския романтизъм и по-специално на романтизма у поробените славянски народи, можем, струва ми се, смело да назовем *историзма на национално-патриотична основа*. Впрочем добре известно е, че историзмът се явява крупно новаторско завоевание на романтизма изобщо ( да си спомним ролята и приноса в това отношение на романтици като Уолтър Скот, Виктор Юго). Между своите съвременници особено ясно и вярно е изразил тази истина руският романтик Марлински: „Ние живеем във *века на романтизма*. . . във век *исторически* по главни черти. . . Сега историята е не само единствено в делото, но и в паметта, в ума, на сърцето у народите“; „ние излизаме на борба с живота. . . ние сме длъжни да завоюваме еднакво своето *бъдеще* и своето *минало*.“[7] Дори просветители от епохата на Паисий Хилендарски, като Доситей Обрадович например, осезателно предусещат могъщия полъх на приближаващата романтична епоха именно в сферата на национално-патриотичния историзъм. В „Съвети на здравия разум“ (от 1784 г.) той заявява: „Лежи и ще лежи до века *в робство* един *народ*, чието сърце не знае *що е национална гордост*.“[8] Неслучайно любима мечта на славянските историографи още от XVI—XVIII век е „желанието да възвисят „славата“ на своите народи над „славата“ на Византия и Рим“ по-конкретно. В постъпателно растящия гражданско-патриотичен патос на техните писания (под напора на социално-икономическите и културно-идеологически изменения в обществената структура на времето) историографията наистина започва да служи като живо „съединително звено между

[6] Ем. Георгиев. Очерки по история на славянските литератури. Ч. I. С., 1964. с. 88.

[7] А. А. Марлинский. Сочинения в двух томах. Т.2. М.,1958. с. 563, 612; курс.м.

[8] Д. Обрадовић. Дела. Београд, 1911. с. 110; курс. м.

минало и настояще“ — тенденция, характерна именно за романтичното светоотношение.[9]

Извикана на живот от повелите на самата реална действителност и служеща с присъщите ѝ литературни средства на тези повели, съвсем естествено историческата тематика заема изключително широки размери в славянските литератури през епохата на романтизма. В редица случаи самото направление започва или крие корените си в произведения с исторически характер или най-малкото в такива, гдето напират (като предромантични подстъпи) засилени в сравнение с класицизма и просветителството историко-патриотични тенденции. Така например още в първата новобългарска по дух и обществени задачи книга „История славеноболгарская“ (от 1762 г.) пулсират вече осезаеми кълнове на такова романтично светоотношение в просветителската тъкан на изложението. Тук ние виждаме не просто „идеализирана“ картина на българското историческо минало, а романтична по същност възхвала на това минало в контраст, от една страна, с грозната съвременна действителност, а, от друга — в „противопоставка“ с миналото на другите народи, над които горещият патриот поставя гордо „славата“ на своето древно отечество. Макар и малоброен, подчертава Паисий Хилендарски, българският народ е бил най-героичен и изобщо най-„славен“ между всички народи на света в миналото. Бил е народ „страшен“ за всички, които погазват неговата чест или похищават свободата му — същински Крали Марко („юнак над юнаците“) в битките с народните врагове. Подобна епическа героизация на народното историческо минало при толкова грозно и обезсърчаващо робско настояще е могла да се роди само под напора на изключително силна и непреодолима романтична патриотична мечта за свободно и достойно бъдеще. Именно през призмата на такава мечта авторът на „История славеноболгарская“ „пресъздава“ в желана светлина миналото, за да вдъхнови настоящето към патриотичен подвиг за превръщане на народната мечта в реално народно бъдеще.

В една или друга степен и размери такива кълнове (елементи или предпоставки) на романтично светоотношение може да се посочат у редица славянски историографи и писатели от края на XVIII и началото на XIX столетие, та дори и у автори от XVII век. Става дума не за конкретно-историческата изява на романтизма като литературно направление, а за наличието на *предромантични* качествени натрупвания, без отчитане на които не може да се види цялата историческа сложност и своеобразие на романтизма по-специално у поробените славянски народи. Имаме пред вид освен „История славенобългарская“ на Паисий Хилендарски четиритомната „История разных славянских народов. . .“ (1794—1795) на Йован Раич, дванайсеттомната „История государства российского“ на Н. М. Карамзин (1816—1821) и др. А вече изцяло пропити от романтичен историко-патриотичен патос са публицистично-исторически очерци като „Книги на народа и полското пилигримство“ на Адам Мицкевич (1832), „Няколко речи о Асеню Първому, великому българскому, и сину му Асеню Второму“ на Георги Раковски (1860) и пр. Не без сериозни основания някои изследвачи на славянските литератури сочат „множество романтични епизоди“ и образи на герои още в бароковската поема на Иван Гундулич „Осман“ (от

[9] А. Н. Робинсон. Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский. М., 1963. с. 130, 133.

първата половина на XVII век).[10] Да припомним тук мимоходом и подчертано романтичния патос на южнославянския народен историко-патриотичен епос, по-специално на неговите юнашки и хайдушки песни.

Както вече бе отбелязано, историзмът на национално-патриотична основа в романтизма на славянските литератури е свързан по начало със силно изразена склонност към *патриотична героика* — една от характерните черти на романтизма у поробените народи на времето. Оттук се налага и широкото присъствие на епическото начало в произведенията на славянския романтизъм — не само в героическата поема и лириката, но и в балада̀та, драмата, белетристичните жанрове. От изворите на национално-историческия патос и патриотична героика черпят мощни живителни струи голям брой произведения на славянския романтизъм. Наистина понятието историзъм у романтиците се изгражда още върху идеалистична философско-мирогледна основа — промените, прогресивното развитие на човешката личност и общество се схващат по начало като резултат на настъпили изменения в тяхното съзнание, като обусловени от духовно-моралното им развитие, а не преди всичко от социално-икономически фактори. Въпреки това обаче теоретичните възгледи и творческа практика на прогресивния романтизъм изиграват революционизираща роля в общественото съзнание на народите в тази насока, като същевременно разкриват широк простор за новаторски търсения и завоевания в изкуството на романтизма изобщо.

В тази идейно-тематична сфера славянските романтици са създали най-значителни творби, с трайни художествени ценности. Ще посочим най-характерни заглавия: от българската литература — поемата „Двама приятели“ на Добри Чинтулов, фейлетонът-памфлет „Смешен плач“ на Христо Ботев, поемата „Гра̀мада“ на Иван Вазов, неговите лирико-епични поеми и оди в „Епопея на забравените“, драмата „Иванко“ на Васил Друмев; от полската литература — поемите „Пан Тадеуш“, „Конрад Валенрод“ на Адам Мицкевич, „Ян Белецки“, „Беньовски“ на Юлиуш Словацки, драмата му „Мазепа“, романите на З. Милковски-Йеж „Асан“, „Зорници“, „В зори“, „Ускоци“; от сърбохърватската и словенската литература — поемите „Горски венец“ на П. П. Негош, „Смъртта на Смаил ага Ченгич“ на Иван Мажуранич, „Кръщение при Савица“ на Франце Прешерн, „Гойко“ на Бранко Радичевич, историческите драми на Йован Стерия Попович, Петар Прерадович и др.; от чешката и словашката литература — поемите „Светополк“ на Ян Холи, „Светобой“, „Матуш от Тренчин“ на Людовит Щтур, „Марина“, „Детван“ на Андрей Сладкович, историческите драми на Й. К. Тил от рода на „Кървава кръщавка“, историческите му романи „Рози на Рутхардова“, „Кутногорски декрет“; от руската литература — поемите „Песен за вещия Олег“, „Полтава“ на А. С. Пушкин, повестите на А. А. Бестужев-Марлински, поемите „Войнаровски“, „Наливайко“ на на К. Ф. Рилеев, „Песен за цар Иван Василевич. . .“, „Боярин Орша“ на М. Ю. Лермонтов, повестта „Тарас Булба“ на Н. В. Гогол, „Хайдамаци“ на Тарас Шевченко и пр. Наред с тези творби може да се набро̀ят множество произведения с историческа тематика — лирически, епически, белетристични, драматични, малко или много отстъпващи на челните творчески постижения в литературата на славянския романтизъм.

Към този тематичен кръг най-дълбоко родствена близост имат романтичните творения с *фолклорен* произход и характер. Обикновено в тяхната

[10] Ем. Георгиев. Очерки по история на славянските литератури. Ч. I. с. 63, 64.

идейно-художествена структура значително място заема историкоепическият момент (схващан в най-широкия смисъл на думата). Впрочем широкото участие на фолклорния компонент в творческия свят на славянските романтици и особено у представителите на потисканите от чуждо владичество народи е колкото закономерно, толкова и типично явление. Това явление се обуславя от самото естество на националноосвободителната борба и културни тежнения у тези народи. В една или друга мяра тук важи установката на Йован Скерлич, казана конкретно за „сръбските романтици" — че те „стварају култ простог народа, коме придају све могуће духовне, моралне и националне врлине"[11]. По-специално тук следва да се спомена поеми като „Горски пътник" на Георги Раковски, „Хайдути" от Христо Ботев, „Изворът на Белоногата" и „Бойка войвода" от П. Р. Славейков, „Трайко и Риза" от Иван Вазов, повести като „Дончо" от Л. Каравелов и др. (от българската литература); „Бахчисарайски фонтан", „Цигани", „Руслан и Людмила" от Пушкин, „Мцири" от Лермонтов, „Катерина" от Тарас Шевченко, „Кармелюк" от Марко Вовчок (от руската и украинската литература); „Задушница", балада „Тримата Будрисовци" и пр. от А. Мицкевич, „Анхели" от Ю. Словацки (поема в библейска проза), „Замъкът Каньовски" от Северин Гошчински (от полската литература); „Дъщерята на Славия" от Ян Колар, „Краледворски ръкописи" от В. Ханка, „Томан и самовилата" от Фр. Челаковски, „Кралевохорска" от С. Халупка, „Яношик" от Янко Крал, „Смъртта на Яношик" от Ян Бото (от чешката и словашката литература); „Сърбиянка" от С. Милутинович, „Гойко", „Хайдушки гроб" от Бр. Радичевич и пр. (от сръбската литература) и много други. Струва ми се, не бихме били далеч от истината, ако кажем, че компонентите на национално-патриотичното, фолклорно-епическото и нравственобитовото съставляват сърцевина на романтичното светоотношение у намиращите се под чуждо владичество славянски народи.

Наред с общославянските черти на романтизма, които повече или помалко го сближават със западния романтизъм, изпъкват и някои специфични особености на направлението у самите славянски народи. Ако в руската литература романтичният патос е органически свързан преди всичко с гражданско-хуманистични и национално-патриотични идеали, като често търси координатите на общочовешките житейско-етични проблеми; ако полският романтизъм в своя патриотичен патос издига в свещен култ родината, величае саможертвата в името на нейната свобода и бъдеще като възвишен идеал и понесен от вълните на този патос, се издига понякога до мистичната идея за месианистично „предопределение" на полския народ в историческите съдбини на цялото човечество; то у чешки, словашки, хърватски, български романтици се развива твърде силно течение на племенна привързаност и духовно-политическа общност със славянството — в това единство виждат най-сигурен залог не само за националната си свобода, културна независимост и самобитни творчески перспективи, но и път на истинско величие за цялото славянство като сплотена духовна сила сред другите народи в света. Полският „месианизъм" се дължи на сложен комплекс от социално-исторически причини: главно на дворянския хегемон в националноосвободителната и буржоазнодемократическата революция, на „противославянското" чувство, предизвикано от политическото господ-

[11] Ј. Скерлић. Историја нове српске књижевности. Београд, 1953. с. 212.

ство на руския царизъм, на повишената национална гордост у полската шляхта вследствие на героичното ѝ историческо минало, особено в борбата срещу османското нашествие в Европа, на засилващото се чувство за национален трагизъм у полската дребнодворянска и буржоазна патриотична интелигенция вследствие на растящата социално-класова разединеност в полското общество през XVIII—XIX век, довело до печален край не едно въоръжено въстание за национално освобождение, и др.[12]

Също така в една или друга степен и в повече или по-малко различна социално-идеологическа окраска у руски, полски, чешки, сръбски романтици проникват западни влияния, та дори и мотивът за т. нар. „мирова скръб". Тези влияния се налагат закономерно по силата на добиващото все по-широки размери културно и литературно взаимодействие между европейските народи, както и вследствие на някои консервативни западни („модни") силни тенденции в развитието на романтизма. Докато у южнославянските романтици т. нар. „байроническо" (песимистично) настроение почти не намира почва за национално осмисляне и развитие, неговото присъствие се усеща осезателно в някои творби на Пушкин, Лермонтов, Словацки, Норвид, в отделни произведения на Негош, Маха и др. По-специално тук може да се посочат Пушкиновите поеми „Цигани", „Кавказки пленник", Лермонтовата поема „Демон", драмата му „Маскарад", поемите „Цар-Дух" на Словацки, „Лъча на микрокосмоса" на Негош, отчасти „Май" на Маха, „Драма на света" на Янко Крал и пр. Но дори и в такива произведения, както неведнъж е изтъквано това, в една или друга мяра имаме налице живи елементи от социално-хуманистичните или борческоосвободителни течения на съответните нации.[13] От друга страна, в такива произведения са налице и редица тенденции, които повече или по-малко хармонират с прогресивни идеи у славянските романтици.[14]

Наред с безспорните общотипологически особености, характерни за романтизма в славянските литератури (и най-вече у намиращите се под чуждо владичество славянски нации), не е трудно да се установи у тях богато разнообразие на *националната тематика* — разнообразие, което се определя преди всичко от самата национално-специфична историческа и битово-житейска действителност, от конкретно-жизнените повели на националноосвободителната борба, от активно действените национални културни и литературни традиции на времето. Колкото и трудно да е разглеждането на този въпрос в обсега на един научен *доклад*, все пак би могло да се набележат поне главните тематични насоки в романтизма на славянските литератури — с цел да се очертаят по-определено както племенно-регионалните типологически особености на славянския романтизъм, така и национално-специфичните черти на литературното направление у отделните славянски народи. Естествено още по-сложна и трудна става тая за-

---

[12] Срв. История польской литературы. Т. I. М., 1968. с. 182—185.

[13] Вж. К р. Г е н о в. Романтичната поема в славянските литератури. — В: Изв. Инст. за литература, кн. 11, 1963, с. 79 и сл. Известно е например, че макар декабристът Рилеев да характеризира и „приема" Байрон като „възвишен поет на свободата", „активният романтизъм" в Русия се развива като „най-пълен израз на идеологията на декабристкото движение" — дълбоко революционно и героично-оптимистично по основната си идейно-емоционална насоченост.— Вж. История русской литературы в трех томах. Т. 2. М.—Л., 1963. с. 127.

[14] Д. Д. Б л а г о й. От Пушкина до Маяковского. М., 1963. с. 19.

дача, когато при нейното разрешаване се държи сметка за етапните изменения в литературния процес.

Тези тематични групи ние виждаме в такива най-общи очертания: герои и подвизи от историческото минало на народа, включително от неговия исторически епос, предания, легенди; високи примери на проявени народни добродетели (на „народния характер") при социално-битови конфликти със „свои" и чужди национални врагове; герои и героични борби на други народи, воюващи за своето национално освобождение и право на човешка чест и щастие (*зад* които герои и борби в същност славянският романтик „разрешава" съответни *свои* национални проблеми); родината и нацията като предмет на свещено преклонение, любов и преданост, като критерий за национално, гражданско и лично достойнство; гордо съзнание за общославянско („племенно") единство, вяра в неговата могъща „братска" роля (особено от страна на руския народ) в освободителните борби на славянските нации, упование в това единство за ново, славно бъдеще на славянските народи; и др. Темите, свързани с едни или други философско-мистични тежнения у отделни славянски романтици (главно полски), имат характер на отклонение от общите насоки на романтичното направление в славянските литератури. Не в посока на прогресивния романтизъм се изявяват и характерните за някои западни романтици „аристократично-индивидуалистични" тенденции — за „освобождаване" на духовно извисената личност от „оковите" на обществото, на „низко" стоящата народна маса, за „абсолютна" независимост на „избраната" творческа личност и др. Впрочем романтични произведения с доминиращи в тях мистично-индивидуалистични тенденции са бивали рано или късно преодолявани от прогресивния ход на славянските литератури.

Като съществена особеност на прогресивния и най-вече на революционния романтизъм в славянските литератури следва да се изтъкне и широкото застъпване на теми, свързани с *героиката на жената патриотка*. Такова разпространение на този образ се обяснява с демократичния характер на националноосвободителната борба, в която жената все по-определено участвува не само като страдалка, но и като активна боркиня. Нейният романтичен патриотично-героичен патос е намерил възвишен израз в националноборческото самосъзнание у героини като Петко Славейковата Гергана (от „Извора на Белоногата"):

На живот ми си господар,
но на волята не ми си!. . .

Неслучайно сякаш полският и българският романтизъм започват дори с поеми като „Мария" от А. Малчевски и „Стоян и Рада" от Н. Геров. Тук може да се наброят множество творби с главен (или съглавен) герой мъжествената жена — като нравствена личност, като носителка на здрави национални добродетели, като неустрашима боркиня за патриотични и социално-хуманистични идеали. Например поемата на Мицкевич „Гражина", поемата на С. Милутинович „Сърбиянка", поемата на Фр. Прешерн „Кръщаване при Савица", Пушкиновата поема „Бахчисарайски фонтан", поемите на П. Р. Славейков „Изворът на Белоногата", „Бойка войвода", драмата на Д. Войников „Райна, българска княгиня", повестите на Л. Каравелов „Неда", „Турски паша", Ботевата песен „Пристанала", Вазовите поеми „Зихра", „Трайко и Риза" и пр. При това в процеса на своето

демократично-хуманистично развитие редица славянски романтици все по-често проявяват тематичен интерес не само към индивидуалната героика, но и към *колективния, народния подвиг*. Конкретно тук може да се посочат автори като Шевченко („Хайдамаци"), Марко Вовчок „(Кармелюк"), като Змай-Йован Йованович, Джура Якшич (в патриотичната и социално-борческата им поезия), като Ян Колар, Петар Прерадович (в лириката им с тема общославянското единство), като Ботев (например в песента „Борба"), като Вазов (в поеми от рода на „Ґрамада", „Кочо (Защитата на Перущица)", „Опълченците на Шипка") и пр. Що се отнася специално до любовната тема в славянския романтизъм, можем общо да кажем, че и нейният характер се определя *главно* от идеалите и поривите на борбата за лична и национална свобода, от силно изострено съзнание за човешка и национална чест. Може би най-ярко и пълно същността на романтичната любов у потиснатите славянски народи е разкрита в произведения като Ботевата елегично-героична песен „До моето първо либе", в силно патриотични поеми като Мицкевичевата „Ґражина", „Марина" на Андрей Сладкович, „Кръщаване при Савица" на Франце Прешерн и др.

Изобщо ако у западните, политически свободни нации романтичният подвиг и саможертва имат *предимно* индивидуално-нравствен характер, ако патосът на техния идейно-творчески свят извира най-често от повишеното самосъзнание на „необикновената", на „избраната" личност в борбата ѝ за коренно изменение на действителността в посока на „идеалното" (според обществения критерий на *личността*), у поробените славянски нации романтичният подвиг и саможертва се отличават с подчертано съзнание за гражданско-обществен, за патриотично-национален и даже общочовешки-хуманистичен дълг. Декабристът Рилеев например призовава към „отказване" от личното в името на революционната борба за гражданска и народна свобода. Мицкевич, Словацки съзнават ясно, че революционно-освободителното дело на полските патриоти се води за бъдещето на милиони, че тъкмо това съзнание ги прави способни за изключителни подвизи и героична саможертва по пътя към народната свобода и мечтано национално бъдеще. Ботев винаги дълбоко съзнава „личната" си кръвна и духовна свързаност с борещите се за национална свобода и правда народни маси, чувствува своето достойнство не като стоящ *над* тях, а като верен техен *син* и *събрат*. Ето защо не своята, а *тяхната* преценка за революционно-освободителното дело и за собственото си участие в него той смята като единствено верен нравствено-обществен критерий, стреми се съзнателно да въплъщава в творчеството си *техния* естетически идеал. За Ботев „стига" само тази „награда" — *народът* да каже, че той (в „редовете на борбата") е „загинал" за *общата* „правда и свобода"; и пр.

*В жанрово отношение* славянският романтизъм показва подчертана склонност към *поемата*, *балада*та, *лириката*, *драмата*; разказът, повестта, романът рядко привличат вниманието му, и то главно у автори, насочващи се вече към реалистичен тип творчество. И това е закономерно явление — тъй като по своята дълбока типологическа същност прогресивният славянски романтизъм се ражда от историческите повели на антифеодалната национално-освободителна борба, от протестния патос на патриотично-хуманистичните народни среди против ограниченията на човешката личност от старите феодални и новите буржоазни обществени порядки, против догматизираната култова опека на „разума" над стремящия се към „абсолютна"

свобода на проява емоционален свят на човека, на народа, на човечеството. Поемата, баладата, драмата, обогатени и наситени с лирично-драматичен патос — това са жанрове, които заедно с лириката дават най-богати възможности за разкриване преломния дух на тази трагична и героична едновременно епоха от битието на славянските народи по пътя на тяхното национално осъзнаване, политическо освобождение и исторически утвърждаваща се културна самобитност. Изобщо, ако трябва най-общо да се характеризира жанровата специфика на славянския романтизъм, трябва да се посочи ярко откроеното в нея единство на трагиката и героиката, на лирико-епическото и лирико-драматическото начало. Също така у борещите се за национално освобождение славянски народи жанрове като поемата, баладата, повестта се отличават с честа разработка на мотиви със социално-политически и социално-революционен характер. Това се отнася особено за творци като Мицкевич, Лермонтов, Шевченко, Янко Крал, Каравелов, Ботев и др.

Съвсем естествено не прави изключение тук и „*пейзажната*“ *лирика* (и поезия изобщо). Повече или по-малко откъснатите от националния дух и жизнени проблеми на епохата „природни“ съзерцания са по-рядко явление у славянските романтици и особено у представителите на патриотично-революционния романтизъм. Показателни в това отношение са творби като Мицкевичевите сонети „Акермански степи“, песни като Каравеловата „Хубава си, моя горо“, стихотворения като „Борът“ на Иван Вазов и пр.

Извънредно сложен и сравнително най-малко проучен е въпросът за общотипологическите и национално-специфични особености (разглеждани в сравнителен аспект) на *романтичната поетика в славянските литератури*. И в тази област по-лесно е да се установят най-общите структурни признаци на романтизма като литературно направление (и идейно-естетическо светоотношение) у славянските народи, отколкото да се разграничат и подведат към определени типове национално-специфичните особености на романтичната поетика у всеки от тези народи. Тук ние се натъкваме на извънредно голямо индивидуално и национално разнообразие — особено когато се опитаме да видим *в развитие* духа и похватите на романтичната поетика у отделните автори и в съответен национален аспект.[15] Ето защо и в случая съвременният славист е принуден да се задоволява почти само с най-общи наблюдения, констатации, изводи. В сравнение с поетиката на западния романтизъм например поетиката на славянските романтици обикновено се отличава с по-ярка лирично-хуманистична непосредност. Поширокото участие в нея на образци и похвати от лирико-епическото фолклорно творчество ѝ придават повече демократични и народностни изразително-изобразителни багри. Стремежът към жизнена правдивост на изображението доминира отчетливо над похватите на приказно-фантастичното. Славянските романтици (особено в произведения с подчертана революционна насоченост) проявяват по-силно предпочитание към *действеното* изображение на героите и на патриотично-политическите им подбуди, отколкото към тяхната нравствено-психологическа характеристика (по-присъща на руски, на някои полски и чешки романтици). При сравнително проучване на поетиката у славянските романтици се установява и следната закономерност — движението на типологическо-естетическия процес започва

[15] Вж. по въпроса В. В. В а н с л о в. Эстетика романтизма. М., 1966 (на различни места в книгата).

обикновено от емоционално-просветителското и сантиментално-романтичното, насочва се силно и широко към „класически“ романтичното, а накрай постепенно се прониква от елементи на критическо-реалистично изображение. Успоредно с това, както вече бе изтъкнато, в една или друга степен (под влияние на социалните изменения в живота) се наблюдава разширяване и задълбочаване на социално-критичния компонент в литературния процес, което естествено води до съответни изменения и в структурния облик на поетиката у славянските романтици.

И при характеризиране на поетиката се налага въпросът за нейната индивидуална (нерядко многопосочна) авторска изява и развитие. Без да влизаме в подробности, ще изтъкнем наличието на известни съществени различия, например в типологическо-естетическата структура на романтичната поетика[16] в произведения като „Задушница“ или „Конрад Валенрод“ и „Пан Тадеуш“ на Мицкевич; между южните поеми на Пушкин и поемата „Полтава“; между „Мцири“ и „Демон“ или „Маскарад“ на Лермонтов; между „Горски венец“ и „Лъча на микрокосмоса“ на Негош; между хайдушките песни на Ботев и негови творби като „Елегия“, „Борба“; между Вазовата „Епопея на забравените“ и възрожденските му поеми и пр. Това впрочем е още един голям и важен както от национално историко-литературно, така и от общотеоретично гледище въпрос, който също така стои непроучен от специалистите по проблемите на славянския романтизъм.

И така наред с несъмнените общотипологически признаци, присъщи на романтизма в славянските литератури, установяваме и редица специфични черти както в романтизма на отделните славянски нации, така и на *индивидуалните творци*. Тези признаци и черти търпят при това едни или други промени в течение на литературния процес в национален и индивидуален мащаб. По тези причини картината на общотипологичното, национално-специфичното и индивидуално-особеното в романтичното направление у славянските народи (имаме пред вид главно неговото прогресивно течение) се разгръща пред нас в огромна широта, многообразие и сложност. Едва ли е необходимо изрично да се доказва, че задоволителното разрешаване на задача като поставената в настоящия доклад може да бъде по силите само на съответно широк изследователски колектив, и то *преди всичко* от специалисти из средата на самите славянски народи. При такова положение усилията на отделни литературоведи в тази насока по неизбежност се движат в ограничени рамки, без да могат да се домогват до цялостно и пълноценно научно разрешение на третирания проблем. Все пак обаче, докато изследвачите на славянския романтизъм не изградят един *такъв* научен колектив, приносите на отделните литературоведи в тази област не ще изгубят своя смисъл и значение поне като опити за частично осветляване или придвижване напред на научните въпроси, свързани с големия проблем за общотипологическите и национално-специфичните черти на романтизма в славянските литераутри.

Ще припомним накрай и това, че основното проучване на този проблем стои в органическа връзка с проблема за формирането и развитието на

[16] Имаме пред вид различия между лирично-драматичния и епически-драматичния стил на изображение, между елементите и похватите на фолклорно-поетичното и художествено-психологичното, между поетиката на фантазно-условното и ярката изява на принципа на жизнено правдивото, между съзерцателно-философското и волево-действеното начало при романтичното отражение на живота и пр.

социалистическия реализъм в славянските литератури. Съответна актуалност добива днес също така дискусионният въпрос за възникването на социалистически романтизъм като течение, предхождащо и съпътстващо (в съподчинен вид) литературното изкуство на социалистическия реализъм.[17] Ето защо от съществена важност се оказва сравнително-типологическото проучване на онези относително трайни идейно-художествени традиции, които революционният романтизъм е оставил в историческо наследство на пролетарския романтизъм и социалистическия реализъм — като магистрално направление на съвременната прогресивна литература изобщо.[18]

[17] Вж. нашата статия Проблемът за социалистическия романтизъм в съветското литературознание. — Език и литература, 1971, кн. 2, с. 17 и сл.

[18] Вж. В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. с. 375 и сл. (в гл. Романтизм и последующие направления в искусстве); И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971. с. 511 и др.

*БОЯН НИЧЕВ*

# ЗА СВОЕОБРАЗИЕТО НА ЮЖНОСЛАВЯНСКИЯ РОМАНТИЗЪМ

По реализма и по романтизма спорят. Спорят в марксическото литературознание. Спорят и редица литературоведи на Запад. Дискусията по въпросите на реализма, която се разгъна преди повече от едно десетилетие в Съветския съюз, постави сред учените марксисти с пълна острота и проблема за обема и характера на понятието романтизъм и за неговата реабилитация след опровергаването на погрешната теория реализъм — антиреализъм.[1] От своя страна буржоазното литературознание изживява известна криза на концепциите си за романтизма. В една дискусия между Рене Велек и Артър Лъвджой последният стигна дотам, че отрече изобщо съществуването на романтизма.[2]

Въпреки това безспорна истина е, че в историята на южнославянските литератури съществуват цели епохи на романтизъм и творци, чиито имена са свързани с тоя метод. Франце Прешерн например несъмнено е не само ярък романтик, но и един от най-големите романтични поети на славянството. Целият период на хърватския илиризъм с повече или по-малко основание се третира откраи време от литературните историци като епоха на романтизма в хърватската литература. Цялата епоха от началото на Първото сръбско въстание до революцията от 1848 г. (когато в същност излизат „Горски венец" на Негош и стихотворенията на Бранко Радичевич) се счита от сръбските историци на литературата като първи период на сръбския романтизъм независимо от това, че по същото време работят такива ранни реалисти като Стерия, класицисти като Мушицки или сантименталисти като Видакович. Втори разцвет сръбският романтизъм преживява през 60-те и 70-те години на миналия век в своя „омладински" период в творчеството на автори като Якшич, Змай, Йован Илич и в поезията на Лаза Костич. Що се отнася до българската литература, тук за обема и конкретно-историческото съдържание на романтизма също отдавна се спори. Напоследък се появиха мнения, които подвеждат неправомерно и необосновано

[1] К. И. Григорьян. К изучению романтизма. — Вопросы литературы, кн. 3, 1963; А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. — Вопросы литературы, кн. 7, 1963; В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966; И. Шетер. Вопросы романтизма (Тезисы). — Acta literaria. Budapest, T. XI, f. 1—2, p. 55—66.

[2] René Wellek. Concepts of criticism. New Haven and London, 1964, p. 128—181; A. O. Lovejoj. Essays in the history of ideas, 1948, p. 228—253. The reason, the understanding and time. Baltimor, 1961.

целия наш литературен развой под нормата на романтизма, създавайки концепцията за един романтизъм без брегове.

Очевидно тук нещата се нуждаят от сериозно уточняване и от единна методологическа постановка. Южнославянската литературна наука, неосвободила се от многогодишната прегръдка на позитивизма, още не е осветлила задоволително огромния комплекс проблеми, свързани с историята и територията на южнославянския романтизъм. Въпреки че в последно време се появиха изследвания, които в различна степен и с различен успех разглеждат романтизма и разни негови страни и прояви в южнославянските литератури.[3]

Тук само мимоходом ще отбележим големите трудности, с които се сблъскваме при обясняването и разглеждането на южнославянския романтизъм. В цялата огромна литература по тоя въпрос ние все още не можем да намерим достатъчна яснота в разграничаването на романтизма като литературна епоха, като литературно-историческо течение от романтизма като художествен метод. Недопустимостта на смесването на тези различни явления марксическото литературознание напоследък многократно изтъкна и дебело подчерта.

Изхождайки от основната задача на нашето изследване, тук ние ще засегнем по-отблизо два важни въпроса: 1) по какво се отличава отношението на романтизма към фолклора от това на реализма; дали реализмът взема по различен начин и различни неща от фолклора; какви форми на континуитет познава литературният развой при движението от фолклор към романтично литературно творчество и 2) различават ли се романтизмът и реализмът като тип художествено мислене и какво значение има това за прехода от фолклор към литература.

В същност вторият въпрос е тясно свързан с първия и ни въвежда в неговото решение. Оказва се, че и фолклорът, и романтизмът си приличат като тип художествено мислене. И затова южнославянският романтизъм се изживява още във фолклора и възниква, заемайки от него елементи, *безда ги преработва*, докато реализмът преработва тези елементи чрез дълбоки трансформационни процеси. И това е главната отлика между тях в отношението им към фолклора като две форми на развитие и движение на художественото съзнание от фолклор към литература.

Не е трудно да се забележи, че докато при реализма основен принцип на сцепление е логиката на фактите, то при романтизма такъв принцип е метафоричността, своеобразното пренасяне на качества от един на друг предмет или явления и установяване на връзки помежду им *извън тяхната вътрешна логика и природа*. Така вместо логическо заключение се ражда метафора, образ. Това не значи, че реалистичното изкуство не е изкуство на образи, а само че тези образи са по различен начин структурирани. В стремежа си да *изобрази* нещата реализмът

---

[3] А. Barac. Hrvatska Književnost. Knj. I. Književnost ilirizma, Zagreb. 1961; Zgodovina slovenskega slovstva. II. Romantika in realizem. Ljubljana, 1959, S. 5—176; B. Paternu. Structura in funkcija Jenkove paradije v razroju slovenske romantičue epike. — Slavistična revija, XVI, 1968, S. 7—64; П. Динеков. Проблеми на романтизма в българската литература до Освобождението. — Във: Възрожденски писатели. С., 1964, с. 288—308; М. Поповић. Историја српске књижевности. Романтизам. I. Београд, 1968; Кр. Генов. Романтизмът в българската литература. С., 1968; Janko Kos. Prešern in evropska romantika. Ljubljana, 1970.

изгражда своите образи, търсейки етапите и законите на вътрешното им развитие. Романтизмът не се интересува от това, а в стремежа си да изрази нещата (дадено състояние или идея) търси метафорично съединение на фактите. Сигурно тъкмо тая особеност и характерна отлика на романтизма спрямо реализма (имайки пред вид развоя на западноевропейския романтизъм) е обобщил Рене Велек в приведената му книга, твърдейки, че митът и митологичността са главна отлика на романтизма. Тая типология на мислене може да се открие не само в структурата на романтичния образ, но — което е твърде интересно — в „периода" на южнославянския романтизъм много повече и по-ярко изразена и в общественото, филологическото и социалното мислене на съвременниците. Неслучайно Ем. Георгиев, търсейки отличителностите на южнославянския и славянския романтизъм, основателно изрежда между неговите особености такива черти като фолклорност, народност, славянство и филологизъм.[4] И любопитно е, че всички те са близки до народното фолклорно мислене. Сима Милутинович Сарайлия и Раковски дават израз на своя патриотизъм в редица поетични народни етимологии. За Милутинович Мохамед произлиза от мухаимед; по произход сърбите са от вавилонска древност, защото във Вавилония има река Сербиш; морлак значи човек, който понася морето леко („море" плюс „лако"). Раковски извежда Наполеон от български произход, защото името му значело „на поле он", санскритският език обяснява като „сам крил се" и т. н.[5] И този начин на мислене изцяло съвпада с оня модел на народно фолклорно мислене, което наричаме народна етимология. Сблъсквайки се с необичайността на фактите, народното съзнание при него се стреми да обясни някои явления, създавайки една поетична връзка помежду им и заедно с това, измисляйки често цяла легенда за обяснението на тая връзка. По тоя начин възниква една нова „действителност" около тия факти и за тях, а народното сказание ни въвежда в нея. И отношението на тая действителност към обективната е отношение на мит към реалност. В обяснението на един факт тая народна етимология и възникналата около нея легенда се превръщат в мит за тоя факт. Очевидно тоя мит използува и романтизмът било като изкуство, било като обществено мислене. А като форма на художествено съзнание той е чисто фолклорно явление. Затова и романтизмът го взема наготово от фолклора. По това той се отличава и от реализма. Докато реализмът използува фолклора чрез дълбоки трансформационни процеси, които поне на славянския юг се извършват в лабораторията на такива междинни явления като фолклорната битова балада, сказовото начало и анекдота,[6] то романтизмът заема направо от него елементи — интонации, стихов размер, изобразителни средства, създавайки национална изобразителна база и колорит. Тъкмо това обстоятелство поражда неверния или може би неточен възглед, че развитието на фолклора води единствено към романтизма, че само или главно романтизмът е задължен на фолклора. Поради очевидния и пряк начин, по който романтичната литература взема своето от фолклора, поради обстоятелст-

---

[4] Ем. Георгиев. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965, с. 56—57, 91.

[5] Пак там, с. 103.

[6] По този въпрос вж. повече у Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971.

вото, че и той, и тя са построени върху един и същ принцип на художествено мислене — фолклорно-митологическия, — създало се е убеждение, че единствената и главна линия на континуитет между фолклор и литература минава през романтизма. А тъкмо това не е вярно. Че фолклорът води н а п р а в о към романтизъм, това е повече от очевидно. Но че той не е нито главен, нито единствен негов приемник, поне в литератури като южнославянските, че дълбоко в недрата на южнославянския фолклор се извършват трансформационни процеси, рожба на които е тъкмо реализмът — това е истина, която заслужава внимание. Южнославянският фолклор има не по-малко значение за развитието на реализма, отколкото на романтизма. Но това значение е скрито дълбоко в трансформационните процеси, които стават в недрата на фолклора, в недрата на ония литературно-фолклорни явления, като баладното течение, анекдота и сказовото начало, които по същество са останали неизследвани в нашето литературознание. Или по-точно казано: фолклорът има свое значение и за романтизма, и за реализма. Но това значение е различно. И тъкмо различният начин на усвояване от тях на фолклорната традиция, дълбочината и радикалността на преработката на приетия материал се оказват между другото и не на последно място причина за трайността на художествените резултати, които всеки от тях оставя в южнославянските литератури. Романтизмът трябва да вземе бързо и направо от фолклора и затова не дава в южнославянските литератури високи резултати п р е д и о н я с и н т е з, който той намира с реализма в творчеството на Негош, на Мажуранич и Ботев.

Нека посегнем към примерите, които ни дава самата литературна история.

Един от първите големи сръбски романтици, излезли направо от фолклора, е Бранко Радичевич. Но тъкмо неговото творчество и романтизъм в него се нуждаят от редица уточнявания и допълнителни проучвания. Неговата лирика, която смятаме за романтична, по идейно-емоционално съдържание по-скоро има ренесансово-анакреонтичен характер и много прилича на любовните песни на Петко Славейков. Следователно по идейно-тематичния си заряд тя трудно може да бъде изведена от фолклора, а както ще стане дума след малко, свързва се с градския фолклор. Що се отнася до онова, което очевидно е класически фолклорно у нея — стилно-езиковия и интонационен облик, то т о й е з а е т н а п р а в о о т ф о л к л о р а. Тихомир Остоич отдавна посочи, че много моменти от хорото в поемата „Ђачки растанак“ на Бранко Радичевич в същност представлява перифрази на хороводни песни („поскочице“), които се пеят на хоро в Срем.[7]

[7] T. Ostojić Studije o Branku Radičeviću. Rad JAZU, knj 218. По-специално внимание заслужава опитът на Др. Живкович да свърже тия черти на Бранковата лирика с материалите в неотдавна публикуваната от М. Лесковац фолклорна сбирка „Бећарци“ (Београд, 1958). Но тук възниква въпросът за самата фолклорна ортодоксалност на тези песни. Това са „кратки народни двустишия“, които „се пеят върху доста широка територия, започвайки от Срем и цяла Войводина, през Славония чак до Кордун и Лика, и твърде много се различават от лиричните песни, които Вук събра и обяви в своята „Пјесмарица“ (1814), както и в по-късните си сбирки“ (Д р. Ж и в к а в и ћ. Европски оквири српске књижевности. Београд, 1970, с. 215). Но тъкмо този опит идва, за да покаже разликата между сетивно-емоционалния свят на Бранковата поезия и класическата народна песен. Неслучайно „бечарците“ се отличават така рязко от Вуковите народни песни. Това е очевидно г р а д с к и п е с е н е н ф о л к л о р, свързан със зараждащите се духовни нужди и еротико-поетични потребности на освобождаващата се от опеката на средновековната нравственост личност, произлизаща от една определена градска („паланачка“) среда, оная среда

Възпяваща младостта, волността и опиянението от сетивните радости на битието, тя взема за своите ренесансово-анакреонтични мотиви направо отделни интонации и други елементи от народната песен. По същия начин използува народното творчество и Петко Славейков. В стилистиката на неговата любовна и анакреонтична лирика има два ярко открояващи се, несмесени пласта, диференцирани дори в лексически план: всичките му метафори и епитети са изградени върху конкретни познания, взети от фолклорния реквизит. Там, където се явяват абстрактно-отвлечени представи, излизащи извън рамките на патриархалния бит и фолклорното мислене, оказва се, че те са калка на гръцки думи в побългарен гръцки песенен текст. Подобна конкретност на поетичното мислене намира у Бр. Радичевич въз основа на наблюдения върху лексиката му и Св. Вулович.[8]

Що се отнася до Бранко Радичевич, трябва да отбележим, че той има романтична лирика и от по-друг вид. Това са неговите елегични стихотворения, написани преди смъртта му, проникнати с чувство за наближаващата гибел. Но те не изхождат само и главно от фолклорната традиция на сръбската народна песенна лирика, а по-скоро от елегично-трагедийната лирика на немските романтици. А народнопесенният елемент в ранните песни на Бранко Радичевич, наличието на който дава основание на някои историци на литературата да зачисляват рано починалия сръбски поет направо и без всякакви уговорки към романтизма, е взет така непосредно и без всякаква трансформация от фолклорната поетична ризница, че някои от Бранковите стихотворения приличат на сполучливи фолклорни имитации. Такива са например първите му стихове, където анакреонтичната стихия още не се е освободила от патриархалната целомъдреност, а използуването на народнопесенната поетика има характер на подражание на народната песен. Подобен характер има едно от по-ранните му стихотворения „Девойка на кладенеца“ („Девојка на студенцу“), където фолклорнопесенният модел е пренесен направо и без вътрешни промени, но с чудно имитационно умение. Както личи, твърде сложен е въпросът за влиянието на фолклора върху Бр. Радичевич и за своеобразието на неговия романтизъм. Но, общо взето, изкуството на първите южнославянски романтици е изкуство на „имитацията“, разбрано в платоновския смисъл на това понятие — като „подражение на подражанието“.

Трябва да кажем, че тази констатация не носи оценъчен, а типологически характер — тя не е от естество да подцени или надцени художествените качества или литературно-историческото значение на първите романтици в южнославянските литератури, а само да определи мястото на тяхното творчество сред типологическото движение на форми на художествено отражение в естетическото развитие на славянския юг. Тя означава мястото им сред онези два големи типа на отражение, които ще свържем условно с имената на Аристотел и Платон („подражение на под-

---

която по-късно роди художествения свят на Ст. Сремац и на Нушич. По социална функция и по поетичен колорит тези песни са твърде близки до оня разноезичен градски фолклор (на турски и на гръцки), който П. Р. Славейков е препявал на български с цел да ги измести от живота на градското еснафство, сред което са битували. Струва ми се, че Вук е имал пред вид тъкмо този градски фолклор, когато пише в предговора към първия том на своите народни песни, че „в Срем, пък и в Бачка, и в Банат по градовете вече не се пеят и женски народни песни, а някакви нови, които ги правят учените хора и учениците (ђаци) и калфите търговски“ (Српске народне пјесме, књ. I, с. XXXVI—XXXVII).

[8] Св. Вуловић. Бранко Радичевић.—Глас САН, XIV, 1890, с. 120—122.

ражанието“ и „мимезис“).[9] Тук за нас е важно да отбележим, че фолклорът и романтизмът отразяват действителността, подражавайки нанейните отражения — фолклорът на себе си (песента се ражда от песен), романтизмът на фолклора. Едва в резултат на трансформационните процеси, които се извършват в дълбочината на фолклора в естетическото развитие на южните славяни, се минава от отражение на действителността чрез „подражание“ на други художествени образци към пресъздаване на живота по вероятност в собствените му форми.[10]

„Платоновският“ принцип на отражение, характерен в еднаква степен за фолклора и романтизма, се свързва пряко и с мистификационния характер на творчеството на Качич и другите явления от тоя род в южнославянските литератури и представлява тяхно продължение в конкретния ход на естетическия развой на южните славяни. Неслучайно в ранните си прояви първите южнославянски романтици превеждат Качич или му подражават. Добре известно е, че Петко Славейков превежда и побългарява няколко песни на известния хърватски просветител и патриот. Иван Мажуранич пък започва творческата си дейност със стихотворни подражания на Качич. Този основен принцип виждаме осъществен в различна степен, при спазване на всички мащаби, в творчеството на почти всички южнославянски романтици: и у Станко Враз, и в ранната лирика на Мажуранич, и в първите любовни стихове на Петко Славейков, и във фолклорно-подражателната поема на Никола Козлев, и в цялото творчество на младия Негош, който преписва, препява и подражава на сръбската народна песен в най-ранните си години. Всички тия творци са твърде близо до фолклора. Те са вътре в него и вземат с пълни шепи от съкровищницата му, вземат, без да преработват, както прави това реализмът, вземат, следвайки все още поетиката на фолклора, без да могат да се надмогнат над нея.

Във връзка с това се налага да уточним и преразгледаме една от най-характерните черти на южнославянския романтизъм — неговата фолклорност. Тя очевидно и съществено се отличава от „фолклорността“ на западния романтизъм. Романтичната фолклорност на първите южнославянски романтици съществено се различава от отношението към фолклора и на техните западни колеги. На Запад романтизмът се характеризира с копнеж към фолклора. Южнославянският ранен романтик е все още изцяло в самия фолклор. Европейският романтизъм се стреми отвън към фолклора. Той трябва да го достигне. Южнославянският романтизъм е вътре в него. Той трябва да го преодолее. Поради това на ранния южнославянски романтизъм липсва една от най-характерните черти на романтизма — романтичната дистанция от предмета на изображение. Южнославянският поет от първата половина на деветнадесетия век, а и доста време след това има в наивна форма много от онова, към което се стреми западният романтизъм. А дистанцията е задължителна за западния романтизъм. Новалис казваше, че „да романтизираш, значи да видиш в една по-далечна перспек-

[9] Съдържанието, което влагаме в тези термини, не отговаря на това, което влагаше в тях естетиката на XVII и XVIII в. (Вж. И. Шетер. Вопросы романтизма (Тезисы). В: Acta literaria. T. X. f. 1—2, p. 59—60.

[10] По въпроса за обема, съдържанието и историята на понятието „мимезис“ вж. повече у St. Morawski. Mimesis. Jn: Sztuka, technika, film. Warszawa, 1970, s. 68—104.

тива това, което е пред очите ти". Неслучайно в естетиката на романтиците тъкмо иронията, която е категория на дистанцията и разграничението, доби универсално значение, прераствайки в ново съдържание, в основна категория на романтичното възприятие на света под названието „романтична ирония". В своите крайни резултати романтичната ирония вместо дистанция между предмета и субекта достигна до пълна абсолютизация на втория и до пълно обезпредметяване на първия. Южнославянският фолклорен романтизъм не познава подобна дистанция. Не го познава нито поезията на Бранко Радичевич, нито тази на Враз или Петко Славейков, на Сима Милутинович или младия Негош, въпреки че в не редки случаи се стреми към нея. По-другояче стои въпросът с един друг, втори пласт на южнославянския романтизъм, който можем да открием в част от творчеството на Прерадович, в „Луча Микрокозма" на Негош. Но за това ще стане дума след малко.

За нас тук е важно да отбележим, че изхождайки от фолклора, първите южнославянски романтици не успяха да се разграничат от него в оня широк естетико-исторически смисъл, в който успя да направи покъсно това реализмът. Те не намериха и не поставиха дистанция между себе си и фолклора. С основание Барац пише за първите стъпки на младия Иван Мажуранич и на младия хърватски романтизъм: „Известно време той пише по образци на италианската лирика и на народната песен. У него има следи и от Монти, и от Фоскола, и от Ламартин, и от Байрон. Това негово колебание е характерно не само за него лично, но и за цялата хърватска литература, която тогава още не си е намерила път."[11]

Развивайки се, южнославянската романтична литература успява да се домогне и до романтични постижения, които не изхождат пряко от фолклора и носят една дистанция спрямо отразявания предмет. Идейно-тематично погледнато, това е философско-космогоничната поезия на Негош в „Луча Микрокозма" или философско-спиритуалистичните търсения на Прерадович (поемата му „Първи хора" например). В повечето от стиховете на големия хърватски илирийски поет се чувствува вече романтизъм не от фолклорен тип. Ето например стихотворението „Солунските Диоскури", написано по повод годишнината на Кирил и Методий. Дори то няма характер на едно юбилейно стихотворение, а фигурите на двамата братя и тяхното дело са станали само повод да се и з р а з и една нравствена идея — идеята за единство между естетическото и етичното начало в живота — и убеждението, че спиритуализмът и мистиката са единственият път за обединението им. Що се отнася до идейността на това стихотворение, както и до идейното съдържание на засилилата се особено след поражението на революцията от 1848 г. спиритуалистична насока в творчеството на Прерадович, то те имат своите социални корени в обществените явления от онова време и литературните историци са ги определили съвсем точно: „Едно подобно увлечение се обяснява и с общото недоволство, обхванало тогава всички хърватски патриоти, видели пълния неуспех на своите политически и народни замисли. Всички те са търсели утешение: кой в изучаване на миналото, като Кукулевич, кой в изучаване на природата, като Вукотинович, а кой в мечтателно увлечение по тайн-

---

[11] Jugoslavenska književnost. Zagreb, 1963, s. 116—117.

ствения спиритуализъм."[12] Но очевидно е, че Прерадовичевият романтизъм се различава от романтизма на такива стихотворения като Бранкорадичевите „Девојка на студенцу" и „Враголије". Явно тоя романтичен пласт произведения носи характерни черти на романтизма, що се отнася до въпроса за дистанцията от предмета на изображението. Тук тя се постига чрез нравствено-идейното преосмисляне на проблема. Като тип отражение очевидно произведенията от тая разновидност на южнославянския романтизъм също се основават на принципа „отражение на отражението", защото имат своите извори в традицията на европейския и по-специално немския романтизъм.

Откъсване от традициите на фолклорната поетика представляват и опитите на Прешерн (сонета) и на Станко Враз (газелата и сонета) да култивират нови, непознати дотогава форми в хърватската и словенската поезия. Между тях особен успех имат постиженията на Прешерн в областта на сонетното творчество.

Един своеобразен опит за създаване на романтичната дистанция, за откъсване, оразличаване на литературния романтизъм от фолклорната поетична стихия представляват две така своеобразни произведения на ранния славянски романтизъм като „Сербианка" (1814 — 1826) на С. М. Сарайлия и „Горски пътник" (1854 — 1857) на Раковски.

Ние сме свикнали да схващаме интереса към фолклора и близостта до него като белег на художественост, и то художественост с ярка национална багра. И това е справедливо и естествено. „Фолклорният елемент" характеризира новите южнославянски литератури и усилията им да се превърнат в изкуство на словото. Той служи като оразличител, като диференциален белег за разграничаване на новопоявилата се тенденция към художественост в националната литература от старата общославянска литературна писменост, взета във всичките ѝ национални модификации и разновидности у различните южнославянски литератури. При самото възникване на новите художествени южнославянски литератури тая тенденция се счита за определено х у д о ж е с т в е н а, т. е. намираща се в определена опозиция към старата литература, разбрана като книжнина. Но очевидно е, че още тогава тя не се е усещала като достатъчно л и т е р а т у р н а, т. е. като достатъчно обособила се и противопоставила се на фолклора. Защото съвсем спонтанно и независимо по различно време през два исторически сходни момента в две такива литератури като българската и сръбската възниква нуждата да се оразличи новосъздаващата се романтична поезия от фолклорната романтична стихия по стилно-езиков път. Пред нас стои проблемът за обяснението на два сродни в естетическо и литературно-историческо гледище феномена като „Горски пътник" на Роковски и големия литературен епос „Сербианка" на Сима Милутинович Сарайлия.

Характерно е, че първите две големи поеми в българската и сръбската литература са посветени на най-значителните събития от историята на техните народи — „Горски пътник" на хайдушкото движение у нас, което в онния години е главно форма на съпротива срещу победителя, а „Сербианка" — на народното сръбско въстание. Те и двете са свързани с народопоетичната традиция на своите народи — Милутиновичевата поема със сръбския въстанически епос, „Горски пътник" — с българския хайдушки

[12] П. К у л а к о в с к и й. Илиризм. Варшава, 1894, с. 386.

епос. И в двете поеми има много романтични отклонения. Някои от тях идват направо от народната песен. Но може да не се забележи и влияние на класицистична традиция. И у Раковски, и у Сарайлия тук-таме се явяват музи и антични фигури. Сравнението би могло да бъде продължено и по-нататък. И двете произведения са написани в чужбина — „Сербианка" отразява бесарабския и руския период на Сарайлия, „Горски пътник" — новосадските дни и месеци на Раковски. И двете книги са снабдени с характерни предговори. Основни тематични линии и у двете са патриотичният патос и националните свободолюбиви тенденции. Макар и да са изградени по различен начин, и в двете творби са дадени близки образи на участници в борбата. Това са борците от Първото въстание при Сарайлия и българските хайдути и войводи при Раковски. Зад всички тези образи не може да не се забележат личните преживявания и вълнения на авторите. Очевидно приликите между тия две произведения са толкова и такива, че твърде допустимо е да имат не само типологически характер. Още повече, че Раковски пише и издава „Горски пътник" по време на пребиваването си в Нови Сад през 1856 — октомври 1857 г. Твърде вероятно е тук нашият поет да се е запознал с поемата на сръбския си събрат. Не бива да се забравя, че и през тия години, макар и превалил зенита на своята огромна литературна слава, Сарайлия продължава да бъде популярна фигура в сръбския културен живот, обвеяна от романтиката на Първото въстание. При това като поет той е прославен, ценен и популярен тъкмо със своята „Сербианка".

Обръщайки внимание върху тоя паралел, ние искаме да се върнем към една характерна страна на двете произведения — тяхната особена стилово-езикова фактура. Тя отдавна е получила, така да се каже, своето фактологическо обяснение — обяснена е чрез факти от биографията на двамата писатели, факти, които са условие, но не и причина за тия процеси и не могат да обяснят закономерностите, с които се явява в творчеството на двама значителни южнославянски творци. Добре известни са литературно-историческите обстоятелства, при които са възникнали поемите на Раковски и Сарайлия. Това, което при сръбския поет изглежда като езиков рецидив, а при Раковски като резултат на неговата консервативна езикова и историческа концепция, в един по-широк литературно-исторически и историко-теоретически контекст придобива характер на подранил опит да се разграничи литературно нововъзникващият романтизъм от сродните му явления във фолклора. Като при това нито авторът на „Сербианка", нито Раковски се отказват от използуването на народната песен. Но то се изразява преди всичко в областта на идеи, мотиви и тематични търсения. А целият този материал е отчужден от фолклорното начало, като е предаден на един друг, нефолклорен стил, на един език, който има претенцията да е свободен от формулно регламентирания език на фолклора. Но понеже този език няма норми, а поетично творчество без стилово-езикова норма не се създава, то целият този материал е изсушен и лишен от поетичното си звучене.

Разбира се, литературно-исторически всичко това се обяснява твърде просто и лесно с близостта до славяносербската и рускословенската традиция, с влиянието на руския език и руската класицистична традиция (Херасков) през тоя период върху Сарайлия или с особеностите на историко-романтичните възгледи на Раковски. Но тук има и друг един факт. Преди „Сербианка" Сарайлия създава романтична лирика на език, различен

по стилна фактура от езика на поемата. Следователно в това отношение „Сербианка“ представлява едно връщане назад, което едва ли би могло да се обясни само с пребиваването на сръбския поет в Бесарабия. Що се отнася до Раковски, наистина той остава верен на своите романтико-исторически принципи до края на живота си. Но някои автори правилно са забелязали, че когато не пише поезия, а проза, нашият поет съвсем спонтанно е и по-ясен, и по-изразителен, и стилно по-чист, близък до определено сложила се езикова норма. „В обстойните исторически бележки към поемата — пише Г. Димов — умелата употреба на народни изрази и думи, уместното вплитане на цели стихове от народни песни придават на историческия разказ жива непосредственост и увлекателност.“[13] Очевидно е, че архаичният стил на двамата поети в най-големите им произведения не е резултат на някакво смътно влечение у Сарайлия към русизмите, а у Раковски — само на неговата езикова упоритост. Явно и двамата се стремят определено в тоя случай точно към такъв стил и тоя стил е подходящ за задачите, които си поставят. Безспорно тук имаме не толкова стремеж на двама поети да се издигнат до равнището на един „висок“ стил, колкото да се откъснат от формулно стилизираната реч на фолклора, който и без това с пълни шепи използуват, да се оразличат до известна степен и в известен смисъл от него, да предадат „литературност“ на своите тясно свързани с фолклорната традиция произведения.

В заключение трябва да кажем, че върху историческия опит на южнославянския естетически развой можем да констатираме твърде характерни разлики между романтизъм и реализъм.

П ъ р в о, те се различават по т и п а н а о т р а ж е н и е т о: докато реализмът се свързва определено с аристотеловския тип на подражание на действителността („мимезис“), романтизмът и фолклорът се родеят с платоновското „подражание на подражанието“. Това значи, че той отразява действителността не пряко, в непосредствените ѝ форми, а използувайки нейната кодировка, дадена преди това в друго произведение.

В своите класически форми като тип на художествено отражение романтизмът е по-близък до фолклора. Това сбуславя и в т о р а т а разлика между реализма и романтизма на славянския юг — различното им отношение към фолклора, разните форми на приемственост между тях и него. Тая разлика се състои в обстоятелството, че при възникването на новите южнославянски литератури по необходимост, поради самата си близост като тип отражение до фолклора романтизмът заема от него направо и наготово елементи. Реализмът преработва заетите от фолклора съставки чрез дълбоки трансформационни процеси, извършващи се както в недрата на самия фолклор, така и след това в литературата.

Т р е т о. В ранния славянски романтизъм набелязваме две течения: едното свързано на горния принцип в различна степен с фолклора (Сарайлия, Бранко Радичевич, Петко Славейков, ранният Негош и т. н.), другото — с някои клонове на западноевропейския романтизъм (Прерадович, Прешерн, отчасти Враз, Негош в „Луча Микрокозма“ и др.).

Ч е т в ъ р т о. В историята на южнославянските литератури констатираме един нов подем на романтизма през 60-те и 70-те години на миналия век, свързан с имената на такива различни автори като Змай, Лаза Костич,

[13] История на българската литература. Т. II, С. 1966, с. 279.

Джура Якшич, Йован Илич и др. В редица литератури и особено в сръбската тоя нов романтизъм значително се различава от предишния — от ранния южнославянски романтизъм, който имахме пред вид досега в изложението си. Новото време внася елементите на идейно разслоение и естетическа диференциация сред представителите на южнославянския романтизъм — явяват се, от една страна, епигони на романтизма от ранния тип, които абсолютизират и довеждат до абсурд някои негови теми, като любовното начало, анакреонтичната тема и т. н. Представители на тоя тип романтизъм са част от либералните омладински поети, с които воюват Любен Каравелов и Светозар Марковић. От други позиции, но съвсем определено критикува Бранковото начало в сръбската поезия и Лаза Костић. Друг вариант на късен южнославянски романтизъм представлява творчеството на един такъв поет като Йован Илич. За разлика от ранните южнославянски романтици (Радичевић, Сарайлия, Петко Славейков) той не изхожда пряко от фолклора, а се приближава към него отвън.

Другата страна на тая борба е представена от прогресивните романтици в сръбската литература от втория период на сръбския романтизъм, от такива автори като Змай, Якшић и др. Тяхното творчество само в началото на литературния им път има романтичен характер. При това техният романтизъм вече не е романтизъм от класически тип. Той е тясно свързан с обществения и политически живот на страната, върви по свежите следи на събитията, не познава категорията романтична дистанция и не се нуждае от нея. Това е вече едно романтично творчество, което по самата си същност се е отклонило от романтичния тип на изображение (платоновското отражение на отражението) и се е свързало с близки до реализма форми на отражение (аристотеловския „мимезис“). Затова някои автори използуват в историята на южнославянските литератури за обозначаването на романтиците от тоя тип термина „преход от романтизъм към реализъм“.

П е т о. При все това тъкмо при литератури като южнославянските употребата на термина „от романтизъм към реализъм“ крие редица рискове. Защото почти във всички тях далеч зад границата на тоя преход може да се забележи неочаквано възраждане на романтизма и появата му в своеобразни примеси с реализма. Тази му особеност очевидно е свързана с неговата „недоизживяност“ през класическия му период на славянския юг. Преодолян вече веднаж исторически, тук романтизмът често може да се срещне отново — както е забелязал това акад. Конрад в редица литератури от източен тип,[14] макар и в различни съчетания с реализма. Тая особеност на отношението романтизъм — реализъм в южнославянските литератури ги доближава до източния, неевроцентричен модел на художествен развой.

[14] Вж. Н. Н. К о н р а д. Запад и Восток. М., 1966, с. 370.

*WANDA SMOCHOWSKA-PETROWA*

# W KWESTII HISTORYZMU ROMANTYCZNEGO (PAISIJ, MICKIEWICZ)

Bunt romantyczny przeciw rzeczywistości szarej, pozbawionej heroizmu, skarłowaciałej i antyhumanistycznej związany był z dążeniem do przekroczenia granic teraźniejszości i wyjścia poza nią — w przeszłość lub przyszłość. W sprawach najwyższej wagi „nikt nie zdoła powiedzieć (...) coś użytecznego, jeśli nie wyszedł jeszcze poza obręb epoki obecnej" — oświadczał Mickiewicz w swych wykładach paryskich.[1]

Historyzm był więc integralną częścią romantyzmu, chociaż jego oblicza bywały bardzo różne.

Romantyzm konserwatywny — rozwijający się głównie w krajach, gdzie pojawiły się pierwsze objawy kryzysu harmonijnego, racjonalistycznego światopoglądu burżuazji, gdzie przesyt i zmęczenie kulturą dawały już o sobie znać — uciekał do przeszłości, odkrywając w wiekach minionych ideał piękna, bohaterstwa, czy religijności. Narodom słowiańskim, jako elementowi młodszemu pod względem cywilizacyjnym, obca była na ogół tego rodzaju fascynacja przeszłością, wyrażająca się najczęściej w idealizacji przeżytków czasów feudalnych.

„Ród słowiański — mówił Mickiewicz — nie zbudował jeszcze swoich katedr ani nie odbył swych wypraw krzyżowych; śmieszne byłoby wiązać go z owymi wspomnieniami wieków średnich."[2]

Pisarz czy poeta słowiański nie czuł potrzeby odbywania podróży do Ameryki, jak Chateaubriand, by szukać tam prymitywnych form życia społecznego, ani nie musiał wyruszać do egzotycznej naówczas dla Europy Grecji, aby bić się o wolność. Więź z historią była dla romantyzmu słowiańskiego przede wszystkim więzią z własnym narodem i ziemią ojczystą.

Ze szczególną żarliwością zwracały się do dziejów własnych krajów narody słowiańskie, pozbawione prawa do własnej narodowości i historii. Najczęściej spotykaną formą historyzmu było tu nawiązywanie do tradycji minionych walk wyzwoleńczych z bliższej i dalszej przeszłości, z wyraźną intencją mobilizowania narodu do nowej walki. Historyzm miał więc dla tych narodów znaczenie praktyczne. Spełniał funkcję istotną i ważną dla ich teraźniejszości i przyszłości. Własna historia odczytywana z punktu

[1] A. Mickiewicz. Dzieła, 1955. T. XI. s. 450.
[2] Ibidem. T. XI. s. 89.

widzenia walki o wolność przekształcała się w podręcznik patriotyzmu, uwypuklający walkę jako życiową konieczność narodów ujarzmionych. W utworach najcelniejszych, jak „Dziady" czy „Konrad Wallenrod" Mickiewicza, „Kordian" Słowackiego, lub „Górski wieniec" Petra Petroviča Njegoša, walka między narodem podbitym i ciemiężcą nabierała wymiarów i znaczenia zmagań między tyranią i wolnością w ogóle.

Tematyka historyczna w słowiańskich krajach podbitych, zaczerpnięta z własnych dziejów, lub dziejów narodów pobratymczych, często spełniała funkcję maski, za którą kryła się aktualna problematyka polityczna. Zarówno Mickiewicz w „Konradzie Wallenrodzie", jak Słowacki w „Lilli Wenedzie", czy France Prešern w „Chrzcie przy Sawicy" odziewali w stroje historyczne czy przedhistoryczne aktualne problemy walki o wyzwolenie. Powieściopisarze polscy — T. T. Jeż w powieści „Asan", a Michał Czajkowski w „Owruczaninie" — kreślili nawet konkretne plany przyszłego powstania, opisując dla zmylenia cenzury rządowej, pierwszy — walki wyzwoleńcze Bułgarów przeciw Bizancjum, drugi — ruchy wyzwoleńcze Polaków w czasach wojen napoleońskich. I to „anachroniczne" uaktualnianie historii, z myślą o przyszłości, odróżnia w sposób zasadniczy te utwory od powieści Waltera Scotta, na którego technice pisarskiej często się przecież wzorowały.

Historyzm w krajach słowiańskich przybierał niejednokrotnie formy apoteozy przeszłości własnego narodu i przeszłości Słowiańszczyzny, jako szerszej ojczyzny wszystkich Słowian. Świetna przeszłość uważana była za gwarancję i prawo do wielkiej przyszłości. Dziejopisarstwo słowiańskie już od drugiej połowy XVIII w. gromadziło dowody starożytnego pochodzenia Słowian. Ale podczas gdy uniwersalizm Oświecenia wysuwał na pierwszy plan całe Słowiaństwo, lub całe grupy pobratymczych „plemion", historyzm romantyczny stawiał na pierwszym miejscu ideę narodu, starając się godzić słowiańską jedność z patriotycznie traktowaną odrębnością oddzielnych narodów.[3]

Apoteoza dziejów słowiańszczyzny czy własnego narodu w krajach podbitych łączyła się zwykle ze wzmożonym poczuciem smutnej teraźniejszości, na którą padał cień potęgi zaborców. Szukano więc otuchy w przeciwstawieniu własnego męstwa i własnej siły duchowej materialnej sile zaborców, wskrzeszając, świadomie czy nie, biblijny archetyp Dawida i Goliata.[4]

Szukanie we własnej historii dowodów moralnej wyższości nad ciemiężcą, którego kompromitował już sam fakt agresji i gwałtu, dokonanego nad podbitymi narodami, było zjawiskiem częstym w piśmiennictwie słowiańskim tego okresu. Wyższość etyczna uważana była, na równi ze świetną przeszłością, za gwarancję lepszej przyszłości.

Najpełniejszą jednak formą historyzmu romantycznego były niewątpliwie próby stworzenia historiozoficznej syntezy własnych dziejów, uwypuklającej charakterystyczne cechy danego narodu, odrębność jego losów i przeznaczeń

[3] Zob M. Jakóbiec. Świat słowiański Juliusza Słowackiego. Materiały Sesji Naukowej 25—28 list. 1959. s. 4, 5.

[4] W prelekcjach paryskich Mickiewicz zwrócił uwagę na to, że nawet Kollar, który marzył o materialnej sile zjednoczonego imperium słowiańskiego, „niezatrwożony potęgą, jaką rozporządza Austria", pisał w jednym ze swych sonetów: „Nieraz pasterz ze swego szałasu może oddziałać na rzesze ludu w sposób nieodparty i bardziej skuteczny, niźli wódz, który w obozie układa plany". A. Mickiewicz. T. XI. s. 41. A więc i Kollar wprowadzał archetyp Dawida i Goliata.

oraz przeszłych i przyszłych zasług dla ludzkości, tj. historycznej jego misji. Określenie owej misji, wyprowadzanej ze stałych tendencji rozwojowych danego narodu, posiadało ogromne znaczenie nie tylko jako jeszcze jeden, być może najbardziej ważki argument w obronie praw narodu do niezależnego bytu politycznego. Tworzenie podobnej syntezy historiozoficznej własnych dziejów miało być przede wszystkim aktem samouświadomienia, a przez to i samoutwierdzenia danego narodu. Zupełnie wyjątkowe znaczenie własnych dziejów dla narodów słowiańskich, którym w skutek długotrwałej niewoli i naporowi „obcych systematów i języków"[5] stale zagrażało wynarodowienie, najdobitniej podkreślał Mickiewicz w swych wykładach paryskich. Zmuszeni w ciągu wieków toczyć krwawe boje o zachowanie własnego istnienia i istnienia Europy przed naporem plemion azjatyckich, narody słowiańskie nie stworzyły jeszcze własnej filozofii narodowej, która wyjaśniłaby im ich miejsce i rolę w ogólnym pochodzie narodów ku szczęśliwszej przyszłości. Historia miała więc narodom słowiańskim, będącym narodami czynu, zastąpić filozofię. W niej mogły one znaleźć własną prawdę o sobie. W prelekcjach paryskich poeta polski dawał nawet wskazówki na czym ma polegać takie podejście do historii, któreby zapewniło wysnucie z dziejów narodu owej historiozoficznej koncepcji, która wyjaśniłaby mu przeszły i przyszły sens jego istnienia.

„... trzeba całą przeszłość religijną i polityczną — mówił — ścisnąć w jedno ognisko, zamienić w jedną płonącą gwiazdę... aby cokolwiek w historii było świętego, prawdziwego i wielkiego, znalazło się w nas jako ziarno usiewne, jako żywotność, jako siła."[6]

Sam zastosował ten „przepis" w „Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego" w stosunku do Polski, zaś w swoich prelekcjach paryskich — w stosunku do całej Słowiańszczyzny.

Skromny mnich bułgarski Paisij Chilendarski, pisząc swoją „Słowiano-bułgarską historię", ukończoną w 1762 r., dążył naszym zdaniem do wypełnienia tychże samych zadań. Chciał ogarnąć całą przeszłość swego narodu — polityczną i religijną (stąd wprowadzona i część, poświęcona bułgarskim świętym) i zamienić ją w gwiazdę przewodnią narodu, a jednocześnie w syntezę tego wszystkiego, co stanowiło o jego wielkości i świętości, aby naród ten, uświadomiwszy sobie swoją żywotność i siłę, mógł otrząsnąć się od obcych zgubnych wpływów, zachować własną fizjonomię i kroczyć dalej własną drogą. Ale podczas gdy Mickiewicz w „Księgach", tej polskiej narodowej biblii i w wykładach paryskich mógł tworzyć historiozoficzną syntezę dziejów Polski i Słowiańszczyzny, opierając się na istniejącym dziejopisarstwie, Paisij był pierwszym historykiem swego narodu i jego patriotyczna księga dziejów Bułgarii, również uznana później za biblię narodową, musiała być z konieczności i pierwszym bułgarskim dziełem historiograficznym. Ten fakt skazał utwór Paisija na niedoskonałość pierwszego pionierskiego kroku. Opóźnienie rozwoju kulturalnego Bułgarii — skutek kilkuwiekowej niewoli — znalazło wyraz w typie relacjonowania dziejów, zdradzającym szereg przeżytków, sięgających średniowiecza (np. przedstawienie dziejów Bułgarii jako historii panowania kolejnych władców). Ten prymitywizm wykonania przesłonił oczom badaczy iście romantyczną koncepcję dzieła Paisija.

[5] Określenie Mickiewicza. T. X. s. 214.
[6] Mickiewicz. T. XI, s. 477.

Wprawdzie wybitny literaturoznawca bułgarski, Bojan Penew, wysuwał przypuszczenie, że historyzm Paisija miał charakter romantyczny, ale motywował to, zresztą tak samo jak i jego pod tym względem następcy, jedynie tym, że autor pierwszej bułgarskiej historii idealizuje przeszłość.[7] Znalazła tu wyraz pokutująca u nas i do dziś uproszczona koncepcja romantyzmu, która każe widzieć w nim przede wszystkim idealizację rzeczywistości, w odróżnieniu od realizmu, który rzekomo wiernie ją odbija.

Inni badacze próbowali wiązać „Historię" Paisija z epoką Oświecenia czy Baroku,[8] lub znaleźć dla niej miejsce w kontekście wschodniosłowiańskiej historiografii epoki słowiańskiego odrodzenia, która pod niejednym względem była dla Paisija wzorem.[9] Ale próby te nie docierają, naszym zdaniem, do istoty fenomenu, jaki stanowi ten utwór.

Odrzuca przecież Paisij kwiecisty i nadęty styl barokowy wielu źródeł, z których czerpał materiały, sięga do prostej mowy ludu, przeciwstawiając się sztucznej retoryce nawet rodzimych, szeroko rozpowszechnionych naówczas w Bułgarii, damaskinów. Zrywa ze „slawizmem barokowym", który na pierwszy plan wysuwał ideę wspólnoty słowiańskiej i ostro rozgranicza od tła tej wspólnoty, bynajmniej nie kwestionując jej (dlatego i tytuł „Słowiano-bułgarska"), naród bułgarski jako jednostkę odrębną i specyficzną. Użycie takich sformułowań jak „iliryjsko-rosyjski ogólny zograf" (miano, jakie sam sobie nadaje Christofor Żefarowicz, bułgarski pisarz i malarz ikon z pierwszej połowy XVIII wieku), czy terminów „iliryjcy" i „iliryjski", wprowadzonych w XVIII wieku, dla oznaczenia narodowości serbskiej i bułgarskiej, czy w ogóle Słowian południowych[10], jest u Paisija nie do pomyślenia. Paisij czuje się Bułgarem i pisze dla bułgarskich patriotów. Oryginalność i śmiałość tego wyodrębnienia jest tym większa, że jednym z głównych źródeł bułgarskiego dziejopisarza było dzieło Mavro Orbiniego „Il Regno degli Slavi hoggi corottamente detti Schiavoni", które jak podkreśla E. Georgijew, stworzyło podstawy „slawizmu barokowego".[11]

„Historia" Paisija różni się zasadniczo i od prac dziejopisarzy wschodnio słowiańskich. Świadomość społeczno-dydaktycznego znaczenia historii, jako nauczycielki życia i moralności — główny, zdaniem Robinsona, impuls rozwoju ówczesnego dziejopisarstwa wschodniosłowiańskiego, związanego z ideologią Oświecenia, nie była siłą napędową twórczości Paisija. Paisij żąda od historii, tak samo jak romantycy, by nauczyła naród nie jak żyć, unikając zła i czyniąc dobro, ale jak ratować naród od zagłady. I dlatego nie strofuje on swych ziomków, jak to czynili, hołdując ideom racjonalizmu, dziejopisarze wschodniosłowiańscy, że za wiele używali szabli, a za mało pióra.[12] Zdając sobie sprawę, że naród ujarzmiony tylko z bronią w ręku może odzyskać wolność, dziejopisarz bułgarski pisze z zachwytem o wojennych czynach swych przodków i podkreśla ich męstwo, żywiąc skrytą nadzieję, że cecha ta znów może odżyć u jego współczesnych. Obca jest Paisijowi i typowa dla wieku Oświecenia rezerwa w stosunku do ludowych podań

[7] B. Panew. Istorija na nowata bylgarska literatura. 1932. T. II. s. 254.
[8] Zob. Em. Georgiew. Barok w bylgarskata literatura. Literaturna misyl, VI, 1971. s. 57, 58.
[9] Zob. A. N. Robinson. Istoria slawianskogo wozroždenia i Paisij Chilendarski. Moskwa, 1963. Dokłady Sow. deleg. V meżd. sjezd slawist.
[10] Zob. E. Georgijew. Cyt. op. s. 57, 58.
[11] Ibidem. s. 60.
[12] A. N. Robinson. Cyt. op. s. 65.

i legend. Nie tylko nie odczuwa on lęku dziejopisarzy wschodniosłowiańskich przed wprowadzeniem do swej „Historii“ „dziwnych cudów i baśni“[13], lecz wręcz przeciwnie wyczuwa wprost intuicyjnie, podobnie romantykom, ogromne znaczenie podań ludowych dla zrozumienia sensu dziejów narodowych. Jak Mickiewicz w prelekcjach paryskich i Paisij szuka źródeł do historii w mitach ludowych własnego narodu.

Marzenie dziejopisarzy rosyjskich, by uczyć władców mądrości i być pożytecznymi dla tych wszystkich, którzy kierowali nawą państwa,[14] nie mogło być bodźcem dla przedstawiciela narodu pozbawionego własnej państwowości. I jeśli mimo to podobne myśli przeniknęły do utworu Paisija (w tak zwanym pierwszym wstępie), to nie posiadają one znaczenia funkcjonalnego, bezpośrednio związanego z głównym trzonem ideowym utworu. Nie musiał Paisij brać pod uwagę i wymagań, stawianych historiografii przez samych carów, ani dbać o to, by styl jego dzieła odpowiadał potędze i majestatowi monarchii, oraz dworskiej etykiecie. Dlatego mógł pozwolić sobie na większą swobodę i pisać prosto dla prostego ludu.

Inny sens miało u Paisija i ciągłe podkreślanie minionej sławy narodu, niż u dziejopisarzy wschodniosłowiańskich. Nei chodziło tu przecież o zaspokojenie narodowych ambicji i „egoizmu narodowego“[15], lecz o zmuszenie narodu, by wyprostował, jak to pięknie pisze Iwan D. Sziszmanow, swój zgięty niewolą kręgosłup.[16] I podczas gdy dziejopisarze wschodniosłowiańscy chcieli wywyższyć swe narody nad starożytny Rzym i potężne niegdyś Bizancjum dla samej tylko sławy, Paisij malował ze szczególnym entuzjazmem zwycięstwa oręża bułgarskiego nad imperium bizantyjskim, gdyż imperium to zagrażało w ciągu wieków istnieniu państwa bułgarskiego. Współczesna już Paisijowi polityka hellenizacji Bułgarii, prowadzona przez następców Bizancjum — fanariotów greckich była groźnym niebezpieczeństwem dla narodu. Dlatego zupełnie inny jest i stosunek Paisija do oficjalnego kościoła prawosławnego. Dla dziejopisarzy rosyjskich kościół ten jest, po władzy państwowej, drugim niewzruszonym autorytetem, podczas gdy na kartach „Historii“ odzywa się stara tradycja bułgarskiego ruchu bogomilskiego, skierowanego przeciw oficjalnej władzy kościelnej.

Nie odpowiada też Paisij chłodnemu i racjonalnemu ideałowi historyka, jaki przyświecał dziejopisarzom wschodniosłowiańskim tej epoki.[17] Mnich bułgarski nie może zachować miary ani w słowach ani w sądach. Jest płomienny, gniewny, napastliwy, niekiedy niesprawiedliwy, zupełnie jak Mickiewicz w „Księgach“, ale zawsze usprawiedliwiony surową koniecznością walki. Jako typ dziejopisarza przypomina raczej słowiańskich „apostołów narodowości“ pełnych entuzjazmu i pracowitych „na kształt benedyktynów, maurynów, czasem nawet znoszących te same umartwienia“[18].

Nie mieści się więc utwór Paisija w kontekście historiografii wschodniosłowiańskiej. Nie można go zresztą zamknąć bez reszty w ramach jakiegokolwiek dziejopisarstwa. Zwrócił już na to uwagę G. D. Gaczew i w świetnej

---

[13] A. N. Robinson. Cyt. op. s. 87.
[14] Ibidem. s. 23.
[15] „nacjonalnoe samolubie“, jak pisze Robinson. Cyt. op. s. 67.
[16] I. W. Sziszmanow. Paisij i negowata epocha, Sb. BAN, kn. VIII, Sofia, 1914.
[17] A. N. Robinson. Cyt. op. s. 38.
[18] Mickiewicz. T. VIII. s. 49.



Институт за литература БИБЛИОТЕКА

książce „Przyspieszony rozwój literatury"[19] próbuje, opierając się na fakcie, że od „Historii" Paisija odżegnuje się dziś nauka historyczna, a przyjęła ją jako jedną z najwybitniejszych pozycji historia literatury bułgarskiej, potraktować dzieło Paisija jako epos historyczny, pod względem metody twórczej zbliżony do „Gesta Romanorum", „Słowa o wyprawie Igora", czy nawet utworów ojca historiografii narracyjnej — Herodota. Ale koncepcja ta oparta została naszym zdaniem na błędnej tezie o „folklorystyczno-epickiej" świadomości Paisija. Uczony radziecki, wychodząc z fałszywego założenia, że najeźdźca turecki, niszcząc w XIV wieku państwo bułgarskie, całkowicie przerwał rozwój piśmiennictwa bułgarskiego i że Paisij zaczynać musiał „od początku"[20], cofa ówczesny rozwój kulturalny Bułgarii w głębokie średniowiecze, czemu przeczą nowsze badania tego okresu.[21] Trudno odmówić słuszności niektórym uwagom Gaczewa, dotyczącym oddzielnych oznak pewnego prymitywizmu myślenia i metody twórczej Paisija. Nie dotyczy to jednak jego świadomości twórczej w ogóle, ani ogólnej koncepcji jego dzieła. Gaczew szuka dowodów na poparcie swej tezy w oddzielnych urywkach, wyrwanych przypadkowo z żywej tkanki utworu i pozbawionych owego funkcjonalnego znaczenia, jakie posiadają one w kontekście całości. Podane przezeń przykłady dramatyzacji czy uplastycznienia suchych danych, zaczerpniętych z historycznych traktatów obcych autorów, nie świadczą o folklorystyczno-plastycznym widzeniu świata u Paisija, a są wyrazem jego świadomej dążności do udramatyzowania i uwydatnienia tych momentów, które poruszyć mogą najsilniej w czytelniku bułgarskim uczucie patriotyzmu, dumę narodową i pragnienie śmiałego przeciwstawienia się wrogowi.

„Naiwne zaufanie", z jakim Paisij wprowadza do swej „Historii" materiał legend i podań, wierząc w cud ukazania się św. Dymitra Bułgarom z Tyrnowy — co stało się sygnałem do rozpoczęcia powstania przeciw jarzmu bizantyjskiemu, nie daje jeszcze podstaw do porównywania Paisija z Herodotem. Z takim samym „naiwnym zaufaniem" Mickiewicz mówi w swych wykładach paryskich o cudownej obronie Częstochowy przeciw Szwedom, podczas której zakonnicy rozpędzali mgły modlitwami,[22] a przecież nikt nie przypisuje mu świadomości folklorystyczno-epickiej, chociaż polski filozof Bronisław Trentowski zarzuca poecie, że „utrzymuje ducha niepociesznej średniowieczności"[23]. Również szczerości i prostoty Paisija nie można tłumaczyć brakiem uczoności i kultury. Paisij bowiem posiadał jak na owe czasy i na warunki bułgarskie wysokie wykształcenie, a mowę i styl prostaczków przyjmował świadomie i jak Mickiewicz w „Księgach" podkreślał własną prostotę, by jaknajbardziej zbliżyć się do ludu i trafić do jego umysłu, uczuć i wyobraźni.

Głównym argumentem, jaki przytacza Gaczew na poparcie swej tezy, jest synkretyczny charakter utworu Paisija. Czegoż bo w tej „Historii" nie ma? I publicystyczne dygresje — wylicza Gaczew — i polemika z wrogam i cel wywyższenia własnego narodu i uniżenia wrogów i bezpośrednia roz

[19] G. D. Gaczew. Uskorennoje razwitie literatury. Moskwa, 1964.
[20] Ibidem. Cyt. op. s. 20.
[21] Zob. B. St. Angełow. W zorata na byłgarskata wyzrożdenska literatura. Sofia, 1969.
[22] Mickiewicz. T. X. s. 57.
[23] Zob. A. Walicki. Filozofia a mesjanizm. Warszawa, 1970, s. 134.

mową z czytelnikiem. „Przed nami — pisze autor „Przyspieszonego rozwoju literatury" — to pamflet, to elegia, to satyra, to modlitwa, to spokojna rozmowa, to gniewna polemika"[24]. Zupełnie tak samo, chciałoby się dodać, jak w „Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego". Ale dla Gaczewa ten synkretyzm jest wyrazem zapóźnienia kulturowo-ideowego autora i dowodem nierozczłonkowania ówczesnej bułgarskiej kultury, która znajdowała się rzekomo na tak niskim poziomie, że nie rozróżniano myślenia naukowego od artystycznego. Czy jednak podobną „diagnozę" możnaby skierować do „Ksiąg" Mickiewicza, których cechą charakterystyczną jest również synkretyzm? Zjawisko synkretyzmu w literaturze nie musi być koniecznie związane z niskim stopniem rozwoju kulturalnego. Mickiewicz w swych prelekcjach paryskich podał własną interpretację synkretyzmu, nie używając, rzecz jasna, tego terminu. Poeta i literaturoznawca polski, biorąc pod uwagę skomplikowaną i trudną sytuację narodów słowiańskich, które wykształciły swoją narodowość w zaciętej walce, uważał, że każde wybitne dzieło słowiańskie musi mieć właśnie taki złożony i niejednolity charakter, gdyż zadaniem jego jest pouczać, grozić, przekonywać, a więc zogniskować w jednym utworze wszystko, co mogłoby czytelnika zagrzać do czynu. „Niejeden utwór słowiański — mówi Mickiewicz — może być nazwany równie dobrze poematem, bądź pamfletem, kazaniem, bądź artykułem dziennikarskim."[25]

Warto by się może jeszcze zastanowić nad faktem, że i w naszych czasach zjawiają się i to coraz częściej utwory o charakterze synkretycznym. Krytyk polski Zbigniew Bieńkowski uważa to zjawisko za wyraz przejściowości naszej epoki, w której człowiek czuje się „rozpięty między przeszłością, a przyszłością, nie zakorzeniony w ciągłości czasu"[26].

A więc w procesie rozwojowym kultury, zmierzającym nie po linii prostej, lecz po spirali, synkretyzm form może się zjawiać w różnych stadiach rozwoju, a nie tylko w najniższym.

Epoka, w której powstała „Historia" Paisija, była w Bułgarii epoką przejściową — od średniowiecza do nowożytności, wymagała więc przerzucenia mostu między przeszłością a przyszłością. Zakorzeniony zaś w teraźniejszości Paisij, jako przedstawiciel narodu szczególnie uciśnionego, być nie mógł.

„Historia" Paisija jest zatem utworem historiograficznym, odtwarzającym, w miarę ówczesnych możliwości, z ogromną sumiennością i pietyzmem obraz przeszłości Bułgarii,[27] ale jednocześnie jest i poematem, i pamfletem, i kazaniem, i broszurą polityczną. Jest bowiem nie zwykłym utworem historiograficznym, lecz bułgarską „biblią narodową" i tylko jako taki może być porównany z „Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego"[28].

---

[24] Gaczew. Cyt. op. s. 37, tłum. na pol. W. Sm. — P.

[25] Mickiewicz. T. XI. s. 459.

[26] Z. Bieńkowski. Zamiast powieści z kluczem, Twórczość, 4, 1972. s. 99.

[27] Nadeżda Dragowa w doskonale udokumentowanej pracy „Domaszni izwori na Istoria sławianobyłgarska".— Sb. Paisij Chilendarski i negowata epocha 1762—1962. Sofia, 1962, ukazuje w sposób przekonywujący ile sumienności i starań dokładał Paisij, aby dzieło swe oprzeć na możliwie najszerszej bazie materiałowej i z jakim krytycyzmem odnosił się do zebranego materiału. Cyt. op. s. 339. 340.

[28] Słusznie podkreśla A. Walicki, że analiza porównawcza dotyczyć musi tylko „elementów porównalnych". Cyt. op. s. 9.

W obu utworach odnajdujemy ten sam, wspólny układ odniesienia. W centrum stoi naród. Jest głównym bohaterem i adresatem, zaś jego losy stanowią kryterium oceny historycznej, stały punkt wyjścia i zarazem dojścia. Wszystko podporządkowane jest idei patriotycznej. Już same tytuły podkreślają to centralne miejsce narodu. U Paisija w pełnym tytule[29] przymiotnik „bułgarski" powtarza się aż cztery razy, a słowo „naród" stoi przed „carami" i „świętymi".

Obydwa utwory poprzedzone są krótką historią świata, gdyż Mickiewicz również nawiązuje do średniowiecznych tradycji kronikarskich. U Mickiewicza historia ludzkości, przedstawiona w syntetycznym skrócie, jest ciągłym zmaganiem się wolności z despotyzmem. Za największe zło, jakie spadło na ludzkość, jest uznana niewola. Paisij zaczyna od potopu i następnie podkreśla, iż pięć wieków po tym katakliźmie ludzie żyli spokojnie, aż do chwili, gdy zjawił się na ziemi pierwszy władca-gnębiciel narodów. Kierowany chciwością dążył on do podbojów.[30] I bułgarski dziejopisarz wskazuje więc na zachłanną agresywność jako na źródło wszelkiego zła.

Poczucie zmienności historii, tak charakterystyczne dla historyzmu romantycznego spełnia w obu utworach podobną funkcję. Autor „Ksiąg" ze szczególnym naciskiem podkreśla, że imperium rzymskie upadać zaczęło w chwili, kiedy tyrania jego władców osiągnęła punkt kulminacyjny,[31] co jest wyraźną aluzją do państw zaborczych, które pozbawiły Polskę wolności. Paisij we wstępie „Korzyść z historii" dwukrotnie podkreśla, chociaż w oryginale, z którego tłumaczy, tych podkreśleń brak, iż zmienność losów wielkie mocarstwa doprowadza do zagłady, zaś „oddane w niewolę i opustoszenie" znów wskrzesza.[32] I w nim więc zmienność historii budzi lepsze nadzieje na przyszłość.

Obaj pisarze dążą do uwydatnienia odrębności dziejów własnego narodu i odkrycia ich niepowtarzalnego, ukrytego sensu. Zjawia się przeto konieczność porównania z innymi narodami. Porównanie zaś z elementem obcym, a nawet wrogim musi się przekształcić w opozycję. Mickiewicz opiera swój utwór na opozycji Polska — Zachód, Paisij zaś na opozycji Bułgaria — Bizancjum, przy czym w czasach nowszych miejsce Bizancjum zajmują fanarioci greccy. W epoce romantyzmu tego rodzaju kategoryczne i zazwyczaj jednostronne opozycje przy prezentowaniu dziejów własnego narodu były zjawiskiem częstym. František Palacky opiera swoją historię Czech na nie mniej kategorycznej opozycji Czechy (i inni Słowianie) — Niemcy. Ale podczas gdy opozycja, wprowadzona przez historyka czeskiego jest sama przez się zrozumiała, opozycje w utworach Paisija i Mickiewicza wymagają interpretacji. Nie przeciwstawia się bowiem narodów ujarzmionych państwom zaborczym. W wypadku Mickiewicza możnaby to tłumaczyć faktem, iż poeta polski wyrósł w atmosferze historiozofii słowiańskiej, która przeciwstawiała ostro Słowiańszczyznę Zachodowi. Jeśli zaś chodzi o Paisija, to ogromną rolę odgrywa tu fakt, iż cesarstwo bizantyjskie ujarzmiało Bułgarię w prze-

[29] Słowianobułgarska historia o bułgarskim narodzie, carach i świętych, o wszystkich bułgarskich czynach i wydarzeniach zebrał . . . dla korzyści rodu bułgarskiego (wszystkie tłumaczenia z bułg. W. Sm.—P.).

[30] P a i s i j. Cyt. wyd. s. 33.

[31] A. M i c k i e w i c z. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego. Dzieła, 1955. T. VI. s. 8.

[32] P a i s i j. Cyt. wyd. s. 23, 24.

szłości i że młode państwo bułgarskie rozwijało się w ciągłych zmaganiach z jego groźną potęgą. Odczuwamy jednak niewystarczalność tych wyjaśnień. I w rzeczy samej, jeśli Paisij wybiera opozycję Bułgaria — Bizancjum i późniejsi spadkobiercy asymilacyjnej polityki cesarstwa wschodniego, to głównie dlatego, że uważa za największe niebezpieczeństwo, grożące narodowi bułgarskiemu całkowitą zagładą, nie niewolę turecką, ale grecką „niewolę duchową", tj. wynaradawianie Bułgarów przy pomocy atrakcyjnych dla nich, bo dających wyższe wykształcenie oraz dostęp do wyższych sfer kupieckich, a nawet intelektualnych, szkół greckich, których sieć zaczyna w tym czasie oplatać Bułgarię. Podobnie Mickiewicz uważać musiał za bardziej groźną od niewoli politycznej „niewolę umysłową i moralną"[33], która jego zdaniem groziła Polsce głównie z Zachodu. W swych prelekcjach paryskich myśl tę szerzej rozwinął twierdząc, iż w Polsce przybysze z Francji i Niemiec, „opanowując wychowanie młodzieży", najłatwiej ją wynaradawiali.[34] Wynarodowienie zaś polegało według niego na przyjęciu egoistycznego stosunku do życia i wyrzeczeniu się słowiańskiej gotowości do poświęcenia.

Głównym celem przeciwstawnego rozpatrywania rysów charakterystycznych stron, znajdujących się w opozycji, jest u obu autorów, zgodnie z archetypem Dawid — Goliat, wykazanie moralnej wyższości strony napastowanej i zagrożonej nad stroną agresywną i pod względem materialnej siły mocniejszą. Wyższość Polski nad Zachodem, tak jak Bułgarii nad Bizancjum polega więc przede wszystkim na tym, że w wiekowej walce między zaborczością i wolnością, stoją stale po stronie wolności i toczą o nią krwawe boje. Jest to myśl przewodnia „Ksiąg". Paisij, który w odróżnieniu od Mickiewicza, nie mało starań przykłada, aby ukazać i materialną potęgę swej ojczyzny w przeszłości, w części zatytułowanej „Zebrane pokrótce jak znakomici byli bułgarscy królowie i carowie", będącej sui generis syntezą dziejów Bułgarii, wyraźnie podkreśla, że zadaniem carów bułgarskich w ciągu wieków było wyzwalać naród bułgarski z niewoli. Stałą zaś dominantą historycznego rozwoju Bizancjum jest dążenie do podbijania innych narodów. Szczególnie silnie zaakcentowane zostały, zarówno przez Mickiewicza jak i przez Paisija, owe momenty historii ojczystej, w których narody ich spieszyły z pomocą państwom zagrożonym przez najeźdźców i narodom pozbawionym wolności.

Z umiłowaniem wolności, cechą niejako wytworzoną przez same warunki historyczne, obaj autorowie wiążą, w duchu historyzmu romantycznego, demokratyzm własnych narodów. Mickiewicz z dumą podkrecla, iż Rzeszpospolita przedrozbiorowa posiadała ustrój, który jak na owe czasy zapewniał szerokie prawa obywatelskie stosunkowo najliczniejszej grupie obywateli.[35] Paisij w całym swym utworze dąży do ukazania wielkości władców bułgarskich jako emanacji wielkości samego narodu. Wielokrotnie powtarza, iż carowie bułgarscy obierani byli przez naród, przez naród usuwani i karani, jeśli dopuszczali się przestępstw czy zbrodni.[36] Według dziejopisarza bułgarskiego w narodzie bułgarskim nie istniało bizantyjskie ubóstwianie osoby panującego. Carowie bułgarscy zależni byli nie tylko od bojarów, ale korzyli

[33] Określenie Mickiewicza. T. X. s. 9.
[34] Ibidem. s. 215.
[35] Mickiewicz. T. VI. s. 15, 16.
[36] Paisij. s. 38, 39, 40, 42, 43, 48, 63.

się i przed przedstawicielami władzy duchownej, którzy wsławili się cnotą. Władców tyranów Bułgaria nie znała.[37]

Nowym dowodem wyższości własnych narodów, zgodnie z romantycznym odczuwaniem rzeczywistości, są dla obu autorów długotrwałe cierpienia ich krajów. Dla Kollara historia narodów słowiańskich była „cierpieniem i wspomnieniem klęsk"[38]. W cierpieniu Słowian poeta czeski widział jakąś zasługę tego szczepu. Paisij z niezwykłym pietyzmem opisuje święte męczeństwo i męczeńskie czyny swego narodu, odczuwając szczególną ich wagę. Wyraża nawet żal, iż nie było w przeszłości kronikarzy, którzyby spisali dokładnie wszystko to, co przecierpiał jego naród.[39] Mickiewicz idzie dalej i od Kollara i od Paisija. Naród, który najwięcej przecierpiał jest jego zdaniem najbliższy prawdy, a naród polski, który według poety przecierpiał najwięcej, poprowadzi inne narody do wolności, właśnie dzięki swoim cierpieniom.

W owym przeciwstawnym do innych narodów rozpatrywaniu swoistych cech i losów własnych narodów, najsilniej zarysowuje się opozycja między prostotą własnego ludu a fałszywą, bo odrywającą wiedzę od moralności, cywilizacją przeciwnej strony. Amoralny charakter cywilizacji, która dopuszcza ujarzmianie i eksploatację jednych narodów przez drugie, odczuwają najsilniej przedstawiciele narodów — ofiar panującego porządku. Podkreślają więc zgodnie zarówno Mickiewicz jak Paisij, wyższość prostoty nad uczonością tych, którzy pyszniąc się swą wysoką kulturą, wykazują chciwość, okrucieństwo i egoizm. Cóż warta jest cała kultura i cywilizacja Zachodu — pyta jakoby Mickiewicz w „Księgach", kiedy u jej podstaw leży żądza zdobyczy i podbojów? Paisij pisze z gorzką ironią o fanariotach i duchowieństwie greckim: „Mądrzy i kulturalni... odbierają prostym i grabią niesprawiedliwie i więcej grzechu niż pożytku mieć będą ze swojej mądrości i kultury"[40]. Stąd już tylko jeden krok dzieli Paisija od wniosku, iż od takiej kultury „lepsza jest bułgarska prostota" i szczerość „oraczy i kopaczy"[41]. Również i Mickiewicz stawia prostotę własnego narodu, zdolnego do poświęcenia się dla innych, wyżej od wykształcenia i poloru egoistycznego Zachodu. Prostota jest zarówno dla poety polskiego jak dla bułgarskiego dziejopisarza jedną z najwyższych cnót ewangelicznych. Oznacza ona czystość serca i zdolność do współczucia.

Typowo romantyczny protest obu pisarzy przeciw dezintegracji ludzkiego ducha, prowadzącej do oderwania wiedzy od etyki, nie jest bynajmniej nagacją cywilizacji i kultury w ogóle. Nie głoszą oni russoistycznego powrotu do natury. Obaj myśliciele słowiańscy wysoko cenią kulturę i naukę, kiedy zachowują nierozerwalny związek z moralnością. Według Paisija ideałowi temu odpowiadali niegdyś pisarze i uczeni bułgarscy. Byli oni „wielcy i święci swym życiem i nauką"[42]. Mickiewicz w „Księgach" wierzy, że dopiero pielgrzymi polscy nauczą Zachód jaka powinna być prawdziwa, związana z etyką, nauka i kultura. W wykładach paryskich w tymże duchu

[37] Sprawy te, jak również poruszone w dalszym toku rozważań, omawiam bardziej szczegółowo w mojej pracy „Dwie knigi na naroda. Sławjanobyłgarska istoria na Paisij i Knigi na naroda i polskoto piligrimstwo na Mickiewicz". Literaturna misył, kn. II, 1971.

[38] Mickiewicz. T. XI. s. 39.

[39] Paisij. s. 94.

[40] Ibidem. s. 29.

[41] To jest tych co orzą i kopią.

[42] Paisij. s. 91.

wyjaśnia istotny sens pojęcia „mędrcy". „Mędrcy, czyli cnotliwi — mówi — bo wyrazy te znaczą to samo."[43] Za wzór uczonego w przeszłości uważa Jana Długosza, który „wśród spółczesnych jaśniał nieskazitelnością życia"[44], a w czasach nowych — uczonych czeskich, skromnych, pracowitych gotowych do poświęceń.[45]

Jednym z głównych zadań, jakie sobie stawiają obaj „apostołowie narodowości" jest odkrycie owych najistotniejszych cnót narodu, z których wypływają jego zasługi dla ludzkości, jego misja. Mickiewicz wysuwa tu na pierwszy plan polskie umiłowanie wolności i gotowość poświęcenia życia w walce o wolność własnego i innych narodów. Paisij, nie tak zdecydowany w wyborze, za zalety Bułgarów uważa męstwo w odkrytym boju, a jednocześnie szczerość, ludzkość, gościnność, w czym przypomina Herderową charakterystykę Słowian. Do najwyższych jednak cnót bułgarskich, związanych bezpośrednio z niepowtarzalnością historii własnego narodu, myśliciel chilendarski zalicza wytrwałość, twardość charakteru i odporność na ciosy, zadawane przez los. Największą zasługą narodu, związaną z tymi cechami, jest to, iż wytrwał on tyle wieków pod tak ciężkim jarzmem, nie wyrzekając się swej wiary. Za to wszystkie narody — oświadcza Paisij — powinny być Bułgarom wdzięczne.[46] Akcentując konieczność tej wdzięczności, mnich bułgarski daje swoisty wyraz historiozoficznej koncepcji, bliskiej zarówno Joachimowi Lelewelowi jak Mickiewiczowi. Według niej narody realizują w swym rozwoju historycznym ogólnoludzkie wartości i wnoszą, każdy coś swoistego, do wspólnego etycznego kapitału ludzkości. Drugą, również ważną zasługą Bułgarów, którą Paisij uwydatnia z jeszcze większą siłą, poświęcając tym sprawom oddzielny rozdział („O nauczycielach słowiańskich"), jest ofiarowanie narodom słowiańskim alfabetu i pierwszych ksiąg w języku Słowian oraz stworzenie pierwszego ośrodka kultury słowiańskiej. Wszystkie te zasługi są dla Paisija dowodem, że gnębiony i wyśmiewany naród bułgarski nie jest narodem „niepotrzebnym", jak go nazywa bizantyjski imperator Nikifor, którego słowa autor „Historii" cytuje ze szczególnie bolesną ironią.

Szukał więc i Paisij miejsca dla swego narodu w kontekście ogólnoludzkim i to już nie na zasadzie opozycji, ale w duchu historiozofii romantycznej, na zasadzie różnorodności w jedności. „W dzisiejszej epoce stanie się jasne — oświadczał Mickiewicz w prelekcjach — co każdy lud zdziałał dla wspólnego dobra ludzkości."[47] Sam przepowiadał w „Księgach", że Polska odzyska wolność dzięki temu co zrobiła i co zrobi dla innych narodów. Wszystko bowiem w końcu sprowadzało się, zarówno u Mickiewicza jak u Paisija, do przekształcenia walorów i zasług własnych narodów w argumenty na rzecz utwierdzenia ich prawa do swobodnego bytu. Oba bowiem utwory, niezależnie od przyjętych w nich głównych opozycji, skierowane są i przeciw niewoli politycznej i jako ewangelie narodowe są wesołą wieścią zwiastującą zmartwychwstanie narodów ujarzmionych. U Mickiewicza pierwiastek profetyczny posiada pozycję dominującą.[48] U Paisija nie został on

[43] Mickiewicz. T. XI. s. 19.
[44] Ibidem, s. 10.
[45] Ibidem. T. VIII. s. 49, 50.
[46] Paisij. s. 85.
[47] Mickiewicz. T. XI. s. 381.
[48] Zob. Z. Stefanowska. Historia i profecja. Studium o Księgach narodu i pielgrzymstwa. Warszawa, 1962.

rozwinięty samodzielnie, ale tkwi w wyborze materiału, w wewnętrznej architektonice utworu, w emocjonalnej gamie najsilniej zaakcentowanych fragmentów. Najwyraźniej dochodzi on do głosu w entuzjastycznym i szczegółowym opisie powstania Bułgarów przeciw Bizancjum, zakończonego zwycięstwem i zrzuceniem jarzma bizantyjskiego. W urywku tym protoplasta bułgarskiego odrodzenia przerzuca most między przeszłością i upragnioną przyszłością narodu.

Zarówno „Księgi" Mickiewicza jak „Historia" Paisija stanowią sui generis mity dziejów i charakterologicznych właściwości własnych narodów. Nie znaczy to jednak, że mamy tu do czynienia z idealizacją czy fałszowaniem rzeczywistości. Są to po prostu optymistyczne syntezy historyczne, których zadaniem było uwydatnić to, co w dziejach i charakterze narodowym jest „wielkie" i „święte", na czym narody te mogłyby oprzeć swą wiarę w siebie i w swój przyszły niezależny byt. O „Historii" Paisija, której recepcję łatwo prześledzić, gdyż była ona długo jedną z nielicznych ksiąg patriotycznych Bułgarów, można twierdzić z całą pewnością, iż osiągnęła swój główny cel. I to nie tylko w epoce niewoli, kiedy, jak wyznają bułgarscy pisarze dziewiętnastowieczni, nie jednego uratowała od całkowitej hellenizacji. Być może nie będzie rzeczą zbyteczną przypomnieć, że Georgi Dymitrow na procesie w Lipsku, broniąc swego narodu przed obraźliwymi kwalifikacjami, wysuwa argumenty Paisija. Nie może być barbarzyńskim — powiada — naród, który mimo tyluwiekowej niewoli zachował swą narodowość i posiadał piśmiennictwo we własnym języku w epoce, kiedy inne narody, w tej liczbie i Niemcy, używali jeszcze łaciny.

Jeśli przyjmiemy za słuszną wysuniętą tu tezę o romantycznym charakterze historyzmu pierwszego dziejopisarza Bułgarii, nie możemy nie zadać sobie pytania, co mogło być powodem tak wczesnego zjawienia się cech romantycznych w utworze napisanym w epoce, gdy romantyzm europejski zaczynał zaledwie kiełkować.

Przyczyną główną była niewątpliwie wyjątkowo ciężka sytuacja narodu bułgarskiego, znajdującego się w „podwójnej" niewoli — politycznej tureckiej i „duchowej" greckiej. Szczególnie groźne niebezpieczeństwo, zagrażające całkowitym wynarodowieniem Bułgarów, niezwykle przyspieszyło proces narodowego uświadomienia na razie u jednostki wybitnej, jaką był Paisij, i popchnęło ją do gorączkowego szukania dróg ratunku. Głębokie uczucia patriotyczne wskazały Paisijowi kierunek, zaś stara tradycja piśmiennictwa bułgarskiego, z którą był bardzo ściśle związany,[49] dostarczyła wzorów, dzięki którym mógł wlać nowego ducha narodowego w ukształtowane już częściowo literackie formy. Musimy bowiem uświadomić sobie niezmiernie ważki fakt, iż proces rozwoju piśmiennictwa bułgarskiego od pierwszej chwili jego powstania przebiegał w warunkach ciągłej walki z dominującym wpływem bizantyjskim.

„Kto tylko ze Słowian kształcił się, myślał, rozważał, kto tylko ćwiczył swój umysł — mówi Mickiewicz — cudzoziemczał."[50]

---

[49] B. St. Angełow podkreśla, iż Paisij tak doskonale znał piśmiennictwo własnego narodu i tak szeroko się na nim opierał, że „dzięki Paisijowi możemy do pewnego stopnia wskrzesić obraz naszej starej literatury". Cyt. op. s. 95.

[50] Mickiewicz. T. X. s. 214.

Bułgarski car Symeon z wykształcenia był Grekiem. Kultura bizantyjska nie tylko wywierała przemożny wpływ na młody, dopiero formujący się ośrodek piśmiennictwa bułgarskiego. Bizancjum ostro atakowało samą „zuchwałość" tłumaczenia i rozpowszechniania ksiąg kościelnych w języku miejscowym, uznając jedynie trzy uprawomocnione do tego języki (grecki, łacina, hebrajski). W odpowiedzi na te ataki już wybitni pisarze bułgarscy ze złotego wieku Symeona bronić musieli praw piśmiennictwa cerkiewnosłowiańskiego przed zarzutami „trzechjęzyczników". Powstały wówczas wzory literatury polemicznej, które okazały się bardzo przydatne dla Paisija. Czernorizec Chrabyr w swojej rozprawie „O pismenech" stawia sobie za cel obronę praw Słowian do posiadania własnego alfabetu i własnego piśmiennictwa. Przeciwstawia on ostro pismo słowiańskie i cerkiewne księgi słowiańskie piśmiennictwu kościelnemu w języku greckim i łacińskim, dowodząc wyższości pierwszych. Powołuje się przy tym na dowody natury etycznej. Podobieństwo argumentowania, konstruowania opozycji oraz polemicznego stylu tego dzieła z „Historią" Paisija nie ulega wątpliwości.[51] Walka więc mnicha bułgarskiego przeciw naciskowi kultury greckiej znajdowała oparcie w starym piśmiennictwie bułgarskim, w którym żywa była tradycja obrony praw młodszego cywilizacyjnie narodu. Przenosząc tę tradycje już na podłoże czysto patriotyczne, Paisij zabarwiał ją, zgodnie z wymogami chwili, w duchu historyzmu romantycznego.

Samorodność romantycznych cech historyzmu pierwszego dziejopisarza Bułgarii budzi wiele refleksji. Ta pierwsza próba filozoficznego myślenia o historii własnego narodu zawiera w sobie, jak widzieliśmy, zarodek szeregu idei, których pochodzenia zwykliśmy szukać nie tyle w specyfice własnego procesu dziejowego i własnych tradycji literackich ujarzmionych narodów słowiańskich, ile we wpływach filozofów i pisarzy zachodnich, głównie u Rousseau i Herdera. A przecież gdy Paisij pisał swą „Historię" Herder miał zaledwie osiem lat. I wprawdzie w tym samym roku, w którym Paisij ukończył swe dzieło, ukazał się „Emil" Rousseau, ale ta wybitna pozycja, zapowiadająca romantyzm, była dla dziejopisarza bułgarskiego niedostępna.

Być może „Historia" Paisija stanowić by mogła pewien argument i przeciw przesadnemu dopatrywaniu się obcych wpływów u przedstawicieli polskiego romantyzmu. Mitowi o wszechpotężnym wpływie Walter Scotta na historyzm polskich powieściopisarzy romantycznych przeciwstawił się już stanowczo Wacław Kubacki.[52] Marian Jakubiec zaś wykazał w sposób przekonywujący, że „nie w Herderze tkwią źródła słowiańskiej romantycznej idei wśród słowian" i że Herder umocnił tylko w narodach słowiańskich „przekonanie wyrobione w długim procesie historycznym"[53].

„Historia" Paisija dowodzi, iż droga do przekonania o cechach indywidualnych narodu nie musiała prowadzić poprzez indywidualizm Rousseau,

---

[51] Zwrócił na to uwagę Stefan Geczew już w 1934 roku w artykule „Dwama Paisewci", w. Mir, XXXX, br. 10322, 1934 r.

[52] Zob. W. Kubacki. Twórczość Feliksa Bernatowicza. Wrocław, 1964.

[53] M. Jakubiec. Cyt. op. s. 2.

a przeciwstawienie „szczerości i dobroci ludu fałszowi i okrucieństwu możnych" również nie musiało mieć pochodzenia russoistycznego nawet i u Mickiewicza.[54] Paisij nie znając Voltaire'a oderwał historię od teologii i nie studiując ani Herdera ani Hegla związał ją z własnym narodem. Wyższość etyki narodu podbitego przeciwstawił okrucieństwu i fałszowi agresywnie nastawionych zaborców, gdyż zmusiły go do tego, tak jak niewątpliwie i Mickiewicza, dzieje własnego narodu i ciężka sytuacja aktualna.

[54] Tezę o russoistycznym pochodzeniu tych idei oraz o wpływie Rousseau na drogę Mickiewicza do przekonania o cechach indywidualnych narodu rozwija S. Fiszman, zob. „Droga Mickiewicza i Puszkina do historyzmu romantycznego". Slavia orientalis, 1, 1964 s. 7, 8.

*КУЙО М. КУЕВ*

# БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ НА ПОЕМАТА „КОНРАД ВАЛЕНРОД“

Името на полския поет Адам Мицкевич (1798 — 1855) става известно у нас още през есента на 1855 г., когато, ръководен от своите планове за освобождението на поробените народи, той стъпва на наша земя и когато българската колония в Цариград масово се стича на погребението му.[1] Произведенията му обаче започват да се превеждат на български език едва 6 — 7 години след освобождението ни от турско робство, и то посредством руски език.[1а] Така че и тук, както и в редица други случаи руски език играе посредническа роля.

## 1

При какви обстоятелства се идва най-напред до идеята да се преведат Мицкевичеви произведения на български език, кой е техният пръв преводач, как те попадат в неговите ръце и каква е художествената стойност на тези преводи?

След започване на Руско-турската война през 1877 г. за освобождението на България най-напред биват освободени североизточните краища по десния бряг на р. Дунав, в това число и гр. Русе. Още в първите дни на свободния живот в града се открива руска книжарница, в която се продават произведения и на руски автори, и на чужди в руски преводи. И тук именно Иван Вазов, който в оня момент е преводач при руския губернатор на града, намира и купува три големи сборника, съставени от руския поет и преводач Н. В. Гербел: „Поэзия славян“ (Спб., 1871), „Немецкие поэты в биографиях и образцах“ (Спб., 1871) и „Английские поэты в биографиях и образцах“ (Спб., 1875).[2] Чрез тези именно сборници Вазов се запознава с редица неизвестни нему по-рано славянски и западноев-

---

[1] Цариградски вестник, бр. 256 от 24 декември 1855 г. Б. П е н е в. Мицкевич и българите. сп. Радикал, год. XI (1916), бр. 151—154. с. 1—16.

[1а] Собствено още през 1873 г. Т. Н. Шишков печата в първия том на своята „Елементарна словесност в два курса“ (Цариград, 1873, с. 116—117) няколко стиха (13 стиха) от Мицкевичевата „Ода на младостта“. Стиховете са взети от П ы п и н и С п а с о в и ч. Обзор истории славянских литератур. Спб., 1865. с. 479. Вж. П. Д и н е к о в. Първият български превод от произведенията на Адам Мицкевич. Сборник в чест на Н. Михов. С., 1959. с. 151—155.

[2] В. В ъ л ч е в. Ив. Вазов. С., 1968. с. 165—166.

ропейски автори и произведения, някои от които после и превежда на български език. Вниманието на поета сега е насочено преди всичко към първия сборник, разкриващ богатствата на славянската лична и народна поезия. А тук, на с.427 — 501, са поместени произведения и от Адам Мицкевич (из „Кримски сонети“, из „Конрад Валенрод“, из „Пан Тадеуш“ и др.), предшествувани от животописни бележки за поета. Това е първият контакт на Вазов с творчеството на великия полски поет, което той цени високо до края на живота си. От сборника „Поэзия славян“ скоро след това Вазов и превежда някои Мицкевичеви произведения: „Утихнало море“, „Гробът на Потоцка“, „Аюдаг“[3] (из „Кримски сонети“), началото на встъплението, т. е. епилогът към „Пан Тадеуш“ и „Алпухара“ (из „Конрад Валенрод“). Всички тези преводи са поместени в „Българска христоматия“, съставена от Ив. Вазов и К. Величков и издадена в Пловдив през 1884 г., с. 32 — 34, 78 — 80, 296 — 297.

Руският превод на баладата „Алпухара“ е от съставителя на сборника „Поэзия славян“ Н. В. Гербел; поместен е на с. 443. Преди Гербеловия превод баладата е превеждана и публикувана на руски няколко пъти.[4] Няма обаче никакви данни тези преводи да са били познати на Вазов. От друга страна, сравнението на двата текста показва тясна зависимост на българския превод от Гербеловия, и то както по линията на съдържанието, така и по отношение на формалните особености. Тази зависимост се хвърля в очи още от първия ред на баладата:

Мицкевич: Już w gruzach leżaą Maurów posady.
Гербел: Свершилос — в развалинах веси и грады.
Вазов: Свърши се — паднаха села и градища.

Всички останали по-стари преводи имат друго начало. Гербело-Вазовият превод е най-сполучлив; той най-добре въвежда читателя в атмосферата на цялото произведение. Не е такова положението с втория стих. Докато Гербел запазва изразената от Мицкевич тук мисъл — naród ich dźwiga żelaza, народ мавританский в цепях, — то Вазов прави значително отклонение, което насочва вниманието към по-друг нюанс на мисълта и настроението:

и маври паднаха с позор.

На първо място тук трябва да се отбележи, че Вазов е изпуснал да даде еквивалент на думите dźwiga żelaza („влачи вериги“), които са специфични за стиха. Те създават илюзия, от една страна, за зрителен пейзаж, а, от друга, за звуков. Още по-несполучлив в случая е изразът „с позор.“ В оригинала няма дори и намек за позорно падане на маврите.

[3] Подробен анализ на преводите вж. у Б. Пенев. Българските преводи на Кримски сонети. ГСУ, Историко-филологически фак., т. XXII (1926), с. 1—22.

[4] Алманах Подснежник на 1829 г. Спб., 1829. с. 162—166. Превел Ю. Познанский. Начало: Всюду мавры разбиты; в развалинах грады. . . Молва, 1833, ч. 6, № 155, с. 617—618. Превел П. М (анасеин). Начало: Владение мавров уж куча громад. . . Русский вестник, 1857, г. 7, кн. 1, с. 205—207. Превел Ф. Миллер. Начало: В развалинах крепости мавров лежат. . . Библиотека для чтения, март, отд. I (1857), с. 6—8. Начало: Дымятся в развалинах мавров посады. . . Книгата „Лютня“. Лейпциг, 1869, с. 34—36. Превел Н. В. Гербел.-Поэзия славян. Спб., 1871. с. 443. Полное собрание стихотворений, т. II. Спб., 1882, с. 288—290. Начало: Свершилос — в развалинах веси и грады. . .

Обратното, в цялото стихотворение тяхната борба е представена като героична. Може би Вазов е искал да каже „в позор“, т. е. в робство. Такъв един превод е по-близък до оригинала, макар че и той не е еквивалентен.

Несполучливо е преведен и вторият стих от втората строфа. И тук имаме отклонение и от руския превод. У Мицкевич е казано:

Broni się jeszcze z wież Alpuhary
Almanzor z gartską recerzy.

Вазов тук е изпуснал, от една страна, частицата „jeszcze“, която буди особено чувство, а, от друга, заменил е изразите „z garstką rycerzy“ с „за трона се бий кат герой“. Тези изрази променят положението и настроението. Едно е да се бориш за своя трон, макар в случая изразът да се вземе и като синоним, друго е да се бориш за своята родина с шепа рицари. Така че между полския текст и Вазовия превод няма еквивалентност. Изразите „със шепа рицари“, вплетени в строфата, будят особени чувства и навеждат на мисълта за героичната борба на маврите.

Третият стих в третата строфа у Мицкевич е „już z minaretów błysnęły krzyże“. Вазов го превежда така: „И кръстът Христовий в града се показа.“ Изпускането на израза „на минаретата“ променя характера на зрителния пейзаж. Затова по-късно[5] Вазов поправя стиха: „И кръст увенча минарето високо.“ Този превод вече е много по-сполучлив.

Четвъртият ред в четвъртата строфа в полския оригинал гласи:

uciekł i zmylił pogonie,

а на български е преведен:

и тръгна решително той.

Думата е преди всичко за глаголите „uciekł i zmylił“ („избяга и измами“, заблуди). В българския превод на тяхно място стои глаголът „тръгва“, който не предава съдържанието на полските глаголи. Пластичността при глагола „тръгва“ е една, друга е при „избяга и измами“. Вторият глагол, за който в превода дори не се загатва, изразява специфичен момент — сочи начина на воденето на борбата. Не е намерен еквивалент и на израза „pogonie“, а вместо него е прибавено наречието „решително“, за което съответствие у Мицкевич няма; няма съответствие и в руския превод. В случая е нарушена пластичността на полския оргинал. А тази пластичност е характерна за стиха.

В петата строфа е нарисуван следният пейзаж: на пресните развалини на замъка победителят стои сред трупове и разрушения и пирува, разделяйки си плячката и робите. Това е картина след упорит бой. Обаче в българския превод не става дума за развалини и за трупове, а само за „пусти палати“. По този начин унищожена е цялата картина на разрушенията и боя. Следователно променя се впечатлението от пейзажа. В българския превод чрез пейзажа не се внушава мисълта за упорит и уни-

[5] През 1911 г. Вазов събира своите преводи и ги издава под заглавие „Из големите поети“. Преводите са подложени на известна преработка. „Алпухара“ също е подложена на поправки. По-късните издания на баладата у нас са взети оттук. Разбира се, ако Вазов е имал подстрочник от полски, щял е да отстрани някои неточности.

щожителен бой. Тази промяна в българския превод обаче идва от руския текст, където имаме „в чертоге пустом". Но в руския превод става дума и за трупове, а у Вазов и това липсва.

Твърде свободно е преведена осмата строфа. Тук на втория стих „остави ме моят пророк" няма съответствие нито в полския оргинал, нито в руския превод. Също така произволно са дадени в началото на третия стих глаголът „лазя" и епитетът „покорен":

Аз лазя покорен пред силата ваша.

Изобщо в българския превод победеният мавър е представен в твърде унизително положение: той лази покорен, той е изоставен от неговия бог, той се прекланя пред силата на врага. За такова унижение в полския текст не става дума; тук мавърът е запазил своето достойнство на воин.

В тринадесетата строфа се рисува външният образ на мавъра след прегръдките му с испанците: оглежда се, всички са учудени, лицето му е бледо и посиняло, устата се кривят, зениците на очите кръвясват. Това са подробности в изображението, които са характерни за момента и затова тяхното изпускане не е оправдано. Особено неоправдано е изпускането на втория стих („zbladłe, zsiniałe mia lice"), тъй като този именно външен вид обуславя учудването на врага зрител. Вместо това Вазов прибавя в началото на строфата изразите „и пак се изправи", които са превод на руските „взглянул, приподнялся". Като цялост обаче строфата прави силно впечатление със своята динамичност и лекота на израза.

В петнадесетата и шестнадесетата строфа у полския поет е изразено психологическото напрежение на мавъра, който за отмъщение е заразил с целувките си враговете и който чака и тяхната смърт. Всичко това обаче у нашия преводач е сведено до чисто външни движения, до жестове на бяс, на лудост. Така у Мискевич имаме: „Pojdźcie i patrzcie na me katusze" (XV строфа); у Вазов са преведени: „кат мен ще се тръшкате, бърчете, вийте". Този стих е подсказан на Вазов само отчасти от руския превод: „смотрите на корчи, вминайте стенаньям". През 1911 г. тук Вазов нанася малка поправка, но също имаща външен израз—старите изрази в третия стих „бърчете, вийте" са заменени с „гърчете в мъки". Вторият, третият и четвъртият стих в XVI строфа в полския оргинал гласят:

chciałby uściśnieniem wiecznym
wszystkich Hiszpanów przykuć do łona.
Śmieje się — śmiechem sederczym,

На български те са преведени така:

и къса меса си кат луд,
и нещо прегръща с ръце си посинели,
и смей се безумен и лют.

Както се вижда, у Мискевич става дума за „вечно прегръщане", за „притискане до гърдите", за „сърдечен смях", а не за късане на меса, не за някакви прояви на лудост, не за „безумен и луд" смях. В това отношение Вазовият превод се отдалечава и от руския текст на Гербел, където също не става дума за тези външни прояви.

Изглежда, че Вазов не е останал доволен от своя превод на тази строфа и затова през 1911 г. внася редица промени: „той влачи се“ е заменено с „той мята се“; на мястото на втория стих „и къса меса си кат луд“ стои стихът „и пак си простира ръце“; третият стих „и нещо прегръща с ръце посинели“ сега гласи „кат да прегърне там цялото войнство“; четвъртият стих сега е „и киска се с бяс на лице“ вместо по-стария „и смей се безумен и лют“. Тези обаче промени не донасят някакви съществени подобрения, тъй като и те имат външен характер. Вижда се, че този стих се е оказал костелив орех за нашия преводач.

Трудна за превод се оказва и седемнадесетата строфа. Руският текст тук стои по-близко до полския оригинал, отколкото българският до руския. Полската строфа започва с глагола „śmiał się“. И за полската строфа характерен е именно този смях. Обаче и в двата превода, които започват с глагола „издъхна“ (руски „и умер“), читателят се въвежда изведнъж в последния резултат. Мицкевич два пъти употребява наречието за време „jeszcze“, което показва, че преди да настъпи последният момент, смехът се запечатва по лицето на мавъра и остава там „навеки“. В руския превод това наречие е употребено веднъж, а у Вазов то липсва. По този начин в българския превод не е спазен редът на явленията, съпровождащи смъртта на мавъра. Поправката, която Вазов внася в тази строфа през 1911 г., е незначителна и тя не доближава българския превод до полския оригинал — заменен е твърде непоетичният глагол „запят“ (1 стих) с глагола „гледат“.

В последната строфа у Мицкевич положението е следното: разтревожени испанците бягат от града, но чумата тича по следите им; и преди още да се измъкнат от планините на Алпухара, остатъкът от войската им измира. Руският превод с изключение на втория стих запазва особеностите на полския текст. Обаче българският превод се отклонява значително. Така в превода не става дума за душевното състояние на испанците в момента („Hiszpanie trwożni“); изразите „z miasta uciekli“ са заменени с „в бяг търсят спасение“, които все пак не са равнозначни; във втория стих персонифицирането на чумата е изчезнало: dżuma za nimi w ślad biegła. У Гербел този стих гласи: „Зараза не знает предел.“ Вазов превежда буквално руския стих: „Заразата няма предел.“

Изразите у Мицкевич в третия стих „z gór Alpuhary nim się wywlekli“ изобщо у Вазов са изпуснати, докато в руския превод те са запазени. По този начин българският превод се е лишил от загатването в оригинала за планинския пейзаж. През 1911 г. Вазов заменя в последния стих израза „воин“ с „испанец.“ И това е всичкото.

Освен посочените по-горе особености на Вазовия превод, които го отдалечават от полския оригинал и от руския текст, могат да се посочат и някои други. Така у Мицкевич имаме „ważne nowiny“, у Гербел е казано „с важною тайною“, а у Вазов имаме „тайна велика“ (VI строфа). У Мицкевич изразът „rycerz z obcej krainy“ на руски е преведен „рыцар далеких сторон“, а у Вазов „рицар навънка стои“ (VI строфа). В XIV строфа полският автор сочи външния вид на Алманзор: „jam siny, blady“. У Гербел имаме само „бледен“, а у Вазов те изобщо липсват. В същата строфа полското обращение „o giaury“ е преведено на руски „презренные гады“, а у Вазов е „неверници мръсни“.

Няколко думи и за формалната страна на превода, сравнен пак с полския и с руския текст.

Полският оригинал се състои от 18 четиристишни строфи, построени по строго определен план: първи и трети стих са 10-срични, а втори и четвърти 8-срични. Римите са женски и са разположени също по определен план: римуват се първи с трети и втори с четвърти, т. е. имаме авав. У Гербел и у Вазов строфите са запазени, само че стиховете са 12-срични и 8-срични. Руският преводач си е позволил и една метрическа промяна, а именно в края на втория и четвъртия стих въвежда мъжки рими във формата на ямби. Това е в духа на руски език, който има подвижно ударение. В полския текст, както се каза, имаме женски рими, изразяващи се в трохей и амфибрахий по принципа на полски език и на полската поезия.[6] В това отношение Вазов запазва особеностите на руския превод, т. е. в късите стихове имаме мъжки рими във формата на ямби, а в дългите — женски във формата на амфибрахий.

Както се вижда, българският превод на баладата „Алпухара“ и във формално отношение плътно се доближава до руския текст и до полския оригинал. Изглежда, че тя е допаднала на нашия преводач както по съдържание, така и по ритмика. Героизмът и патриотизмът на маврите — ето какво привлича вниманието на нашия поет. Борбата на Алманзор в името на родината и свободата е аналогична на подвизите на героите от „Епопея на забравените“. А образите на тези „забравени“ Вазов носи в съзнанието си именно по времето, когато чете и превежда и „Алпухара“.

Тук трябва да се отбележи, че Вазов прави и други преводи от Мицкевич, и то по същото време (сонетите „Утихнало море“, „Гробът на Потоцка“, „Аюдаг“, епилогът към „Пан Тадеуш“), но най-сполучлив може би си остава преводът на „Алпухара“.

След направените по-горе бележки можем да се запитаме: как трябва да се прецени в крайна сметка Вазовият превод на баладата, има ли той художествена стойност, доловил ли е и предал ли е преводачът особеностите на оригинала и т. н.?

Преди всичко трябва да се отбележи, че Вазов се стреми да даде гладкост и лекота на своя превод, като запази, доколкото му е възможно, и формалните особености на текста, от който превежда. Сякаш целта му е да се получи т. нар. лек, гладък стих, който се чете леко. И действително по форма, по ритмика и рима въпреки някои отклонения Вазовият превод на баладата „Алпухара“ е сполучлив; той наподобява добре ритъма и динамиката на полския оригинал. Тази сполучливост се чувствува особено при декламиране: речта върви звучно и динамично, римите са сполучливи, чувствува се вътрешното движение на стиха и трагическата сила на картината. Преводът дава възможност да се почувствува поетичността на оригинала. И затова той става така популярен у нас. Обаче сравни ли се с оригинала, различията изпъкват: преводачът допуска отклонения, които понякога нарушават особеностите на стиха, чувствува се в отделни случаи отслабване на поетичността на образи и изрази, долавя се замяна на душевното състояние на героя с външни прояви. Става дума за такива отклонения, които променят картините и емоционалната атмосфера, които понижават тона и изпускат нюансите. Разбира се, някои от отклоненията идват от руския текст, който лежи в основата на българския превод. Най-

[6] Е. Колоджейчик. Вазовите преводи от Мицкевич. — Полско-български преглед, год. II (1920), бр. 26—27, с. 212—213.

често липсват отделни думи, които придават особен колорит на стиха, особен нюанс на мисълта, на настроението, на пейзажа. Тази особеност се забелязва не само при превода на „Алпухара“, но и при други Вазови преводи.[7]

Но каквото и да е, гладкостта на стиха и вътрешното движение на речта са налице. Преводът завладява със своята сила, образност и насоченост. Вижда се, че тук е действувала опитна ръка, че преводачът има усет за ритмика и образно виждане на нещата. И тези именно особености на превода са допринесли може би най-много за популярността на баладата у нас. Преди всичко тя се чете вече повече от 80 години като литературно четиво, дълго време се използува от учащата се младеж като пример на баладичен жанр и т. н. От друга страна, нещо най-обикновено беше по-рано по утра, по вечеринки, по забави и в училище баладата да се декламира; факт, за който свидетелствуват както личните спомени и наблюдения, така и обстоятелството, че тя се препечатва в специално пригодени за целта сборници. Мнозина я знаеха наизуст.

Разбира се, в случая не бива да се забравя и обстоятелството, че Вазово-Величковата „Българска христоматия“, където най-напред бива поместен преводът на баладата, дълго време е учебно пособие по литература за нашите средни училища и че то е минало през ръцете на хиляди български младежи. Оттук преводът после бива препечатван не един път в други издания,[8] които също съдействуват за нейното популяризиране. А тъй като в тези издания невинаги баладата се сочи, че е част от друго произведение (Вазов също не сочи), то в съзнанието на поколенията тя минава за самостоятелна творба.

## 2

Второто лице, което превежда отначало само фрагменти, а след това и цялата „Конрад Валенрод“ е Христо Кесяков (1868—1934). За разлика от Вазов Кесяков превежда вече от полски. Получил висшето си образование — юридическо — в Лвовския университет,[9] той научава добре полски език и става един от ревностните пропагандатори на полската литература и култура у нас. В това отношение Христо Кесяков има безспорни заслуги. Преводите му обаче от художествено гледище не са издържани.

Преведените от Христо Кесяков фрагменти от поемата „Конрад Валенрод“ са следните: „Изборът“ („Obiór“), „Песен за Вилия“ („Pieśń“), „Пирът“ („Uczta“) и „Вайделотовата песен“ („Pieśń Wajdeloty“). Публикувани са

---

[7] Б. Пенев. Български преводи на Кримски сонети.

[8] Ст. Костови Д. Мишев. Христоматия по изучаване словесността. Ч. 2. Пловдив, 1889. с. 112—113; Ст. Чилингиров. Славянска антология. С., 1910. с. 73—75. В-к Народен фар, год. III, бр. 632 от 30 октомври. Бургас, 1946, с. 2 (само първите седем строфи); В. Велчев, Г. Веселинов, Е. Георгиев, С. Русакиев, Ив. Унджиев. Христоматия по български език и литература за VI клас на гимназиите. С., 1947. с. 296—298; А. Мицкевич. Избр. произв. Под редакцията на П. Динеков. С., 1955. с. 170—172. Л. Стоянов, М. Грубешлиева, Д. Пантелеев. Славянски поети. С., 1946. с. 273—275. Четец-декламатор. Избр. стихотворения, събрани от М. С. С., 1922. с. 12—14; Ив. Вазов. Из големите поети. С., 1911. Сборник художествена сцена. Съставил Й. Черкезов. С., 1929. с. 37—39.

[9] По-подробно за Кесяков вж.: Б. Пенев. Българските преводи на Кримски сонети; К. М. Куев. Юлиуш Словацки в България. Славистичен сборник, II. С., 1958. с. 350—365; К. М. Куев. Мария Конопницка в България. ГСУ, Филологически фак., т. 54 (1959—1960). с. 637/5.

през 1889 г. във втората част на „Христоматия по изучаване словесността“ от Ст. Костов и Д. Мишев. Пловдив 1889. с. 104—106, 106—107, 107—110, 110—112.

При сравнението на двата текста — българския и полския — се вижда, че българският преводач строго се придържа о оригинала: той следи всяка дума, всеки ред, като се старае да намери и съответния български еквивалент; той се стреми да запази строфировката на оригинала, римите, дължината на стиха. Прави впечатление, че той разбира добре смисъла на полския текст и трудности от езиков характер обикновено не среща. Така че недостатъците на неговите преводи идват не по тази линия.

Каза се, че Христо Кесяков знае добре полски език и че се занимава с литература, но той не е поет. Следователно липсва му онова, което е необходимо за един сполучлив превод на художествено произведение — липсва му чувството за вътрешната ритмика на творбата, липсва му усетът за поетичен израз, за образно виждане на нещата, за гладкост на фразата и т. н. Така че Кесяковите преводи са лишени обикновено от художествена стойност.

*Изборът.* Тази част от поемата е преведена сравнително по-добре. Авторът е проучил и разбрал текста, но е допуснал и отклонения. В стих 55, където се говори за „ojczyzna, powinność“, в полския текст е прибавено и „kochanka“. В българския текст думата е изпусната, а на нейно място е дадено „и труд скромен“. Очевидно тези изрази са дадени с оглед дължината на стиха и римата: скромен — спомен. В стих 102 изразът „lutnia“ е преведен със „свирка“. По съдържание тези изрази не се покриват. Свирката е духов музикален инструмент, а лютнята струнен. В стих 116 имаме изразите „trwożą się bracia“ („тревожат се братята“). На български те са преведени „братята мъмрат“. „Тревожат се“ е едно, а „мъмрат“ е друго. Необикновеното държане на Валенрод буди тревога сред братята. Така че тук трябва да бъде „тревожат се“. В стих 119 у Мицкевич имаме „pełen jakowejś tajemnej wymowy“. У Кесяков е преведено „пълен с мощ тайна и с жар любовен“. На изразите „и с жар любовен“ няма съответствие в полския текст; те са прибавени за спазване дължината на стиха. В стих 17 изразите „na kastylskich górach“ са преведени от Кесяков „в кастилски полета“. Променен е пейзажът.

*Песен за Вилия.* Може би този фрагмент е преведен по-сполучливо. Авторът се е стремил да запази формалните особености на оригинала, като не се отклони и от съдържанието. Неточностите и прибавките тук са малко и незначителни. Така в първия стих изразът „rodzica“ е преведен с „царица“ вместо с майка, родителка. Изразът „царица“ е даден с оглед на римата в следващия стих: царица — главица. В поправения през 1911 г. превод тук имаме вече „майка“. Във втория ред на втората строфа е променен пейзажът. У Мицкевич имаме „śród tulipanów i narcysów płynie“. Кесяков превежда: „тече сред здравец като през градина“. Трябва да бъде: „тече сред лалета и нарциси“. И тук преводачът е гледал да нагоди римата с предходния стих: долина — градина. В последния стих на третата строфа към израза „страннико“ е прибавено „юначе“ пак с оглед на римата в предшестващия стих: плаче — юначе. В оригинала тук имаме „bo ukochała cudzego młodzieńca“. В последния стих на последната строфа към израза „момичето“ („dziewica“) е прибавено прилагателното епитет „клето“ пак с оглед на римата в първия стих на същата строфа: сърцето — клето.

*Пирът*. Тази част е преведена може би най-несполучливо. Отклоненията и прибавките не са много в количествено отношение, но тук слабо се чувствува психологическото напрежение на стария певец; не е изразена и динамиката на стиха. И тук се трупат думи и стихове, но няма поезия. И тук става дума за промяна на картини, на положения, на настроения. Така несполучливо са преведени втората половина на третия и целият четвърти стих на втората строфа. У Мицкевич тук е посочен редът, в който са строени служителите около братята, а зад тях в кръг млади оръженосци стоят за прислуга. У Кесяков всичко това е твърде променено:

. . . . . .зад тях пък с прилика
служители млади държат се примерно.

Изразът „служители" е твърде общ, а в оригинала е посочена точно службата на тези служители — те са оръженосци. От друга страна, в превода е изпуснато наречието „kołem", което сочи разположението на служителите спрямо шефа на ордена. Съвсем излишни и неотговарящи на оригинала са изразите „с прилика" и „държат се примерно". Това са прибавки, дадени с оглед на римата: с прилика — клашника; примерно — на черно. Във втория стих на третата строфа изразът „hetmany" е преведен с „другари", а трябва да бъде „хетмани". Думата „другари", която по съдържание не е равнозначна на „хетмани", в случая е употребена с оглед на римата в четвъртия стих: другари — стари. Несполучливо е преведен и стих 67, където се сочат чертите на лицето на певеца:

W twarzy wyryte lat i cierpień blizny,

т. е. по лицето следи от годините и бръчки от страданията. Тези външни белези подсказват за изминат тежък път от певеца, за нерадостна съдба. Преводачът не само че не превежда стиха сполучливо, но и изпуска последните две думи, които са характерни за образа на стария певец — „cierpień blizny". В ст. 50—54 се говори за характера на песента, която иска да слуша Валенрод: да бъде дива и твърда като бойна тръба и грохота на оръжие, да е мрачна като манастирски стени и да е пламенна като пиян самотник. За да спази обаче дължината на стиха и римата, преводачът прибавя и променя думи, в резултат на което се получава отклонение от оригинала. За него мелодията трябва да бъде „грозна", самотникът е „полудял и грешен", грохотът на оръжието е „бесен" и т. н. Така че тук имаме значителна промяна на слуховия пейзаж, примесен със зрителен. В стих 103 изразите „ale cześć utraca" са преведени „честта си поглъща" вместо „честта си губи".

*Вайделотова песен*. Последният фрагмент от поемата, преведен от Кесяков, е „Песента на Вайделота". Тук вече става дума и за неправилно преведени изрази, и за прибавки от страна на преводача, и за неправилно разбиране на текста, и за промяна на картината. Така например още в началото на тази част става дума за предчувствуване на заразата, която ще върлува в Литва. Съгласно народните поверия по тези краища поетът представя настъпването на заразата в образ на девойка, облечена в бяло — „morowa dziewica". Кесяков е променил съвсем смисъла, като превежда „девойка на мира" вместо „чумава девойка". Тук преводът на Кесяков стои в пълна дисхармония със следващите редове, където се говори за девойката,

че тя носи мор вред, където мине. Но всичко това е само едно предвестие към нещо по-страшно — към Тевтонския кръстоносен орден. С малко думи, но картинно авторът рисува най-напред външния образ на врага:

Мицкевич: Zgubne zjawisko! — Ale więcej zguby
Wrózył Litwinom od niemieckiej strony
Szyszyk błyszczący ze strusimi czuby
I płaszcz szeroki, krzyżem naczerniony.

Кесяков: Злокобно явление! Но Литва усеща
загуба по-страшна, туй не тае,
в немския светлив шлем с перца сърдити,
в широкий плат, с кръст черен на гърдите.

Тук опасността, гибелта („zguby") се е превърнала в „загуба", широкият плащ („płaszcz szeroki") е станал „широк плат", щраусовите пера „strusie czuby") са „перца сърдити"; на израза „туй никак не тае" няма съответствие в полския текст. Всички тези прибавки са дадени от преводача с оглед на дължината на стиха и на римата: копае — тае.

Все от този род са и редица други неточности: родните планини („ojczyste góry") са станали „домашни планини", лютнята се е превърнала на свирка, родната песен („piosnka ojczysta") е заменена с „домашен гняв". Думата „домашен" буди съвсем други чувства и представи. Думата „kości" е преведен съвсем непоетично — „кокали". За преводача не е достатъчно да преведе със съответния български израз глагола „poruszy" (разпали, раздвижи), но прибавя и друг глагол — „разрушава" в смисъл „раздвижва":

Kiedy ich piosnka ojczysta poruszy.
Щом ги гняв домашен раздвижи.

Полският оригинал е в 11-сричен стих, а преводът е в 12-сричен. Преводачът се мъчи да спази и римите, но не вред е успял.

Всичко това показва, че тук се е проявило безсилието на Кесяков да се справи с оригинала и да ни даде що-годе изискан в художествено отношение превод.

*Конрад Валенрод.* През 1911 г. Хр. Кесяков публикува в Пловдив своя превод на цялата поема „Конрад Валенрод".[10] Преводът е придружен с оня предговор („Przedmowa") и с част от онези обяснителни бележки („Objaśnienia"), които Мицкевич дава към поемата. Изпуснат е обаче краят на обясненията, които засягат някои метрически въпроси, свързани с произведението. Освен това Кесяков дава и свои обяснения, отнасящи се главно до Тевтонския орден. Разбира се, всичко това съдействува българският читател да разбере по-добре историческата основа на поемата, а оттам да разбере по-правилно и съдържанието ѝ.

Проверката показа, че Кесяков е включил тук по-старите си преводи, но с незначителни подобрения. От друга страна, езикът им е вече малко по-свеж. И това е естествено. От превода на фрагментите са се изминали повече от 20 години, преводачът има вече по-голям опит и т. н.

---

[10] Адам Мицкевич. Конрад Валенрод. Историческа повест из литвинските и пруски деяния. Преведе от полски Христо Кесяков. Пловдив, 1911.

И сега обаче Кесяков не е напреднал в преводаческото изкуство. И сега той се отнася към текста по стария начин. И тук отклоненията са обикновено в отделни изрази, които променят смисъла, картината. Ето само няколко примера. Така в стих седми в „Увода“ („Wstęp“) е казано, че р. „Неман разделя литовците от враговете“ („Niemen rozdzila Litwinów od wragów“). И целият текст по-нататък е така даден, че и той сочи Неман като граница, а не като някаква бариера, както е преведено от Кесяков: „Неман пази Литва, спира враговете.“ Първата половина на стих 17 („z łukiem na plecach“) е преведена „а на кръста с маждраци“ вместо „с лък на плещите“, с лък на кръста. Лъкът е характерно оръжие по онова време за тези краища. От друга страна, лъкът и маждракът не са едно и също. В стих 19 от „Война“ („Woina“) изразът „z wasałów drużyną“ е преведен „поданици сърдити“ вместо „с дружината на васалите“. Преводачът изпуска думата „дружина“ и я заменя с прилагателното „сърдити“, за да спази римата в следващия стих: сърдити — гърдите.

Впечатлението е, че всички тези отклонения и промени са дадени с оглед на формалната страна на преводача и преди всичко с оглед на римата и дължината на стиха.

И тъй за разлика от Кирил Христов и Иван Вазов Христо Кесяков превежда от полски език. Неговите преводи се отличават по същество от преводите на първите двама. В тях няма гладкостта и лекотата на Вазовия стих; няма и свободното, но творческо отношение на Кирил Христов към оригинала, от който превежда. Характерно за Кесяков като преводач е това, че той се придържа о оригинала, рядко променя смисъла, гледа да спази външната страна на полския текст, т. е. разположението на стиховете, дължината на стиха, римата и т. н. Но всичко това не осигурява художественост на преводите му. Тук е действувал не преводач-поет, а човек с литературни интереси, човек на културата. Преводите на Кесяков са тромави и лишени от художественост. По тях читателят не е в състояние да прави заключения за поетическата сила на оригинала. Затова тези преводи не се декламират и не се препечатват, както Вазовият превод на „Алпухара“. Това обстоятелство показва, че нашата културна общественост отдавна е преценила стойността на Кесяковите преводи и е произнесла присъдата си над тях.

Но каквото и да е, все пак тези преводи са изиграли известна историческа роля. Няма съмнение, че те са допринесли за запознаването на нашия читател с такова едно забележително произведение на полския романтизъм, каквото е „Конрад Валенрод“. Това важи особено за целия превод на поемата. И до днес този превод си остава единственият пълен превод на „Конрад Валенрод“ у нас.

## 3

Третият у нас поред преводач и същевременно последният, който насочва вниманието си към поемата „Конрад Валенрод“, е поетът Кирил Христов. Във връзка със 100-годишнината от рождението на Мицкевич той превежда три сонета из „Кримски сонети“ („Акермански степи“, „Бахчисарай“ и „Чатирдаг“), баладата „Тримата Будрисовци“ и фрагмент от „Конрад Валенрод“ под заглавие „Народната песен“. Всички тези преводи са обнародвани за пръв път през 1899 г. в сп. Мисъл, год. IX, кн. 2. Фраг-

ментът „Народната песен“, който в случая ни интересува, е поместен на с. 153—154.[11] Заглавието е поставено от преводача. Както Вазов, така и Кирил Христов не сочи езика, от който превежда. В началото е поставено само „Из Мицкевича“. Като се има обаче пред вид фактът, че останалите споменати творби са преведени от Гербеловия сборник „Поэзия славян“,[12] то няма нищо чудно в предположението, че и въпросният фрагмент е взет от същия сборник, където на с. 441—442 е поместена „Песнь Вайделота“ в превод от Н. Берг. Нашият преводач се спира само на онази част от „Песен на Вайделота“, която се отнася до народната песен. У Мицкевич тя е озаглавена „O wieści gminna! ty arko przymierza“, а в руския превод — „О, песня! ты святой ковчег“. В руския превод тази част е обособена формално, така че тя може да се вземе като отделно стихотворение. В нея е изразена във високо поетична форма чудодейната сила на народната песен, която възкресява народите,[13] която свързва миналото с настоящето, която не познава праха на забравата. При това положение няма нищо чудно, че и Кирил Христов, който като поет високо цени народната песен и не един път използува нейните богатства,[14] ще спре вниманието си на тази именно част.

В дадения случай Кирил Христов като преводач не върви по пътя нито на Вазов, нито на Кесяков. Той си избира свой път, има си свое отношение към чуждия текст. Собствено в конкретния случай глаголът „превежда“ не е подходящ, тъй като тук не става дума за превод, а за едно свободно отношение към чуждия текст, за преработка. Руският текст служи само за изходна позиция на неговото творческо въображение. Получава се впечатление, че тук имаме едва ли не някаква вариация.

Преди всичко Кирил Христов променя външната форма — руският текст се състои от 31 редуващи се 8-срични и 9-срични стиха (в полския текст стиховете са 22), а българският е подреден в 4 осмосрични строфи; стиховете са 11-срични и 10-срични, докато в полския оригинал те са 11-срични. Както в руския превод, така и в българския римите са мъжки и женски, а в оригинала те са само женски съобразно с особеностите на полския език. С тези си външни особености българският текст се доближава повече до полския оригинал, отколкото до руския превод.

Съвсем друго обаче е положението със съдържанието. Макар и да се отклонява в редица случаи, макар и да перифразира свободно, все пак забелязва се стремеж у преводача да се движи в общи линии по руския превод.

Първата строфа у Кирил Христов отговаря на първите 8 стиха в руския превод и на първите 6 у Мицкевич. Всичко това обаче така е променено, че връзката едва се забелязва, и то въз основата само на няколко израза..

---

[11] Преводът е публикуван няколко пъти: К. Христов. Приближени хоризонти. С., 1911. с. 98—99; А. Мицкевич. Избр. произв., с. 97—98 и др.

[12] Б. Пенев. Българските преводи на Кримски сонети. с. 5—6. Преди 1899 на руски имаме три превода на „Песен на Вайделота“, където става дума за народната песен: Стихотворения Адама Мицкевича. Спб., 1829. Превел В. Р(оманович). Начало: Когда чума грозит Литве. . . Алманах Эхо. Москва, 1830. с. 11—15. Превел А. А. Шишков. Начало: Зараза ль на Литву идет. . . Н. Гербел. Поэзия славян. с. 443. Превел Н. Берг.

[13] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1930. с. 137. Тук четем: „Може би нийде не е изразена по-поетично чудодейната сила на народната песен, която възкресява народите, както в поемата на Мицкевич „Конрад Валенрод“ — в онази нейна част, която е озаглавена „Pieśń Wajdeloty“.

[14] Цв. Романска. Кирил Христов и народната песен. Сб. „Кирил Христов“ 1875—1937. С., 1938. с. 81—100.

Тук няма съответствие между отделните изречения, между отделните мисли. Затова и текстовете не могат да се сравняват. От една страна, нашият преводач повтаря отклоненията в руския текст, а, от друга, прибавя и нови. Той само долавя чуждата мисъл и после по своему, съвсем свободно я изразява, без да държи сметка за каквито и да са особености на текста, от който превежда. Собствено в случая не може да става дума за превод, а за далечен отглас на нещо прочетено. Като се вземе пред вид всичко това, става ясно колко чужд е българският текст на полския оригинал:

Мицкевич: O wieści gminna! ty arko przymierza
Między dawnymi i młodszymi laty:
W tobie lud składa proń swego rycerza,
Swych myśli przędzę i świych uczuć kwiaty.
Arko! ty żadnym niezłamana ciosem,
Póki cię własny twój lud nie zniaważy.

Берг: „О, песня! ты святой ковчег,
Куда народ во дни печали
Кладет свой рыцарский доспех,
И меч, и славным дней скрижали.
Ты гласом вещим говориш,
Из века в век переходящим,
И чудодейственно мириш
Былое наше с настоящим.

К. Христов: Що може вече тебе да затрие,
о песен, щом поробений народ
като в ковчег във теб доспехи крие,
скрижали на безрадостен живот?
Що значат зарад тебе вековете —
що може твоя глас да заглуши,
когато ти и твоите завети
са вгнездени във хилядите души?

Положението с втората строфа е малко по-добро. Тук вече се чувствува по-голяма близост между българския и руския текст, а отчасти и с полския. Така първи и втори стих у К. Христов са превод на първи и втори стих в руския текст, които пък от своя страна са далечен отглас на пети стих у Мицкевич: Płomień rozgryzie malowane dzieje. Берг: Сгареят, тлеют письмена (могучих геньев творенья. К. Христов: Прападат, чезнат писмена свещени) на най-могъщи умове.

Четвърти стих у Кирил Христов („не ще покрий забвене нито час“) съответствува на трети и четвърти в руския превод („лиш ты уходиш от забвенья (каким-то чудом спасеня“) и на седмия стих у Мицкевич („Pieśń njdzie cało, tłum ludzi obiega“).

Но каквото и да е, и тук нашият преводач не е изневерил на своята природа, т. е. и тук той прибавя, изпуска и т. н. Три стиха в българския текст нямат никакво съответствие нито в руския превод, нито в полския оригинал: „но вас, вас само, о съкровища безценни“, „пред скъпи спомени на дни честити“ и „ил носите се от уста на уста“. В петия стих К. Христов е употребил едно след друго две определения („тъжовно, гордо вий стоите“),

които взаимно се изключват. От друга страна, техни еквиваленти няма нито в полския, нито в руския текст. И не само това, но и цялото това уподобяване на народната песен с ангели край райските врати е твърде свободно дадено в българския текст.

Третата строфа у Кирил Христов отговаря на стих 19—24 в руския превод и на стих 14—17 в полския оригинал; в полския текст имаме четири стиха, в руския — шест, а в българския — осем. Полският текст е следният:

A jeśli podłe dusze nie umieją
Karmić ją żalem i poić nadzieją,
Ucieka w góry, do gruzów przylega
I stamtąd dawne opowiada czasy.

Руският преводач, а под негово влияние и нашият е променил причината, която кара песента да бяга в планините и развалините и там да се подхранва, оттам да разправя за „старите времена". У Мицкевич става дума за неумение („nie umieją"), а в руския и българския текст за неразбиране („не поймет"; „щом престане вас да ви разбира"). В полския текст е посочено точно в какво се проявява това „неумение":

. . . . . nie umieją
Karmić ją żalem i poić nadzieją.

Целият този стих е изпуснат в руския превод, а в българския е заменен с „и да ви пей". В случая изпуснатият стих е характерен и неговото изоставяне е неоправдано. В руския и българския текст „планините" („góry") са се превърнали на „гора" („лесове"); прибавено е „в ущельях мрачных"- (българ. „във ущелията") и др. По този начин третата строфа е значително разширение на руския текст.

Четвъртата строфа в българския превод съответствува по съдържание на последните пет стиха в оригинала и на последните седем в руския превод. Тази строфа тясно се свързва по съдържание с предшествуващата. Тук е прокарано сравнение между народната песен и птичката, чието гнездо е обхванато от огън. В третата строфа е подлогът на сравнението, а в четвъртата — терминът: както песента при известни обстоятелства бяга в планините и развалините и оттам възпява миналите времена (третата строфа), така и птичката, чието гнездо е обхванато от пламъците на огъня, каца на покрива за минутка и след това избягва в леса и оттам възпява пепелищата и гробовете в тъжна за пътника песен.

Руският преводач върви по оригинала, но прави известни отклонения. Последните два реда не съответствуват на полския текст:

I brzmiącą piersią nad zgliszcza i groby
Nuci podróżnym piosenkę żałoby.
И там приют себе найдеш
И песни прежния поеш.

Както се вижда, в руския превод е изоставен пейзажът („zglizcza i groby"); не се сочи и характерът на песента („piosenkę żałoby"). Не е дадено съответствие на полския израз „podróżnym", а е прибавено, че птичката отлита и „в полето".

У Кирил Христов сравнението е запазено, но всичко е дадено твърде свободно: птичката тук е станала „орляк птички плахи“, полското „dach“ (рус. „крыша“) се е превърнало на „спокойни стрехи“; целият втори стих („накичени със милички гнезда“) е прибавка на преводача; пол. „ucieka w lasy“ е станало „и пръсва се в небе на свобода“; изпуснат е пейзажът („nad zgliszcza i groby“); на пол. „nuci podróżnym piosenkę żałoby“ тук е заменено с „нова песен“.

Но макар и да се отклонява в редица случаи, макар и да перифразира свободно, все пак в четвъртата строфа имаме значително доближаване до руския превод.

От всичко казано става ясно, че Кирил Христов се отнася свободно към текста, от който превежда, че отклоненията у него са нещо най-обикновено. В някои случаи стиховете му са само далечен отглас на чуждия текст. Сравнението още показва, че и руският преводач се отклонява понякога от оригинала. Като се прибавят към руските отклонения и отклоненията на Кирил Христов, тогава можем да си представим до каква степен българският превод е отдалечен от полския оригинал. Тук спокойно той би могъл да постави „по Мицкевич“. Тези волности на Христов като преводач са характерни и за други негови преводи.[15]

* * *

И тъй досега са превеждали на български език поемата „Конрад Валенрод“ във фрагменти или изцяло трима души: Иван Вазов, Христо Кесяков и Кирил Христов. Вазов и Христов превеждат от руски — от Гербеловия сборник „Поэзия славян“, а Кесяков — от полски. В своята преводаческа дейност и тримата вървят по свой път, проявяват свое отношение към текста, от който превеждат. Вазов се стреми да даде преди всичко т. нар. лек, гладък стих. И в това отношение той действително е постигнал много нещо. Кирил Христов пък се отнася съвсем свободно към чуждия текст. За него чуждият текст е само отправна точка. Той прибавя цели изречения от себе си, променя положения и т. н. Неговият превод на „Народната песен“ не е превод, а отглас на Мицкевичевия текст. Тук спокойно може да се постави подзаглавието „по Мицкевич“. Христо Кесяков пък се движи по съвсем друга линия. Той се придържа строго о оригинала, стреми се да запази формалните особености и в интерес на тези особености понякога прибягва до отклонения. Неговият превод е най-точен, но най-непоетичен. И днес този превод трудно се чете.

---

[15] Б. Пенев. Българските преводи на Кримски сонети. с. 22.

*ГЕОРГИ ГЕРМАНОВ*

# РОМАНТИЧЕСКАТА ДРАМА НА М. Ю. ЛЕРМОНТОВ И ШИЛЕРОВАТА ТРАДИЦИЯ

Въпросът за взаимоотношението между творчеството и специално между ранната драматургия на Фридрих Шилер и романтическите драми на Михаил Лермонтов многократно е възниквал пред руските и съветските учени, както и пред учени от други страни. Неговата постановка и тълкуване, както това е естествено, е извършвана от различни идейно-естетически позиции, използувана е различна научна методология, постигани са нееднакви по значението си заключения и резултати.

Разбира се, веднага трябва да се подчертае, че този въпрос никога не се е появявал изолирано, нито пък е бил предмет на цялостно научно изследване. Обикновено той е поставян в редица статии, студии и книги като един от многото въпроси на творчеството на М. Ю. Лермонтов.

Недостатъчната разработеност на този проблем се дължи до голяма степен, ако ненапълно, на обстоятелството, че много от лермонтоведите не са склонни да възприемат ранните романтически драми на Лермонтов като цялостна изява на таланта му като драматург, да ги възприемат като пълноценна част от творчеството му. И досега у някои лермонтоведи съществува склонността да схващат Лермонтов-драматурга само като автор на „Маскарад", а ранните романтически драми — „Испанци" (1830), Menschen und Leidenshaften" („Хора и страсти", 1830) и „Странен човек" (1831), както и написаната малко по-късно „Двама братя" (1831) — да разглеждат само като подготвителен етап към този драматически шедьовър. Подобно схващане може аргументирано да бъде отхвърлено. Материалът от ранната романтическа драматургия на Лермонтов дава достатъчно много доказателства в полза на тезата, че тя, въпреки че не притежава зрелостта на „Маскарад", представлява пълноценен и важен етап в творческото развитие на автора си не само като драматург, но и в цялостното му творческо развитие.

От друга страна, преди всичко, ако не главно с нея, е свързан проблемът за отношението на Лермонтов-драматурга към Шилеровата традиция в драмата. Той пък от своя страна е част от проблема за връзката на Лермонтовото творчество със западноевропейската литературна традиция изобщо.

Трактовката на Лермонтовата драматургия има вече 130-годишна история и преминава през различни етапи. Наред със схващането на В. Г. Бе-

лински и неговите идейни и литературни съратници за оригиналния и национално-самобитен характер на Лермонтовото творчество, още от началото на критическата му трактовка последното е разглеждано като зависимо изцяло или до голяма степен от чужди източници. Тази тенденция започва да се преодолява едва в съветско време, като началото на тази линия поставя А. В. Луначарски.[1]

Могат да се набележат приблизително следните етапи в оценката на Лермонтовото отношение към западноевропейската литературна традиция. До 80-те години на XIX век, когато Лермонтов е още обект на внимание все още на литературната критика, но не и на литературната история, идеите и образите в неговата драма се поставят в тясна връзка с творчеството на Байрон. Най-често, както е у критици като С. Шевирьов, О. Сенковски, Е. Розен, А. Григориев и др., то се разглежда като огрубено подражание на големия английски поет, а самата драматургия на Лермонтов се отрича по същество като художествено творчество.

Когато Лермонтов става вече обект на академическо изучаване, чието начало поставя А. Н. Пипин със студията си от 1873 г., в трудовете на лермонтоведите вече се появяват имената на Шекспир, Лесинг, Шилер, Юго и др. Името на Байрон отива на по-заден план. Тази линия може да се проследи у П. Висковати, А. Пипин, Н. Котляревски, Д. Овсянико-Куликовски, Алексей Веселовски и др. Основателно може да се твърди, че за излизане на пореден план на проблема за отношението към Шилер решителна роля изиграва пълното издание на ранните романтически драми на Лермонтов през 1880 г., реализирано от П. А. Ефремов, след като те са били за пръв път частично разглеждани от С. Д. Шестаков през 1857 г. След пълното си издаване ранните романтични драми вече дават възможност да се навлезе по-пълно в духовния свят на Лермонтов като поет и драматург от ранния етап на неговото творчество, да се надникне в творческата му лаборатория и да се направят наблюдения и заключения за пътищата на цялостното му изграждане и за изворите на вдъхновение.

Без преувеличение може да се каже, че независимо от значителните заслуги на предреволюционните автори, които установяват много допирни точки на Лермонтов с Шилеровата традиция, те поставят руския драматург в пълна зависимост от немския. В духа на стария литературен компаративизъм те извеждат изцяло образи, ситуации и идеи от Шилер, както и от други неруски автори и по такъв начин се стига, понякога и независимо от желанието на самите литературни историци, до обезсмисляне на Лермонтовата ранна романтическа драма. Представена като сбор от заети от други писатели и само сглобени от Лермонтов елементи, тя вече губи смисъла си и престава в същност да бъде обект за научно изследване. Известно изключение в тази насока прави само А. Пипин.

Чисто компаративистичното отношение към проблема за връзката на ранния Лермонтов-драматурга с Шилеровата драматическа традиция поставя нещата изключително в областта на контактологията. Контактът с другия автор, запознаването с него, заемането на определени образи, идеи или взаимоотношения на герои се изтъкват като единствен източник, от който произтича създаденото от Лермонтов. Подобно тълкуване би било прием-

[1] А. В. Луначарский. М. Ю. Лермонтов (в сб. Классики русской литературы. М., 1937).

ливо, ако се отнасяше до писател без собствен облик, без оригинални творчески постижения, за писател или поет, който не е една от върховните изяви на поетическия гений на нацията си. За Лермонтов обаче, макар и взет в ранния етап от развитието му, подобни констатации са неприемливи.[2] В тях се пренебрегва нещо основно, без което не е възможно истинското научно изследване — творческата личност на самия разглеждан автор. Ако тя отсъствува, сравнението ѝ с други автори вече е невъзможно. Основна методологическа слабост на старите автори е именно механическият контактологически и компаративистически подход и изпускането на поглавния компонент при всяко литературно сравнение.

В съветско време тази линия продължава през 20-те години на XX век главно у М. Яковлев,[3] където чрез издирване на формални външни сходства се достига до пълно обезличаване на Лермонтов като драматург. Линията на останалите съветски лермонтоведи независимо от различията е, общо взето, линия на подчертаване в една или друга степен реалните национални източници на вдъхновение на Лермонтов, без да се пренебрегват контактите (Б. Ейхенбаум, Б. Нейман, С. Дурилин, К. Ломунов, Н. Бродски, В. Мануйлов, А. Соколов, Д. Максимов, И. Андроников и др.). В съветско време пръв С. Дурилин пише за творческо учене на Лермонтов от Шилеровата традиция без сляпо подражание и изказва мисълта за близост на Лермонтовата драматургия до течението „Буря и натиск", създадено половин век по-рано в Германия от Гьоте, Шилер, Клингер, Ленц, Лайзвиц, Г. Вагнер и др. Тази мисъл не получава по-нататъшно развитие.

Но да се върнем към контактологическите изследвания на старите лермонтоведи. Слабостта на тяхната методология е обусловена от цял комплекс от причини, на които не можем тук да се спираме. Една основна грешка, която правят те при опита им да поставят Лермонтов в руслото на общоевропейското литературно развитие, е, че разглеждат сложния процес на литературните взаимоотношения еднопосочно, само като влияние на една литература върху друга или въздействие на една творческа личност върху друга, като възприемащата страна е напълно пасивна. Собствено по онова време истинско изследване на някои моменти от руско-западноевропейските литературни взаимоотношения има едва ли не само в трудовете на А. Веселовски (и то пак еднопосочно). За по-пълно разкриване на картината може да се говори десетилетия по-късно, когато в съветско време се явяват изследвания като тези на В. М. Жирмунски, М. П. Алексеев, В. И. Кулешов, Р. Ю. Данилевски и др., както и изследванията на редица учени от други страни, които използуват съвсем друга методология. Един от съществените приноси в тази насока е сборникът „Русско-европейские литературные связи" (1966) и материалите от международните славистични конгреси след 1958 г. Те до голяма степен изясняват и принципите, върху които трябва да се изгражда и изследването отношението на един автор към творчеството на друг автор, тъй като показват двустранността на взаимоотношенията и връзката им с по-дълбоки процеси.

---

[2] Вж. по-подробно по тези въпроси в: Г. Германов. Драматургията на Лермонтов. — Год. Соф. унив., Филолог. факултет. Т. 58, ч. 1, 1964, с. 25—225; Г. Германов Драматургията на М. Ю. Лермонтов в българската критика. — Сб. Славистични студии. С., 1963. с. 393—412.

[3] Вж. М. А. Яковлев. Лермонтов как драматург. Л.— М., 1924.

* * *

Старите автори си бяха поставили за цел да намерят сходството на всяка цена, да покажат непременно присъствието на чуждия автор. Например за „Испанци“ (1830) се доказва, че целият патос, бунтарски дух, смелите изобличителни монолози срещу тиранията, срещу социалното неравенство и религиозната вражда са дошли само от Шилер или от някой друг неруски автор. Обаче, ако се обърнем към творческата биография на Лермонтов, без труд ще забележим, че през 1829 г., а и през същата 1830 г. той е създал редица лирически и лироепически творби като „Жалбите на турчина“, „Монолог“, „Молитва“, „10 юли 1830“, „30 юли — Париж — 1830“, „Новгород“, „Предсказание“, „Последният син на свободата“ и др., които са изпълнени с ярко изразени граждански настроения, със свободолюбив патос, с протест срещу неправдата, взета в широк исторически и морален план, а в някои от посочените творби конкретизирана срещу монарсите подтисници. Това са характерните за поета-романтик настроения и форми на поетическа изява, които се различават от тези в „Испанци“ дотолкова, доколкото там имаме работа с друг литературен род, с друг маниер на реализиране в художествени образи на наблюдения, мисли и идеи, навеяни от живота и оформени от творческото въображение, разбира се, не без известни литературни навеи, домашни и чуждестранни. Много е голяма близостта например между главния герой на трагедията „Испанци“ Фернандо и Вадим — главния герой на поемата „Последният син на свободата“. Първият бурно протестира срещу потъпкването на личната му свобода, любов и достойнство, като протестът му надраства далече пределите на личното и придобива социално-исторически характер. Гибелта му е последица от една отчаяна, неравна борба срещу защитниците на неправдата. Вторият се изправя на смъртна борба срещу чуждоземния завоевател, който го е лишил от свобода, отечество, от всичко скъпо, морално го е унизил. Той излиза на двубой въпреки очевидното неравенство на силите и загива, като остава верен на идеала си. Ако се направят и в единия, и в другия случай паралели с историята, ще се установи по безспорен начин словното и твърде свободно отношение към историческите факти. Не рябва да забравяме обаче, че това е творчество на поет и драматург-романтик, за когото придържането към жизнената правда и обусловеността на поведението на героя от социално-историческите обстоятелства не е задължителна. Има нещо, което е еднакво и в двете произведения, и за двамата герои. Това е неговата морална детерминираност. Той не е „безнравствен“ герой, независим от връзките си с останалите хора. Напротив, кръвната му обвързаност с тях, чувството за морален дълг към тях го довежда до трагическата развръзка. Отиването на явна гибел в името на идеала, макар и недоосъзнат чрез ума, но всецяло възприет чрез сърцето, е характерно и за двамата, както и за лирическия герой на поезията на Лермонтов от същите години. За отбелязване е, че образът на Фернандо е значително по-пълен, по-богато нюансиран. Не само е по-„зареден“ с големи идеи, но и като човешка индивидуалност е показан по-цялостно. Вадим пък по-ярко изразява трагедията на победения защитник на честта и правдата.

Възможни ли са подобни образи в творчеството на Лермонтов, ако той не познаваше Фердинанд фон Валтер и особено Карл Моор? Би ли могъл той да осъзнае величието на една саможертва в името на приятелството или

смисъла на един бунт срещу аморалността и подтисничеството? Безспорно би намерил пътя към тях, защото обстановката в Русия през 30-те години на XIX век подсказва на мислещия и чувствителния към въпросите на времето човек идеи и емоции, сродни с тези на дейците от течението „Буря и натиск“ от 70—80-те години на XVIII век и „Млада Германия“ от 20—30-те години на XIX век в Германия.

Става дума следователно за типа на мисловното и емоционалното възприемане на действителността и за типа на художественото ѝ възпроизвеждане, които при сходна или еднаква обстановка са сходни или еднакви. Драматургията, както и цялото творчество на великия германски поет са един от катализаторите в този процес. Те са спомогнали за най-общото оформяне на художественото виждане и изява на руския автор, без да са го подчинили на себе си, без да са го погълнали.

Неуморните търсачи на паралели и сходства изтъкват всичко, което съдържа подобен елемент. Ако обаче трябва да се търсят и подчертават различията, аргументацията, извлечена от творчеството и на Шилер, и на Лермонтов, никак няма да бъде по-неубедителна. Тъкмо обратното. Сходствата се губят сред различията. Ако се вземе например най-„шилеровската“ драма на Лермонтов, каквато е „Испанци“, трудно могат да се намерят даже отдалечено съвпадащи моменти. И все пак нещо от шилеровския дух съществува и се чувствува в нея. Това собствено е духът на времето и на още водещата по онова време романтическа вълна в литературата, обхванала целия европейски континент.

* * *

В литературата за Лермонтов много често се споменава за близостта с Шилеровата драматургия на драмата „Хора и страсти“ (1830), като паралелът започва със заглавието, считано за вариант на Шилеровото „Коварство и любов“ (1784). При това заглавието ѝ е на немски език. Едновременно с това традиционно се твърди, че тази Лермонтова драма е само епизод от биографията му. Кое от двете твърдения трябва да се приеме за вярно? Дали че драмата е едва ли не заета изцяло или че е емпирическо описание на един жизнен факт? Ако се приеме за вярно второто твърдение, първото става съвсем излишно, тъй като до такова описание не е необходимо да се прибягва до школата на Шилер. Трудно може да се докаже и смисловото съвпадение на двете заглавия. В Шилеровото заглавие има явно противопоставяне на две морално-психологически категории. В Лермонтовото заглавие подобно смислово противопоставяне не е ясно подчертано.

Доста големи различия има и в строежа на двете произведения. Докато у Шилер е замесен дворецът на един херцог и са подчертани социалните противоречия, характерни за германския живот от края на XVIII век, и тези социални различия изиграват наред с личната корист и коварство на придворните фатална роля в живота на двамата млади положителни герои, Фердинанд и Луиза, у Лермонтов конфликтът е и по-различен по характер, и се изгражда от автора по по-друг начин.

Драмата „Хора и страсти“ за разлика от „Коварство и любов“ е със затворена композиция, с ограничен брой действуващи лица и без възможности за тяхното увеличаване. Действието се развива в едно семейство.

Подбудите на героите са и материални, и психологически. Причината за нещастието и смъртта на младия Юрий Волин е непримиримата вражда между баба му Марфа Ивановна Ґромова и баща му Николай Михайлович Волин. Всяка от страните проявява претенции за Юрий. У бащата те са от морално-психологически, у бабата — от паричен характер. Хуманните идеи на Юрий и любовта му към свободата се сблъскват със злобата, дребнавостта и скъперничеството на Марфа Ґромова, Василий Михайлович и прислужницата Дария. Заплитането на един сложен възел, към който се прибавя и нещастната любов на Юрий към братовчедката му Любовь, довежда до крушението на романтическия идеал на героя и до собствената му гибел. Ситуациите са съвсем различни от Шилеровите, гдето решаваща роля играят синът на президента Фердинанд фон Валтер и дъщерята на бедния бюргер Милер. У Шилер любовният конфликт е в центъра на драматическото действие, органически е преплетен със социалните противоречия и предразсъдъци и играе организираща роля за цялото действие. У Лермонтов любовният конфликт произтича не от конфликта между враждуващите страни в семейството. Той се развива паралелно и в основата му лежи фаталното заблуждение на главния герои. Това са два отделни потока, които се сливат в едно и създават у Юрий Волин чувството за всеобщо зло, обхванало света. Оттам е и чувството му за изолация, което не е така силно у Шилеровия герой и което го довежда до значителни обобщения: „Любовта ми към свободата на човечеството смятаха за свободомислие — никой след тебе не ме е разбрал.“[4] Недоволството и протестът на Юрий Волин придобиват много по-остър и по-конкретен характер. В това няма нищо странно. Образът е създаден около половин век след Шилеровия, който възкликва: „Аз ще разкажа на целия свят как се става президент.“

Една сцена от „Хора и страсти“ се сравнява и извежда от Шилеровите „Разбойници“ (1781). В началото на второто действие на „Хора и страсти“ има един епизод, изпълнен с лицемерие, глупост, жестокост и с лакейско усърдие. Слушайки текста от евангелието от Марко, посветен на милосърдието, Марфа Ґромова толкова силно се „трогва“, че заповядва да набият малкия крепостен слуга, счупил любимата ѝ чашка със златна дръжка. Тази сцена някои автори извеждат именно от сцената в „Разбойници“, гдето Амалия чете библията на стария Моор.[5] Това е крайно неубедително, тъй като лицата, участвуващи в съответните сцени у Шилер и у Лермонтов, са съвсем различни по облика си и по функциите си в целите пиеси и в дадените сцени. Марфа Ґромова няма никакви сходни черти със стария Моор, нито пък Дария с Амалия. Първите са мъчителите и техните лакеи, вторите — благородните и невинно пострадали личности. Съвсем различни са и оценките на двамата автори за описаните лица и ситуации.

Безспорно тук имаме работа с чисто типологическо сходство, произтичащо от близостта на житейските ситуации и с характери, оформени в сродна обстановка. По-конкретно казано, религиозното лицемерие, съчетано с жестокостта, е съществувало не само в Ґермания от времето на Шилер, но и в Русия от времето на Лермонтов, така че руският автор е могъл да наблюдава такива картини в заобикалящата го действителност,

---

[4] М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. Т. III. с. 243.
[5] Вж. М. А. Яковлев. Лермонтов как драматург. Л.—М., 1924. с. 166—167.

особено през детските години, прекарани в Тархани. Има данни за това, че Лермонтов като малък е реагирал много остро срещу наблюдаваните от него несправедливости и жестокости. „Лермонтов още като дете се нахвърля срещу баба си, когато тя ругаела крепостните, той излизал вън от себе си, когато водели някого за наказание, и се нахвърлял върху тези, които са издали нареждането, с тояга, с нож, с каквото му попаднело в ръката."[6] В житейските факти трябва да се търси преди всичко изворът на вдъхновението на който и да било значителен писател, особено на такъв като Лермонтов, защото фактите са по-силни от влиянието и на най-големия поет-предшественик или съвременник. Вероятно под влиянието на непосредствени впечатления, повече отколкото на книжни източници, Лермонтов прави своя Юрий Волин богоборец, отрицател на божествената „правда", на църковната проповед за задгробния живот, за рая и ада: „Приятелю мой! Няма друг свят. . . има хаос, няма рай, няма ад." Протестът срещу бога не е прикрит, а явен и много остър: „Но ако той е наистина всезнаещ, защо не попречи на ужасното престъпление самоубийството, защо не отклони ударите на хората от сърцето ми?. . . Защо е поискал моето раждане, щом е знаел за гибелта ми?. . . Къде е волята му, щом като мога по свое желание да умра или да живея?" Тук, разбира се, не може да се говори за последователен атеизъм. Това е протест стихиен, предизвикан от живота, но силен и твърде последователен.[7]

В изясняването на проблемите, свързани с „Хора и страсти", на прав път е Ираклий Андроников, който уточнява редица житейски моменти, подсказали на Лермонтов съответните драматически ситуации. Това му дава и право да гледа на „Хора и страсти" не като на компилация.[8] Така е склонен да я оценява сред съветските лермонтоведи и В. А. Мануйлов.[9]

Драмата „Хора и страсти", гледана дори и като едно несъвсем блестящо в художествено отношение произведение, показва интересно и живо остри социални и психологически състояния, характерни за руския живот от 30-те години на XIX век. Тя показва падането на романтическия воал от очите на мислещата млада интелигенция и насочването ѝ към реалните дълбоки противоречия на ежедневния живот, които пречат на човешката личност да намери, да реализира себе си съобразно законите на човешката и житейската правда и съобразно собствените си желания и стремежи. Общото с Шилер тук е в творческия почерк, в бунтарския свободолюбив патос. Тук се показва момент от формирането на един нов идеал, още неясен, страстно търсен като оръжие и път към бъдещето.

* * *

Името на Шилер се споменава в драмата „Странен човек" (1831) от група млади хора, приятели на главния герой Владимир Арбенин. Те изразяват недоволството си от представянето на драмата „Разбойници" в „оскубан вид" на сцената и от „ленивата игра" на големия артист Павел Мочалов.[10]

---

[6] П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. 1891. с. 159; Също Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Т. I. 1945. с. 19.

[7] Вж. Н. А. Любович. Об идейных основах эстетических воззрений Лермонтова. Вопросы философии, 1956, кн. 4, с. 88.

[8] И. Андроников. Лермонтов. Сов. писатель, М., 1951. с. 59.

[9] В. А. Мануйлов. Лермонтов. Серия „Русские драматурги", 1951. с. 68.

[10] М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. АНСССР, 1953—1956. Т. V. с. 225.

Снегин, Челяев, Рябинов, Заруцки и Вишневски като самия Арбенин са поклонници на Шилер и на Мочалов, изразител на нови демократични тенденции в руския театър, и това е твърде показателно за настроенията на будната част от студентската младеж в Русия от 30-те години на XIX век. Още повече, че разговорът за Шилер и Мочалов е свързан със спомена за блестящата за русите 1812 година.

Драмата „Странен човек" в продължение на десетилетия е била споменавана само като вариант на „Хора и страсти", така че казаното за традицията и връзките по отношение на „Хора и страсти" се отнася изцяло или до голяма степен и за нея. Самият Лермонтов обаче пише във встъпителната си бележка:

„Лицата, изобразени от мене, са взети всички от живота и аз бих желал те да бъдат разпознати, тогава разкаянието навярно ще посети душите на тези хора. . . Но нека те не ме обвиняват: аз исках, аз бях длъжен да оправдая сянката на нещастния!

Справедливо ли съм описал обществото, не зная! Поне за мене то завинаги ще си остане сбор от хора безчувствени, самолюбиви в най-висока степен и пълни със завист към ония, в душите на които се пази, макар и най-мъничка искра небесен огън!. . .

И аз се изправям пред съда на това общество."[11]

Категоричната авторова декларация е много ценна за изясняване на основния въпрос — оригинален или подражателен е той. И в бележката, и в цялата драма може да се проследи стремежът на Лермонтов да бъде много близо до живота и при цялата романтическа устременост на героя си да показва чисто земни, реално съществуващи човешки и социални взаимоотношения. Връзката на драматическия конфликт с реални жизнени факти е добре разкрита от някои съветски изследователи на Лермонтов.[12]

Свързано тематично и по дух с „Хора и страсти", произведението има свое място в творчеството на Лермонтов и е изпълнено с „шилеровски" патос. Чрез него младият драматург отбелязва крачка напред в развитието си, главно в създаването на значително по-плътни и убедителни човешки образи. Това се отнася преди всичко до главния герой Владимир Арбенин, който е по-непосредствено свързан и с духа на времето, отколкото Фернандо или Юрий Волин. Чрез образа на Владимир Арбенин младият Лермонтов се издига до по-значителни обобщения в размислите си за човека и отечеството. Романтическият герой надмогва индивидуалното и от собствената си съдба извежда голямата мисъл за съдбата на всички: „О мое отечество! мое отечество!" Не по-малко остър е богоборческият протест на Владимир Арбенин: „Боже! Боже! Отсега нататък аз нямам нито любов, нито вяра. Но не ме наказвай за моето метежно роптание, ти сам с нетърпими мъчения изтръгна тези хули. Защо си ми дал огнено сърце, което обича до крайност и не може също така да мрази! Ти си виновен! Нека твоят гръм да падне върху непокорната ми глава: аз не смятам, че послед

---

[11] П. Ю. Лермонтов, Собр. соч., с. 205.

[12] Срв. Н. Л. Бродский. Цит. съч., с. 289—291; В. А. Мануйлов. Цит. съч., с. 96 и др.; И. Андроников. Цит. съч., глава I; Б. П. Городецкий. Коментар към академическото издание на съчиненията на Лермонтов. 1953—1956. Т. V, с. 728—734.

ните вопли на умиращия червей биха могли да те зарадват."[13] Ирониятa, с която Лермонтов две години преди това се обръща към бога в стихотворението „Молитва", сега се е превърнала в обвинение, макар в словесната форма да има следи от „разкаяние" и вяра в съществуването на бога.

Драмата „Странен човек" допринася твърде много за изграждането художествената картина на духовното състояние на младото поколение в Русия през 30-те години на XIX век и за изясняването на връзката му с големия процес на пробуждане и революционни устреми в цяла Европа.

Типично произведение на романтическата драматургия на Лермонтов е и последната му драма „Двама братя" (1835—1836). Написана след драматическия шедьовър „Маскарад", тя носи в себе си следи на още по-дълбоки размисли, на по-голяма житейска и художническа зрелост, които обогатяват метода на автора и придават по-ярко съдържание на главните образи. Свързано с „Испанци", „Хора и страсти" и „Странен човек, това произведение има и свои особености, що се отнася до облика на главните му герои, обществените и моралните идеи, на които те са носители. И тази пиеса е изпълнена с мощен изблик на гняв срещу неправдата. Навсякъде стои остро подчертано въпросът за съдбата на човешката личност в едно тиранично и несправедливо устроено общество, потъпкало всякакви етически принципи. Основна е мисълта за човека и обществото в тежкото време на безпътица и изчерпване на старите политически, етически и естетически идеали. Заедно с това повелително се налага мисълта за създаването на нови идеали, които да ги заменят и да открият нови хоризонти пред духовния взор на съвременника. В „Двама братя" настойчиво и последователно се поставя проблемът за критерия за измерване ценността на човешката личност, за смисъла на човешкото битие — къде и как да бъде разкрит и намерен.

През цялото творчество на Лермонтов преминава непреодолимият копнеж по един пълноценен човешки живот, по истинското човешко щастие. Драмата „Двама братя" е също изцяло изпълнена с него. Както в лириката и в прозата на Лермонтов, и тук преминава болката за погубения човек, която се пречупва по различен начин в личните съдби на двамата братя Александър и Юрий Радини. И двамата се стремят или са се стремили към вършене на добро, без да са постигнали идеала си, за което не носят никаква субективна вина, тъй като са жертва на обстановката. Материалният фактор и грубите страсти са отново причината за нещастието на две човешки същества.

Докато в „Испанци", „Хора и страсти" и „Странен човек" има по един носител на главните авторови идеи, в „Двама братя", както се вижда даже от заглавието, те са двама. Условно казано, Александър е въплъщение на байроновското, а Юрий — на шилеровското начало, т. е. единият е обхванат от жестоко и дълбоко разочарование, което го довежда до демоническа злоба против злото, другият остава възторжен идеалист, устремен напред и нагоре при всички трагични ситуации, в които изпада. Би могъл да се направи външен паралел с „Разбойници", като се търси сходство на Франц Моор с Александър и на Карл Моор с Юрий, но драматическите ситуации, сферата и размахът на проявите им са твърде различни. И двата образа

[13] М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. 1953—1956. Т. V. с. 267.

свидетелствуват за мъчителни размисли и преоценки. Общият патос на произведението е бунтовният, патосът на протеста срещу злото, омразата и застоя.

* * *

В драматургията на Михаил Юриевич Лермонтов намира изражението си, както и в останалите области на неговото творчество блестящият талант на поета-романтик, а по-късно и на реалиста. Ранната драматургия („Испанци", „Хора и страсти", „Странен човек", както и написаната след „Маскарад" драма „Двама братя") е романтическа в пълния смисъл на тази дума. Нейният герой е също романтическа личност. Оттук започва развитието на Лермонтов-драматурга, което ще го доведе по-късно до значително по-сложното, разностранно и реалистически обосновано изображение на героя в „Маскарад".

Тъй като тук се говори за връзката на Лермонтовата романтическа драма с Шилеровата традиция, по естествен начин се налага въпросът за облика на Лермонтовия романтически герой в драмата. За него се е писало и се пише от повечето изследователи преди всичко, че е отцепник. Внимателното проследяване на жизненото поведение на този герой показва, че той наистина влиза в остър конфликт с обкръжаващата го социална среда, по-широко погледнато, с цялата обкръжаваща го действителност. Веднага обаче трябва да се подчертае, че „отцепването" на героя на Лермонтовата романтическа драматургия е противопоставяне на една реакционна, осъдена от историята социална среда, следователно неговото поведение от историческа, социална и хуманна гледна точка има дълбоко положителен и прогресивен характер.

Всички герои на романтическата драматургия на Лермонтов, дори и когато не са напълно доизградени като характери и художествени образи, са бунтовници най-често срещу абстрактното, но често и срещу конкретното зло. Фернандо се бунтува против религиозната, националната и расовата дискриминация. Юрий Волин кипи от справедлив гняв против нечестните машинации, на които после става жертва, и достига до сериозни заключения и обобщения относно размера на злото, от което е обхванат светът, и причините, които го пораждат и поддържат. А Владимир Арбенин направо изобличава крепостното право и жестокостите, извършвани от помешчиците над селяните.

Не може да се каже, че Лермонтов, както и неговите велики предшественици Шилер, Байрон и др., си е поставил за цел да обрисува осъзнатия бунтар. Но без преувеличение може да се каже, че той решително се ориентира към активното начало у човека, към борческата му устременост и с това той е напълно сроден по дух с най-забележителните представители на прогресивното течение на романтизма в останалите европейски литератури. Както в тях, така и в творчеството на Лермонтов изолираният в протеста и в борбата за защита на собственото си *аз* романтически герой превръща личния конфликт в една или друга степен и в конфликт общочовешки, в конфликт социален.

Когато се проследи жизненото поведение на героя на Лермонтовата романтическа драма, може да се направят и някои заключения, по-различни от традиционните схващания за изолацията, индивидуализма и егоизма му.

Един внимателен и задълбочен анализ доказва, че не героят изолира себе си и че социалната среда го поставя в насилствена изолация, виждайки у него враждебни мисли и постъпки. Именно тази принудителна изолация се превръща в остър конфликт, който завършва с гибелта на героя. Противопоставянето и на отделния факт винаги е свързано в съзнанието на героя с по-общи и цялостни размисли и философски обобщения.

Романтическата драматургия на Лермонтов дава достатъчно материал, за да се докаже, че героят ѝ не е егоист, а хуманист. Корените на този хуманизъм авторът търси в самата дълбока човешка същност на положителните си герои, като подчертава влиянието върху тях на обкръжаващата ги среда и обстоятелства. Главната беда на героя е в неяснотата и неоформеността на неговия идеал. Те произтичат от неизясненността на историческата обстановка, а също от социалния произход и обкръжение на героя. Той все още практически не излиза от кръга на влияние на аристократическото общество и не успява да се доближи до народната среда. В ранния герой на Лермонтовата драма има доста абстрактност, понякога и схеми в мисленето. Това са черти не само на художествения метод на Лермонтов от този етап на неговото развитие, а черти на метода на романтизма изобщо.

* * *

Ранната романтическа драматургия на М. Ю. Лермонтов, въпреки че не притежава зрелостта и пълнотата на „Маскарад", е интересно и значително явление, важен момент в развитието му като художник на словото и гражданин на своята епоха. Като създател на романтически драми Лермонтов може да бъде цялостно разбран и изяснен само когато се вземат пред вид всички фактори, съдействували за изграждането му. Както и при всеки автор от която и да е националност, и тук трябва да се вземе конкретната национално-историческа обстановка, духовната атмосфера и климат, които са винаги факторите с най-разностранно, силно, дълготрайно и решаващо въздействие.

Съвсем конкретно при Лермонтов трябва да се подчертае влиянието на прогресивните национални традиции, свързани с всенародния подем през 1812 г., декабристкото движение, на което поетът е „последното искрено ехо", и принадлежността му към поколението от 30-те години, което „изстрадва" пътищата към бъдещото прогресивно развитие на Русия. Важно в случая е и обстоятелството, че Лермонтов никога не е напускал пределите на Русия и че всичко възприето от него независимо от произхода и пътищата си на проникване е влияело върху него след пречупването си през руската национална стихия.

Върху формирането на Лермонтов в чисто литературно отношение и в отношението му към театъра и драмата влияе вече значително дългата руска театрална традиция. Не е без значение ролята на Малый театр, който прокара чрез артисти като Павел нови пътища в театралното изкуство. Романтизмът в руската литература и в двете си течения е съществувал повече от две десетилетия и включва в своето русло творчеството на десетки поети, прозаици и драматурзи, между които В. А. Жуковски, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин и пушкинската плеяда, поетите декабристи и др. Безспорно създалата се традиция, както и потокът на живата, развиващите се в негово време литература и театър са влияли съвсем непосредствено

върху личността на Лермонтов. За Лермонтов не са без значение идейно-философските и литературни търсения на неговите връстници от студентските кръжоци в Московския университет, макар че сам не е участник в тези ковачници на новата за онова време руска мисъл. Удивително е обаче съвпадението на мислите и оценките му за житейски, литературни и театрални събития, направени в писмата му, с оценки на В. Г. Белински и А. И. Херцен например, направени също в документи, писани от тях не за печат и публикувани десетки години по-късно.

Но всички тези постижения на руската литература и култура от онова време са неразривно свързани чрез многобройни нишки с общоевропейското развитие на прогресивни и революционни идеи, с развитието на философските идеи, с мощната вълна на романтизма в западноевропейските литератури. И чрез четенето на произведенията на Шилер, и чрез постановките на „Разбойници" и „Коварство и любов" на сцената на Малый театр, макар и „оскубани" от цензурата, и чрез косвеното пречупване през руската национална литература и култура Лермонтов възприема главните идеи на своето време и участвува в тяхното доразвиване, тъй както някога Шилер възприема идеите на Русо и Енциклопедията и както възторжено приема избухването на Великата френска революция. Освен това при едно сравнително разглеждане на Шилер и Лермонтов не може да не се взема пред вид развитието на политическите, философските и естетическите идеи, извършило се в течение на онова половин столетие, което лежи между сравняваните писатели и техните произведения, например философските идеи на Шелинг, получили значително разпространение в Русия, и идеите на френския утопически социализъм, макар съприкосновението им с руската политическа мисъл от 30-те години да е по-слабо.

Всички тези фактори, национални и извъннационални, трябва да се вземат в тяхната сложна взаимна зависимост. В тази диалектическа взаимовръзка обикновено доминира домашното, което трябва да се схваща не в неговия тесен, ограничен смисъл, а като сложен комплекс от исторически формирали се форми на социалния живот, формите на мисленето, както и начините на изява на духовния живот и същност на човешката личност.

Връзката на романтическата драматургия на Лермонтов с духа и традициите на Шилеровата драматургия, особено ранната, е безспорна. Но това не е връзка еднопосочна, едностранна, не е пряко и грубо заимствуване на идеи, образи и ситуации. Става дума за типологическа връзка и близост, които произтичат от особеностите на общоевропейското политическо, философско и литературно развитие, в общите рамки на което двамата бележити творци на две от най-големите европейски литератури се оказват духовно много близки и сродни, като всеки от тях запазва своята оригинална писателска физиономия.

*ИВАНКА ВАСЕВА-КАДЫНКОВА*

# ОТРАЖЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ГЕРОИКИ „ТАРАСА БУЛЬБЫ" В БОЛГАРСКИХ ПЕРЕВОДАХ

## I

„Тарас Бульба" — одно из первых произведений русской литературы, появившихся в болгарском переводе еще до Освобождения Болгарии — в 1872 году в Браиле (Румынии); оно получило впоследствии еще девять переводов.[1]

Исключительный интерес к повести Гоголя в Болгарии еще до ее Освобождения от турецкого ига, в период подъема национально-освободительного движения, объясняется прежде всего близостью исторических соответствий в судьбах украинского и болгарского народов, желанием переводчика — известного болгарского критика, педагога и просветителя Н. Бончева — поднять дух болгар, укрепить их веру в возможное и близкое Освобождение, показав массовый героизм, широкий размах народного движения казачества против такого же тройного гнета — национального, духовно-религиозного и социального, — как тот гнет, который испытывала в то время Болгария. Особенно бросается в глаза аналогичная роль защиты своей веры, как одного из проявлений национально-освободительного движения, характеризующего в одинаковой степени историю Украины 17-ого и Болгарии 19-ого века: как уния служила целям национального и социального закрепощения украинского народа польской шляхтой, так и стремление турок заставить болгар принять мусульманство служило их завоевательным целям.

Для Гоголя казачество — часть русского народа, сыгравшая крупнейшую роль в защите русской земли от внешних врагов. Для переводчика и его болгарских читателей патриотическое казачество — воплощение смелости, героизма и других лучших черт русского народа, к которому обращены их взгляды и надежды на освобождение. Вряд ли есть другая страна, где бы так непосредственно воспринималась идея единства исторической судьбы украинского и русского народов, как в Болгарии.

---

[1] „Т. Бульбу" переводили Ив. Андрейчин (1901, 1914, 1918), Д. Божков (1920, 1925), Г. Караславов (1937, 1968), Хр. Радевский (1938), Ив. Калчев (1939), В. Каратеодоров (1943), Г. Константинов (1946), Здр. Сребров (1947), Сребров и Г. Константинов (1951, 1955, 1961).

Наряду с этим органическая связь между судьбой Тараса и его сыновей и товарищей, с одной стороны, и судьбой всей Сечи, всего украинского народа, с другой, приобретали особое значение в глазах болгар. Патриотизм, чувство товарищества, ставшее основным законом Запорожской Сечи, всеобщий героизм, присущий не только Тарасу, не отдельным героям, а всем казакам, соответствовали начинающемуся национальному подъему в Болгарии и являлись образцом, средством воспитания, моральной подготовки болгар к предстоящим великим событиям. Патриотизм, освободительный пафос, романтическая героика — это основное, что привлекло внимание к „Тарасу Бульбе".

Перевод Нешо Бончева свидетельствует об его отличном знании русского и болгарского языков и болгарской фольклорной поэтики. Перевод отличается высокой языковой и художественной культурой, что и объясняет его долголетие: почти 30 лет он остается единственным болгарским переводом, выдержавшим три издания: второе — в 1882 (Средец, Бълг. книжовно д-во), третье — в 1917-ом году (изд. штаба действ. армии).

Достоинства перевода Н. Бончева выступят еще ярче, если принять во внимание то обстоятельство, что в семидесятые годы в порабощенной на протяжении пяти веков Болгарии не было не только никаких литературных традиций, в том числе и переводческих, но и оформленного единого национального литературного языка. И несмотря на все это, на известную устарелость языка, если оценивать его с современной точки зрения, перевод Н. Бончева не потерял своего значения и влияние его чувствуется во всех последующих переводах этого произведения (особенно в переводе Г. Караславова).

В начале 20-ого века, в 1901 году, в Варне выходит второй перевод „Тараса Бульбы", выполненный болгарским поэтом, переводчиком и театральным деятелем Иваном Андрейчиным. В кратком предисловии к первому изданию (второе вышло в 1914, третье — в 1918 году) Ив. Андрейчин дает высокую оценку работы Н. Бончева и объясняет необходимость появления нового перевода двумя причинами: тем, что за минувшие годы болгарский язык сильно изменился, и тем, что первый перевод давно раскуплен. В самом деле сопоставление языка обоих переводов свидетельствует об очень существенной эволюции болгарского языка, который, как и следовало ожидать, в первые три десятилетия после Освобождения претерпел гораздо бо̀льшие изменения, чем за последующие 70 лет. Что касается способов передачи романтической героики произведения Гоголя, то перевод Ив. Андрейчина стоит гораздо ближе к современным переводам, чем к работе Н. Бончева. Вот почему на нем мы не будем останавливаться.

В начале 20-ого века, во время становления и укрепления молодого болгарского государства, а также в период войн (балканской, междусоюзнической и Первой европейской — 1912—1918 г.) и начала первой социалистической революции „Тарас Бульба" снова приобретает актуальность. И снова в центре внимания оказывается именно романтическая героика произведения, дающая современникам пример высокого патриотизма, сплоченности, героизма и себеотрицания во имя Родины и коллектива. Появляются третье издание перевода Н. Бончева (1917), второе и третье издание перевода Андрейчина (1914 и 1918).

В двадцатые годы вышел в двух изданиях перевод Д. Божкова (София, Паскалев, 1920, 1923), который, однако, в художественном отношении стоит значительно ниже первых двух.

В тридцатые годы высокие художественные достоинства, вольнолюбивый дух повести, ее страстная адресованность современности, тема героя-борца, жертвующего собой за свободу Родины, снова привлекают внимание прогрессивных деятелей болгарской культуры и появляются три новых перевода: Ив. Калчева (София, библ. Световни писатели, 1936, 1939); Г. Караславова (София, Игнатов, Библиотека за всички, 1937) и Хр. Радевского (София, Маджаров, 1938).

После Освобождения Болгарии от фашизма и капитализма в 1944 году интерес к русской литературе усиливается, повышаются требования смысловой и эстетической точности переводов — особенно произведений классиков — и один за другим появляются три новых перевода[2] „Тараса Бульбы": Г. Константинова (София, Чипев, 1945, 1946); Здр. Среброва (София, Нар. култ., 1947, 1951); Здр. Среброва и Г. Константинова (Бълг. писат., 1953, Нар. култ., 1955 /1961) и второе издание перевода Г. Караславова (Нар. младеж, 1968).

Интерес к героической эпопее Гоголя в этот момент истории Болгарии вызван прежде всего художественным мастерством автора, драматизмом и эпическим размахом описываемых событий. С другой стороны, утверждение положительного идеала патриотизма, стойкости, мужества, преданности Родине и коллективу, оптимистический и героический пафос „Тараса Бульбы" созвучны с настроениями только что освободившейся от капитализма и фашизма Болгарии.

Здесь будут анализированы главным образом четыре перевода: Н. Бончева (1872), Хр. Радевского (1938), Г. Караславова (II изд., 1968) и Среброва и Г. Константинова (дальше Ср./Конст.) — 1951, так как они представляют особый интерес с точки зрения использования переводчиками средств передачи романтической героики произведения Гоголя. Все эти переводы сделаны известными писателями и литераторами и дают правильное представление о высоких художественных достоинствах повести, представляя вместе с тем две разные эпохи исторического, культурного и литературного развития Болгарии. Это создает очень большие трудности исследования: прежде всего нельзя исходить из общих критериев оценки, так как их отделяет большой период времени и то, что является ценным и интересным для первого перевода, почти полностью отсутствует в современных переводах. В них акцентируются другие особенности выражения романтической героики, которые не стояли в центре внимания первого переводчика. Трудность увеличивается тем, что старый тип перевода представлен одним переводчиком, в то время как современная переводческая школа представлена несколькими переводчиками. Их переводы рассматриваются вместе, так как между ними нет никаких индивидуальньх различий в отношении средств передачи романтической героики повести.

Перед тем как перейти к анализу переводов, нужно дать некоторые предварительные пояснения, касающиеся характера работы, выбора и интерпретации материала.

---

[2] Накануне, в 1943 году вышел перевод В. Каратеодорова во втором томе Полного собрания сочинений Гоголя в шести томах, библ. Завети.

Не будем останавливаться на художественном методе Гоголя, на своеобразном переплетении романтических и реалистических элементов в его повести, послужившем поводом множества разнообразных и противоречивых толкований ее характера.[3] Отметим только, что (при всей реалистичности повести) она обладает ясно ощутимым романтическим оттенком. Он обусловлен как выбором материала (изображением одних только сильных, цельных характеров, сильных страстей, высоких порывов, напряженных моментов жизни героев и всего народа), так и способом его подачи. Это проявляется в обилии лирических отступлений, выражающих авторское отношение и сочувствие, в гиперболичности, эмоциональной напряженности, в взволнованной приподнятости языка и во всем его патетическом строе.

Нас будут интересовать романтические элементы, находящие выражение не в содержании повести, а в ее языке, в стиле повествования, так как с этой точки зрения будем анализировать и переводы. К тому же мы будем обращать внимание не на все романтические элементы повести, а толко на те, которые создают атмосферу романтической героики, героического пафоса. Сюда не входят, например, приемы описания любовных сцен, прекрасной панны и т. п., не имеющие отношения к „героике".

Для статьи анализированы главным образом те места, где, на наш взгляд, в наибольшей степени проявляется романтическая героика произведения. Сюда относятся описания внешности и характеристики героев, изображение их бранных подвигов, их героической смерти, предсмертные их слова, пейзажные описания и батальные картины, имеющие непосредственное отношение к созданию романтической героики; тщательно проанализированы также все лирические отступления и все места, где проявляется авторское отношение и сочувствие.

При сопоставлении мы интересовались тем, не ослабевает ли перевод торжественно-патетическое звучание оригинала, отражает ли он в достаточной степени яркие изобразительные средства языка подлинника (выразительные эпитеты, интересные сравнения, метафоры, частые гиперболы и пр.) и самое главное — передает ли в целом взволнованную приподнятость языка, его динамический и патетический народно-песенный строй с характерными повторами, инверсиями, симметрическими построениями, библейско-эпическими союзными зачинами и т. д. Первой своей задачей мы считали именно изучение способов воспроизведения этого приподнято-патетического строя речи.

Анализ переводов обнаруживает прежде всего очень существенные различия, касающиеся главным образом соотношения фольклорных элементов и элементов книжного романтического стиля. Эти различия обусловлены не личным вкусом переводчиков, а эпохой и методом перевода. Они объясняются также своеобразием стиля самой повести Гоголя, сочетанием в ней романтической героики с фольклорно-эпической струей, что,

---

[3] В. Белинский. О русской повести и о повестях Гоголя. Гоголь в русской критике. ГИХЛ. М., 1953. с. 52; Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. ИХЛ. М., 1959. с. 115, 118, 141; Н. Степанов. Повесть Н. В. Гоголя „Тарас Бульба". Н. В. Гоголь. Тарас Бульба. Изд. АН СССР, 1963. с.173. М. Б. Храпченко. Творчество Гоголя. Изд. АН СССР. М., 1954. с. 171, 195; М. Я. Ермакова. „Т. Бульба" Гоголя как исторический роман-эпопея. М., 1956. с. 625.

со своей стороны, обусловлено своеобразием ее романтизма, тем, что основным ее героем является не Тарас Бульба, не отделньная личность, а весь народ, все казачество. Таким образом, сложность стиля подлинника дает возможность различной трактовки — акцентирования то фольклорного характера (в старом переводе), то других стильно-языковых ее особенностей (в переводах двадцатого века).

Одним из основых способов создания приподнято-торжественного звучания повести является архаизация и стилизация ее языка. Это касается как ее синтаксиса, так и лексики: в повести „Т. Бульба", наряду с реалиями (кошевой, курень, куренной атаман, лях, шлахтич и т. п.), характеризующими разные стороны жизни и быта запорожцев и поляков и придающими национально-исторический колорит, Гоголь употребляет устаревшие и поэтические слова „высокого" стиля, славянизмы и — с другой стороны — украинизмы, просторечные и разговорные слова. Это придает особый отпечаток произведению.

Лексика болгарского языка не располагает тем богатым и устоявшимся стилистическим расслоением, каким отличается лексика русского языка. В нем почти отсутствует, например, класс архаичной лексики. Поэтому там, где в подлиннике имеется слово архаическое или высокого стиля, в болгарских переводах, как правило, встречаем современное литературное слово. Лексическая архаизация языка подлинника подсказывается в преводах на болгарский язык обычно грамматическими, главным образом синтаксическими средствами: инверсиями, расширением употребления нечленных форм имен и т. д. С другой стороны, отсутствие ясно оформившихся стилистических пластов лексики болгарского языка сказывается в несколько ослабленном восприятии болгарами стилистической окрашенности лексики русского текста. По этому целый ряд стилистически окрашенных русских слов остается в болгарских переводах неотмеченным, что, конечно, снижает их качество. Это касается прежде всего современных переводов „Тараса Бульбы". Трудно сказать, однако, является ли наличие в переводе Н. Бончева устаревших, церковнославянских (. . . когато *древле-мирний* словенски дух се обузе от *бранни* пламник, 8) и диалектных слов и форм результатом сознательной стилизации, или это объясняется тогдашним состоянием болгарского языка, отсутствием строгих норм и оформившегося литературного языка, что давало бо̀льшую свободу переводчику. Скорее всего архаичность (с современной точки зрения) языка пергово перевода „Тараса Бульбы" объясняется эволюцией болгарского языка, который за сто лет очень изменился.

Итак, архаизация и стилизация лексики повести в болгарских переводах остается невыраженной или же выражена неполно и непоследовательно.

Но торжественно-приподнятое звучание языка повести, атмосфера романтической героики создается также, и притом очень активно, синтаксическими средствами. К ним переводчики — особенно современные—обычно проявляют подчеркнутое внимание и тщательно их воспроизводят, добиваясь адекватного звучания перевода. Изучение их передачи в болгарских переводах является зерном третьей части работы.

## II

Характерной особенностью перевода Нешо Бончева является то, что он развивает и усиливает фольклорный аспект стилистической структуры оригинала, приближая его романтическую героику к болгарской фольклорной романтике. Это находит выражение:

1. В частом переводе обращений *паны, паны братья, товарищи* характерным для болгарских героических песен обращением *дружино, верна дружино.* Напр.: Прощайте *паны братья, товарищи!* — Прощавайте, *верна дружино!* (349, 80[4]). Чини ми се, *дружино* (паны-братья), че умирам от добра смърт (351, 81). — *Дружино!* (Что паны?) — обърна се Тарас към войводите (376, 77).

Здесь переводчик отчасти жертвует национальной спецификой повести, чтобы приблизить ее к болгарским читателям.

Добиваясь воспитательного воздействия, переводчик-просветитель заменяет нередко более отвлеченные существительные *товарищество, рыцарство* более конкретными собирательными *дружина.* Напр.: Та нека знаят всички какво нещо е *дружина* в руската земя (376, 77).

2. Средством приближения к болгарскому фольклору является и перевод некоторых р е а л и й — наименований начальников казаков — очень популярным для болгарских героических песен и для современной переводчику болгарской революционной действительности словом *войвода*; „кошевой" — „главният войвода"; „новый атаман" — „нов войвода" (334, 67); „Балабан, куренной атаман" — „Балабан, един от войводите..." (351, 81) и пр. Такое отношение к реалиям нередко встречается в старых переводах. В большей или меньшей степени оно ведет к ослаблению национального колорита подлинника.

Использование Н. Бончевым понятий, взятых из болгарской действительности (дружина, войвода, агарянин и т. п.), является, на наш взгляд, не проявлением т. наз. „поболгарения", характерного для первых болгарских переводов и ведущего нередко к переработке переводимого произведения на болгарский лад, а лишь результатом стремления к стилистически тактичному приближению перевода к читателю с целью достижения более полного понимания, более сильного эмоционального воздействия.

3. Важным средством приближения романтической героики произведения Гоголя к болгарской фольклорной романтике является использование болгарских постоянных эпитетов. Н. Бончев ясно чувствует роль народно-песенной лексики и фразеологии, в частности — постоянных эпитетов (*болые* кости, *чистое* поле, *сырая* земля, *быстрые* кони, *добрый* козак, *горячая* пуля, *сахарные* зубы и пр.) в языке Гоголя как средства стилизации, создания приподнятости языка и удачно подыскивает их болгарские функциональные эквиваленты. Напр.: Как *стройный* тополь, носился на буланом коне своем. — Като *тънка* топола летеше той на *врана* си коня (331, 65). Вышиб два *сахарные* зуба палаш. — Два *бели* зъба изби оня нож (332, 66). Так и пригвоздил он его там навеки к *сырой* земле. — Там той го пригвозди до века в *черната* земя (там же).

---

[4] Цитаты даются по изданию Н. В. Г о г о л ь. Избранные произведения в двух томах. Т. I, Лениздат, 1965. Вторая цифра означает страницу соответствующего болгарского перевода.

Для усиления фольклорного характера иногда Н. Бончев употребляет постоянный эпитет даже в постпозиции к определяемому, как это наблюдается в болгарских народных песнях. Напр.: — Какая вам нежба? — Ваша нежба — *чистое* поле да *добрый* конь. — Какво ви е галене намерило? — Вашето е галене *поле широко* и добър кон (266, 4).

4. Фольклорный характер перевода усиливается частым употреблением нечленной формы прилагательного—определения при подлежащем или дополнении, и пропуском притяжательных местоимений, что тоже свойственно болгарскому народно-песенному строю речи. Напр.: Не за един казак ще заридае *стара* майка и ще удари *стари си гърди* със *сухи ръце* (78). И улетя *млада душа* (82) и пр.

5. Патетическому звучанию болгарского перевода содействует также частое использование народно-эпической экспрессивной конструкции: с указательным местоимением. И загина *оня казак*! (И погиб козак! — 322, 57). И хлуйна като порой *оная млада кръв!* (И хлынула ручьем молодая кровь! — 352, 82). Зачервеня се *оная ти риза* (Зачервонела козацкая рубашка — 349, 80). . . Замахна с *оная* ти *жилеста ръка* (. . .замахнулся всей жилистой рукой, там же).

Для современного читателя язык Н. Бончева довольно архаичен: в нем встречаются устаревшие и диалектные слова и формы: князове (7), острове (20), посивеле мустаки (32), секакви дървие (32), собата, спроти, дека (5), а также некоторые русизмы (оскърбява*ния*, посрамява*ние*, битви — 100). Это — особенно лексические архаизмы — еще больше усиливают элементы романтической приподнятости перевода и приближают его стилистически к оригиналу.

Первый болгарский перевод „Тараса Бульбы" свидетельствует о высокой филологической культуре его создателя, о его тонком понимании особенностей художественного произведения и умении воспроизвести их. Он соблюдает почти все народно-песенные приемы в области словоупотребления; т а в т а л о г и и (. . . когда начали разыгрываться *схватки и битвы*. . . когато на Украйна почнаха да се разиграват *бойове и битви* (267), частое употребление с у б с т а н т и в и р о в а н н ы х прилагательных, местоимений и причастий, что тоже вносит нотку отвлеченности, приподнятости: *Бывалые и старые* поучали *молодых*. — *По-стари и патили* учеха *младите* (295, 32) и пр., а также многие особенности синтаксико-ритмического построения фразы. На них не будем останавливаться, так как более полно они отражены в современных переводах.

Весьма точно передает Нешо Бончев и гоголевские изобразительные средства языка, усиливающие атмосферу романтической героики: выразительные э п и т е т ы, метафоры, сравнения, гиперболы. Срв. „. . . и хлуйна като порой оная млада кръв като хубаво вино, кога го носят из зимникът слуги немарливи и съпнат се край самите врата, та строшат скъпият сосуд" (82).

Активность гиперболы, свойственная произведению Гоголя, несколько снижается в переводе последовательной заменой элятива конструкцией „е д и н о т + с у п е р л а т и в". Например, в одном из лирических отступлений, сокрушаясь над изменой Андрия, автор говорит: „Украине не видать тоже *храбрейшего* из своих детей" (322). Здесь элятив исполняет эмоционально-усилительную и психологическую функцию: одновременно оттеняет высокие достоинства Андрия и подчеркивает силу скорби ма-

тери-Украины. В переводе Андрий уже не *храбрейший*, а „один из храбрейших" сыновей Украины: „И Украйна няма да види едного от най храбрите си синове" (322, 57). Ср. тоже: „Свалил его *знатнейший* из панов, *красивейший* и древнего княжеского роду рыцарь" — „Събори го един *от най-чудните* панове, *от най-хубавците*, един рицар от старински княжески род" (331, 65).

Самая существенная слабость перевода в отношении передачи романтической героики — многочисленные пропуски. Они не обусловлены трудностью понимания или выражения. Скорее здесь проявляется вкус переводчика, его антипатия к экспрессивному повтору, парафразе, к подчеркиванию. Нередко там, где автор употребляет для усиления эмоциональности два синонима, переводчик сознательно не отражает один из них. Напр. : Остап выносил *терзания и пытки*, как исполин. — Остап търпеше *мъките* като исполин (372, 99). . Объятый *пылом и жаром* битвы — . . . разпален от *огъня* на битвата (353, 83).

Изредка встречаются и более существенные пропуски — целых предложений, исполняющих выделительно-усилительную функцию. Напр.: Все, что могло спасаться, спасалось. Все подымалось и разбегалось. — Всеки, който можеше, бягаше (301, 38).

Описывая Сечь, Гоголь рассказывает: „Всякий приходящий сюда позабывал и бросал *все, что дотоле его занимало*". Н. Бончев опять сокращает: „Който додеше тука, забравяше и оставяше *всичките си работи*" (285, 23).

Романтическо-приподнятое звучание ослабляется и пропуском ряда образно-экспрессивных эпитетов. Например, в описании пытки Остапа *„ужасный* хряск" переведено без определения (хряскане, 372, 99), „рана от *тяжелого* палаша" — „рана от нож" (351, 81), „моргнувши *седым* усом" — „и мръднаха с мустак" (343, 74).

В эпических описаниях снаряжения войск и сражений пропущены некоторые предметные, хотя и незначительные подробности. Напр. „на сабельных *рукоятях* и ружейных *оправах*" переведено „лъщеше се сам-там по саблите и пушките" (329, 63). „Тарас видя (. . .) как обхваща казашките глави полека-лека унинне" (оставлено без перевода „неприличное храброму", 341, 73). И дальше: „Той искаше да им даде време да навикнат и на това" (не переведено „и к унынию, наведенному прощанием с товарищами" (там же).

В нескольких местах пропуски объясняются предполагаемой непонятностью для читателя: например, упоминание о рыцарских качествах (302, 40) и рыцарской чести: „Теперь благослови, мать, детей своих! — сказал Тарас. — Моли бога, чтобы они воевали храбро, защищали бы всегда *честь рыцарскую*, чтобы стояли всегда за веру христову". В переводе отец высказывает только два пожелания: „Сега благослови, майко, децата си! — каза Тарас. — Моли бога храбро да воюват, да стоят винаги за вяра христова" (273, 12). Это бросает тень на национально-исторический колорит.

В переводе Н. Бончева есть и некоторые отклонения от синтаксиса оригинала, снижающие патетическое звучание, романтическую героику произведения Гоголя. Сюда отнесем прежде всего несоблюдение некоторых повторов и инверсий, с помощью которых автор создает эпически напевные ритмы. Напр.: Постойте же, *придет время*, *будет время*, узнаете вы, что такое православная русская вера! (379). В переводе нет

повторения, нет и той уверенности в своих силах и такой угрозы врагу: „Почакайте, *до ще време*, позна щете, какво нещо е православната руска вяра“ (105).

В неменьшей степени меняется ритмический рисунок фразы вследствие того, что не отражен эмфатический порядок слов и особенно — характерные глагольные инверсии. Напр.: И пробились было уже козаки. — И казаците бяха се вече пробили (577, 104). А уж *упал* с воза Бовдюг. Прямо под самое сердце *пришлась* ему пуля, но *собрал* старый весь дух свой и сказал. . . — А Бодвюг падна от колата; куршум го удари под самото сърце; но старецът си събра всичката сила и рече (350, 81).

Однако указанные пропуски и неточности не могут бросить тень на высокие художественные достоинства первого перевода. Он воссоздает атмосферу романтической героики, поэзии, романтический налет старины, историческую перспективу. В нем в наибольшей степени сохранено фольклорное звучание подлинника, былинный характер повествования.

## III

Новые болгарские переводы написаны современным, богатым и правильным языком. В них нет формальных пропусков, они более точны в семантическом отношении. Что касается стилистической окрашенности языка, то в них не только почти нет элементов архаизации и стилизации, но и слабее чувствуется фольклорный характер повести, а это в значительной степени снижает ее романтическое звучание. Исходя из современных требований возможно более полного сохранения национального и исторического колорита оригинала, они по существу не используют элементов болгарской фольклорной поэтики для передачи романтической героики „Тараса Бульбы“: во всей повести есть два-три постоянных эпитета из болгарских народных песен: *чистое* поле — *широкото* поле (Х. Рад., Ср./ Конст.), *равното* поле (Г. Карасл.). Как правило, в этих переводах оставлены русские постоянные эпитеты: *влажна* земя, *стройна* топола (у Н. Бончева *черна* земя, *тънка* топола), на *жълтия* си кон (Х. Рад.),. . . на *бледо-жълтия* си кон,. . . на *жълтия си черно-гривест кон* (Г. Карасл.) — рус. на *буланом* коне своем (у Н. Бончева — . . . на *врана си коня*).

Эти переводы не вводят конструкции,свойственные болгарскому фольклору, для усиления фольклорного звучания произведения, а только точно воспроизводят синтаксические и синтаксико-ритмические особенности подлинника, многие из которых заимствованы из украинских народных песен и дум. Таким образом национальный колорит сохраняется, но для иностранного (болгарского) читателя не так ощутим фольклорный характер текста.

Стараясь сохранить национальный и исторический колорит повести, современные переводчики как правило не переводят реалии (только у Хр. Радевского *кошевой* переведено *началникът*, *аббатство* — *манастир*).

В современных переводах отражена яркая образность гоголевского языка: здесь нет пропусков эпитетов: за редкими исключениями эпитеты сохраняют свою выразительность и эмоциональность. Это касается особенно тех мест в лирических отступлениях, где, собственно, одним эпи-

тетом—обособленным субстантивированным прилагательным — автор очевидно высказывает свое сочувствие героям. Напр.: Будет, *сердечная*, выбегать всякий день на базар) — Ще излиза тя, *горката*, всеки ден на пазара (Х. Рад. 110). Глядел он, *сердечный*, в ту сторону... (378) — Гледаше той, *милият*. . . (Ср./ Конст. 172).

Нередко именно яркие гиперболичные эпитеты придают пейзажу романтические краски необычного. Срв. „И скоро *величественное* аббатство обхватилось *сокрушительным* пламенем и *колоссальные* готические окна его сурово глядели сквозь разделявшие волны огня". В подобных случаях неудачный выбор в переводе хотя бы одного эпитета нарушит торжественное звучание текста, ослабит его романтическую героику. К счастью, это наблюдается редко в исследуемых переводах (у Х. Радевского „*колоссальные* окна" переведено просто „*големи* готически прозорци" — 51).

В описаниях и характеристиках иногда Гоголь употребляет совсем необычные и неожиданные эпитеты, соединяя несоединимое. Напр.: *Бешеную негу* и упоенье видел он в битве (303). Болгарские переводы отражают необычность сочетания: у Х. Радевского „*Бясна нежност* и упоение (у Караславова „*Луда нега и захлас*") виждаше той в битката" (53, 51). Ср. /Конст. употребляют второй, уточняющий эпитет: „*Луда*, страстна *нежност* и упоение виждаше той в боя" (65).

Последовательно отражены также художественные сравнения, метафоры, метонимии, гиперболы, в которых раскрывается живая образность повести, навеянная украинскими народными песнями и причастная к романтической героике произведения. В качестве примера приведем только развернутое сравнение в стиле старинных эпических песен, которым начинается описание бранных подвигов Остапа: „Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела, — так Тарасов сын Остап налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею веревку" (333). Болгарские переводы соблюдают эмфатический порядок слов с препозицией сравнения. Срв. у Ср. /Конст.: „Както плаващият в небето ястреб, след като е направил много кръгове със силните си крила, спира изведнъж, разперен на едно място и връхлита оттам като стрела върху развикалия се до самия път самец-пъдпъдък, така и Тарасовият син Остап внезапно връхлетя върху хорунжия и мигновено метна вече на шията му" (333, 108).

Подыскивая соответствия средствам языковой образности Гоголя, современные переводы остаются ближе к подлиннику, чем первый перевод. Например, в оригинале люлька с табаком Тараса названа его „неотлучной спутницей" (337). У Н. Бончева, согласно болгарской фольклорной традиции, она „*неразделна посестрима*" (104), в современных переводах — „неотлъчна спътница" (Ср./Конст. 171).

Рассматриваемые переводы отражают и нередкое у Гоголя употребление в одном предложении нескольких сравнений или метафор (в батальных картинах, в описаниях смерти героев). Этим они добиваются воссоздания героического пафоса оригинала, его насыщенности образами,чаще всего заимствованными из украинского фольклора. Напр.: *Ключом хлынула* вверх алая, как *надречная калина*, высокая дворянская кровь (332)— *Като извор* бликна нагоре алена, като *крайречна калина* възвишена (у Г. Карасл. благородна) дворянска кръв (Х. Рад.).

Сравнивая славянство с морем, Гоголь рисует внушительную романтическую картину, употребляя рядом две пары синонимов: „Коли время бурно, все превращается оно в *рев и гром, бугря и подымая* валы, как не поднять их бессильным рекам“ (341). Переводы отражают полно и точно живую образность подлинника, используя те же лексико-грамматические средства. Срв. у Х. Рад.: „Ако времето е бурно, то цялото се превръща в *рев и гръм*, като *подхвърля и повдига* вълни, каквито не могат да повдигнат безсилните реки“ (103).

Отражая накопление, нагнетание синонимов, что очень характерно для романтического стиля, современные болгарские переводы стараются воспроизвести их семантико-эстетическую функцию, а также эпическое звучание фразы. Напр.: „Все были *хожалые и езжалые*“ Х. Рад. и Ср. /Конст. переводят: „Всички бяха *видели и патили*“ (100, 117), а Караславов (вслед за Н. Бончевым) „Всички бяха *теглили и патили*“ (90, 72).

Но романтическая героика „Т. Бульбы“ выражается не столько в яркой изобразительности его поэтического языка, сколько в его взволнованной приподнятости, своеобразной былинности, что создается главным образом синтаксическими средствами. Воссоздание синтаксико-ритмических особенностей подлинника, как мы уже сказали, является основным средством передачи романтической героики повести в современных переводах. Поэтому и остановимся на этой стороне особо.

Очень характерны для романтического стиля риторические вопросы и восклицательные предложения, которыми изобилуют лирические отступления повести. В них автор как будто разговаривает с читателем о героях, сочувствуя им и страдая вместе с ними, или же доброжелательно советуют своим героям. Полноценное отражение в переводах эмоционального напряжения, ритмомелодики этих отступлений, легкий, незаметный переход к дальнейшему повествованию содействует созданию романтической атмосферы. Например, описание переживаний Бульбы при казни Остапа (Что почувствовал старый Тарас, когда увидел своего Остапа? Что было тогда в его сердце? Он глядел на него из толпы и не проронил ни одного движения его? 372) Ср./Конст. переводят так: „Какво почувствува старият Тарас, когато видя своя Остап? Какво стана тогава в сърцето му? Той го гледаше от тълпата и не изпусна нито едно негово движение“ (164).

Описывая бранные подвиги Шило, Гоголь как бы обращается к своему герою, вставляя доброжелательно: „Не добивай, козак, врага, а лучше *поворотись* назад!“ И тут же, в совсем другом тоне продолжает свой эпический рассказ, повторяя в самом начале тот же глагол, но с отрицанием: „*Не поворотился козак* назад, и тут же один из слуг убитого хватил его ножом в шею“. Это создает особый трагический эффект. Несоблюдением глагольной инверсии Ср./Конст. меняют ритмомелодику и силу воздействия второй части предложения. Срв.: „Не доубивай, казако, врага, а по-добре се обърни назад! Но казакът не се обърна назад и в същия миг един от слугите на убития заби ножа във врата му“ (349, 132).

В форме восклицательных предложений оформлены почти все прощальные слова-пожелания умирающих героев. Болгарские переводы старательно воспроизводят их особенности, добиваясь того же воздействия. Вот, например, прощальные слова Бовдюга в переводе Ср./Константинова „Не жаль расстаться с светом. Дай бог и всякому такой кончины!

Пусть же славится до конца века русская земля!“ — „Не жаля, че се разделям със света. Дай Боже на всекиго такава смърт! Нека се слави до край свят руската земя!“ (351, 134).

Так оформлена и прощальная реплика Степана Гуски: „Пусть же пропадут все враги и ликует вечные веки Русская земля!“ (350) — „Нека се провалят всички врагове и да ликува во веки веков руската земя!“ (Ср./ Конст. 133.).

Среди синтаксических явлений, создающих в повести торжественно-приподнятый строй речи и вместе с тем выполняющих функцию исторической стилизации, перекликаясь с соответствующими синтаксическими конструкциями народной поэзии, первое место занимают повторы. Они играют смысловую и художественную ритмомелодическую роль,и поэтому их соблюдение имеет непосредственное отношение к отражению романтической героики произведения. В повести Гоголя есть самые разнообразные повторы — как лексические (отдельных слов), так и лексико-синтаксические (частей предложения и целых предложений). Исследуемые переводы отражают точно эти повторы и их эстетическую функцию. Например, перед боем Т. Бульба три раза обращается к казакам с репликой „Что паны? Есть ли еще порох в пороховницах? Крепка ли еще казацкая сила? Не гнутся ли еще козаки?“ И три раза казаки отвечают положительно, повторяя слово в слово его реплику. Это организует прозу ритмически, придает ей торжественно-патетический характер, подсказывая значительность предстоящих событий. Во всех болгарских переводах отражена эта особенность оригинала и таким образом верно передана атмосфера романтической героики.

Описывая прощальное угощение казаков перед походом, Гоголь поднимается до настоящей патетики, строит предложения симметрически с многократными повторами в прямой и следующей за ней авторской речи, звучащей как эхо, и с анафорой союза *и*: „Теперь *последний глоток*, товарищи, *за славу и всех християн, какие живут на свете*! И все козаки, до последнего в поле, выпили *последний глоток* в ковшах *за славу и всех християн, какие ни есть на свете*. И долго еще повторялось по всем рядам промеж всеми куренями:„*За всех християн, какие ни есть на свете*!“ (343). Все болгарские переводы отражают эти особенности подлинника: повторение союза *и*, трикратные дословные повторения реплик. Отсюда и близость звучения и совпадение воздействия: „Сега *последна глътка*, другари, *за слава и на всички християни, които живеят по света*. И всички казаци, до последния в полето изпиха *последната глътка* в черпаците *за слава и на всички християни по света*. И дълго още се повтаряше по всички редици на дружините: — *За всички християни по света*!“ (Ср./ Конст. 122).

Романтическое звучание, эпический приподнято-торжественный строй речи усиливается т. наз. подхватами. Они создают замедленность, плавную неторопливость, сообщают речи тон спокойного эпического повествования[5] и вместе с тем подчеркивают основную мысль. Это отражается и в переводах, срв.: „. . . на что способна одна только *славянская порода* —

[5] Н. Ю. Шведова. Принципы исторической стилизации в языке повести Гоголя „Тарас Бульба“. Материалы и исследования по истории русского литературного языка. АН СССР. М., 1953. с. 54.

*широкая, могучая порода* перед другими, что море перед мелководными реками" (341) — „. . . . на което е способна само *славянската порода, широка, могъща порода*, която е пред другите като море пред плитководни реки" (Х. Рад. 103).

Соблюдая эти подхваты, переводы воспроизводят песенную ритмомелодику оригинала. Срв.: „И *между теми*-то козаками, *между теми* восьмью *полками*, отборнее всех был один *полк*, *и полком* тем предводил Тарас Бульба" (374) — *„И между тия* казаци, *между тия* осем полка, най-отбран от всички беше един *полк* и този *полк* се предвождаше от Тарас Бульба" (Ср. /Конст. 166). Процитированный отрывок все же ни в одном болгарском перводе не равноценен полностью оригиналу. Это объясняется тем, что в русском тексте песенное звучание усиливается внутренней римой симметрически расположенных слов с ударным окончанием (козакàми — полкàми), которую нельзя передать по-болгарски.

Достоинством переводов является и то, что они отражают изменение тона и темпа повествования: так, за спокойно-эпическим описанием с замыкающим подхватом „А на Остапа уже *наскочило* вдруг шестеро; но не в добрый час, видно, *наскочило*" (356) — „А върху Остап вече *се нахвърлиха* изведнъж шестима; но изглежда в лош час се бяха *нахвърлили*" (Ср./Конст. 141) — следует шестичленное бессоюзное предложение с несимметрической структурой компонентов, насыщенное глаголами, с очень динамическим ритмом, соответствующим содержанию: „С одного слетела голова, другой перевернулся, отступивши; угодило копьем в ребро третьего, четвертый был поотважней, уклонился головой от пули, и попала в конскую грудь горячая пуля, — вздыбился бешеный конь, грянулся о землю и задавил под собою всадника". В переводах также сразу меняется темп, тон и ритм повествования: он убыстряется, становится неспокойным, стремительным. Этому содействует разнообразие структур и порядка слов простых предложений: „На един отлетя главата, другият се обърна и отстъпи; копие улучи третия в ребрата, четвъртият беше по-решителен, отклони главата си от куршума и попадна в гърдите на коня горещият куршум — изправи се на задните си крака беснят кон, строполи се на земята и смачка под себе си конника" (Ср./Конст.).

Все болгарские переводы—особенно современные — отражают другой важный синтаксико-ритмический прием, навеянный народной поэзией и усиливающий торжественно-приподнятое звучание повествования: построение предложения на противопоставлении: „*Но не на костер глядел* Тарас, *не об огне* он думал, которым собирались жечь его; *глядел* он, сердечный, в ту сторону, где отстреливались козаки" (378). Здесь одинаково важен эмфатический порядок слов, вынесение отрицания в начало, инверсия и повтор. Все это отражено и в переводах: „*Но не кладата гледаше* Тарас, *не за огъня*, на който се готвеха да го изгорят, мислеше той; *гледаше* той, милият, към оная страна, където се защищаваха казаците" (Ср./Конст. 172).

Иногда этот прием используется в начале очень сложных периодов в сочетании с повторами, парафразами и инверсиями, являющимися соединительным звеном разнородных, но внутренне связанных структур. Напр.: „Не о корысти и военном прибытке теперь думали они, не о том, кому посчастливится набрать червонцев, дорогого оружья, шитых кафтанов и черкесских коней; но загадалися они — *как орлы*, севшие на вершинах обры-

вистых, высоких гор (. . .) *Как орлы*, озирали они вокруг себя очами все поле и чернеющую вдали судьбу свою" (344). Перевод таких периодов большое испытание для переводчика, так как передача общего ритма, замедленного темпа, приподнятости речи зависит от многих условий. И тем не менее в почти всех болгарских переводах очень удачно отражено своеобразие оригинала: „Не за печалби и за военна плячка мислеха те, не за това, кому ще паднат в ръцете (у Г. Караславова — „кой ще е честит да набере" — 95) жълтъци, скъпо оръжие, сърмени кафтани и черкески коне, но замислиха се *като орли*, кацнали по върховете на урвести високи планини (. . .) *Като орли* оглеждаха те около себе си цялото поле и тъмнеещата в далечината своя съдба" (Ср./Конст. 123).

Отражены и очень интересные и важные для общего романтико-героического звучания повести народно-песенные отрицательные конструкции с значением усиленного утверждения: „*Не по одному козаку* взрыдает старая мать, ударяя себя костистыми руками в дряхлые перси. *Не одна останется вдова в* Глухове, Немирове, Чернигове и других городах." — „Не за един казак ще изплаче старата му майка, като се удря с костеливи ръце в старите си гърди. Не една жена ще остане вдовица в Глухов, Немиров, Чернигоров и други градове" (Х. Рад. 110).

Патетическое звучание, поэтическая обобщенность здесь, а и во многих других местах в переводах Хр. Радевского и Г. Караславова снижается излишной конкретностью, наличием многих членных форм и притяжательных местоимений (старата *му* майка, старите *си* гърди).

Очень важно и соблюдение всякого рода п а р а л л е л и з м о в, при помощи которых Гоголь добивается особой торжественности. Здесь современные переводчики проявляют большое усердие. Например, описание смерти Андрия оформлено как двойное сравнение с абсолютно совпадающей структурой и с глагольной инверсией: „*Как* хлебный колос, подрезанный серпом, *как* молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова" (355). Интересующие нас переводы воспроизводят все особенности оригинала, добиваясь такой же торжественности: „Като житен клас, подрязан със сърп, като младо агне, усетило в сърцето си смъртоносно желязо, клюмна той глава и се повали на тревата, без да каже нито дума" (Ср./Конст. 139).

К синтаксическим явлениям, создающим в повести торжественно-приподнятый тон речи и выполняющим функцию исторической стилизации, исследователи[6] относят и особый прием построения конструкций с однородными членами. Для перевода особенно важно соблюдение повторения союза или предлога перед каждым однородным членом, так как от этого зависит как ритмомелодика, так и смысловое подчеркивание изображаемого. Напр.: „Все давало ему превес перед другими: *и* преклонные лета, *и* опытность, *и* уменье двигать своим войском, *и* сильнейшая всех ненависть к врагам" (374). В болгарских переводах, как и в подлиннике, повторяющийся союз акцентирует каждый член, усиливая градацию, и ритмически организирует целое: „Всичко му даваше преднина пред другите: *и* преклонната му възраст, *и* опитността, *и* умението да води войската си, *и* най-силната от всички омраза към враговете" (Ср./Конст. 167).

[6] Н. Ю. Ш в е д о в а . Цит. стат., с. 59.

Ту же функцию исполняет и тщательно соблюдаемое повторение предлога в однородном ряду (373, Ср./Конст. 164).

Для создания приподнято-торжественного строя речи повести большое значение имеют также традиции „высокой" книжной речи эпического содержания. К ним отнесем прежде всего и н в е р с и ю. Трудно назвать другое прозаическое произведение с таким обилием и разнообразием инверсий, как „Тарас Бульба". Чаще всего здесь встречаются г л а г о л ь н ы е инверсии, т. е. глагол-сказуемое стоит перед подлежащим, очень часто — в абсолютном начале предложения. Напр.: „*Не любили* козаки богато наряжаться на битвах; простые были на них кольчуги и свиты, и далеко *чернели* и *червонели* черные, червеноверхие бараньи их шапки" — „*Не обичаха* казаците да се кичат много на война; прости ризници и просто облекло имаха те, и далече се чернееха и червенееха черните им червенодънести овчи калпаци" (329, Рад. 87).

Некоторые переводчики (Г. Караславов) иногда не замечают и не воспроизводят эти яркие случаи эмфатического порядка слов. Лучше всех отражает их перевод Среброва /Константинова. Напр.: „Най-отпред *се понесе витяз, от всички най-смел и от всички най-красив. Развяваха се* черните му коси изпод медния шлем; *виеше се* на ръката му скъп шарф, шит от ръката на първата хубавица" (353, 137).

Только инверсия притяжательного местоимения („. . . на буланом коне *своем*" — 331; „Теперь благослови, мать, детей *своих*" — 273; „Но собрал старый весь дух *свой*" — 351) не отражается в болгарских переводах. Даже Сребров и Г. Константинов, которые очень бережно относятся к стилистическим и синтаксико-ритмическим особенностям подлинника, предпочитают более легкое, современное сочетание с кратким притяжательным местоимением (децата *си*) книжному, очень редкому для современного языка сочетанию (децата *свои*). Напр.: „А вече падна от колата Бовдюг; точно под сърцето го улучи куршумът; но събра старият всичката *си* сила и каза" (351, 34). Это чуть-чуть снижает степень стилизации, но обыкновенно удачно компенсируется в целостном контексте соблюдением других языковых особенностей.

К созданию торжественно-патетического строя речи повести Гоголя причастны и частые п е р и о д ы. При построении периодов заметно старание переводчиков воспроизвести синтаксические приемы подлинника, особенно — параллелизм частей и лексико-синтаксическое единоначатие. Например, в отрывке „Пахарь ломал свой плуг, бровари и пивовари кидали свои кади и разбивали бочки, ремесленник и торгаш посылал к черту и ремесло и лавку, бил горшки в доме" (270) все предложения совпадают по структуре и порядку слов, и это является единственным средством их связи. Это соблюдается и в переводах: „Орачът трошеше ралото, пивовари и ракиджии захвърляха каци и разбиваха бурета, занаятчии и търговци пращаха по дяволите и занаят, и дюкян, чупеха грънците в къщи" (Ср./ Конст. 17).

Особенно точно соблюдается в переводах единоначатие компонентов сложных периодов. Например, характеристика 15-ого века построена в виде сложного периода с пятью разноструктурными придаточными предложениями, начинающимися одним и тем же союзом *когда*. Все болгарские переводы отражают это торжественно-внушительное *когда*. Оно органически связывает отдельные части периода, создает стройность и, обогащая и

осложняя ритмомелодику, усиливает его эстетическое воздействие. Напр., „Бульба беше страшно упорит. Той беше един от ония характери, които можеха да се създадат само през тежкия петнадесети век в тоя получергарски кът на Европа, *когато* цяла Южна, първобитна Русия, изоставена от князете си, беше опустошена, опожарена съвсем от неукротимите набези на монголските хищници, *когато*, лишен от дом и подслон, човекът тук стана безстрашен; *когато* той се заселваше върху пожарищата, пред лицето на страшни съседи (. . .), *когато* бе обгърнат някогашният мирен славянски дух от боен пламък и се създаде казачеството — широк, свободен размах на руската природа, и *когато* всички поречия, проходи, крайбрежни равнини и удобни местности се осеяха с казаци. . .“ (Ср./Конст. 15).

В отдельных местах нельзя отразить в болгарском переводе единоначатие компонентов периода. Речь идет о таким описаниях, где повторяется *те, те, те* или *там, там, там* в значении перечисления: *одни, другие, третьи* или *в одном месте, в другом, в третьем*. Но и эти описания сохраняют в болгарском переводе свои празднично-торжественные интонации вопреки отсутствию лексического повтора в их начале, благодаря синтаксической стройности компонентов и всего периода. Срв., например, у Хр. Радевского: „*Едни* поправяха спиците на колелата и променяха осите на колите; *други* товареха на кола чували с храна, на други трупаха оръжие, *трети* довеждаха коне и волове“ (380, 49).

Патетическое звучание повести усиливается частой анафорой союза *и* в начале предложения (*И* грохнулся он, как подрубленный дуб на землю. *И* туман покрыл его очи. — *И* грохна той като посечен дъб на земята. *И* мъгла покри очите му. — 356, Рад. 122) и обилием сочиненных предложений с многократным повторением соединительного союза *и*. Эти приемы, в одинаковой степени характеризующие библейскую, эпическую народно-песенную речь и литературные формы эпического содержания, придают особенную торжественность ритмической прозе Гоголя. Напр.:. . . *и* реши Тарас да си пробие път през редиците. *И* бяха се вече почти промъкнали казаците, *и* може би още веднъж щяха вярно да им послужат бързите коне, когато изведнъж (. . .) И наведе се старият атаман. . . и пр. (Ср./Конст. 171).

## IV

Наблюдения над языком болгарских переводов „Тараса Бульбы“ показывают, что сложность стиля давала возможность разного понимания, подчеркивания различных сторон, различных элементов проявления в языке романтической героики произведения. В первом болгарском переводе подчеркивается фольклорный характер повести и романтическая героика ее приближается к болгарской фольклорной романтике. Это находит выражение в замене некоторых реалий (кошевой, куренной атаман, паны) болгарскими реалиями (войвода, дружина) и в использовании ряда постоянных эпитетов и других лексико-грамматических особенностей языка болгарского героического фольклора. Н. Бончев удачно воссоздает взволнованно патетическое или внушительно-торжественное эпическое звучание гоголевского повествования, благородную старинность, романтичность и поэтичность повести. Он отражает и оригинальную образность и эмоциональность ее языка. Слабостью его перевода являются

некоторые изменения ритмомелодики фразы, несоблюдение ряда экспрессивных повторов, инверсий, параллелизмов и многочисленные пропуски эпитетов, уточняющих синонимов и пр., при помощи которых создается песенный строй речи и специально подчеркивается исключительность описываемого.

В современных переводах гораздо слабее чувствуется фольклорный характер произведения, архаичность и многостильность его языка. Романтическая героика здесь проявляется в приподнято-торжественном звучании повествования, которое достигается главным образом тщательным воссозданием синтаксико-ритмических особенностей подлинника: обилия восклицательных предложений, риторических вопросов, словесных и синтаксических повторов, инверсий, накопления парных синонимов, градации, сопоставительных конструкций, симметрически построенных развернутых сравнений, сочиненных предложений с повторяющимся союзом *и* и т. д. Интересующие нас переводы отражают также живую образность „Тараса Бульбы", красочность его языка, своеобразную ритмомелодику. Таким образом они верно воссоздают дух, атмосферу и красоту повести Гоголя.

Они сделали шаг вперед по сравнению с бончевским пероводом, который являлся образцом переводческой культуры на соответствующем уровне исторического развития болгарского языка. Приняв в целом лучшие традиции первого и последующих переводов, опираясь на прогрессирующее стилистическое развитие и дифференциацию современного болгарского языка, на прогресс переводческой науки и искусства, современные переводчики ставят на первый план задачи возможно более полного эстетико-стилистического соответствия перевода подлиннику. Они проникли в глубинную эстетико-стилистическую, в том числе и лингвостилистическую, структуру „Тараса Бульбы" и открыли новые перспективы в области художественного перевода.

Несмотря на некоторые отклонения, по языку и лингвостилистическому оформлению современные переводы имеют более „русский" колорит. Это связано прежде всего с более строгим отношением переводчиков к неприкосновенности оригинала, с более активным использованием р у с с к и х языковых реалий, с максимальным воссозданием разнообразных синтаксико-ритмических особенностей подлинника.

Лингвостилистический анализ переводов произведений великой русской литературы, — особенно если эти переводы отдалены друг от друга большим промежутком времени, — не только обогащает культуру болгарской переводческой работы. Он дает возможность глубже осмыслить процессы культурной революции общества через национальный язык и способствовать развитию как культуры языка, так и эстетической культуры в целом.

*МИЛКА БОЧЕВА*

# ПОЭЗИЯ ТЮТЧЕВА И ТРАДИЦИЯ РОМАНТИЗМА

В течение последних пятидесяти лет Тютчеву были посвящены работы ряда советских литературоведов (Ю. Н. Тынянова, Г. И. Чулкова, Л. В. Пумпянского, К. В. Пигарева, Д. Д. Благого, В. В. Гиппиуса, Б. Я. Бухштаба, Н. Я. Берковского и др.). Сила его таланта, однако, выявилась и в том, что чем больше будут всматриваться в его поэзию будущие поколения, тем прочнее будет отведенное ему место в истории русской и мировой поэзии. В своей молодости Тютчев не сделался популярным поэтом, не произвел того ошеломляющего впечатления, какое обычно производят молодые поэты. Но с появления в Пушкинском „Современнике" 1836 г. его стихотворения стали уже явлением в русской литературе — об этом свидетельствует его признание в 50-ые годы. Затем „покорно общему закону" его забыли с тем, чтобы воскресить во времена, когда он был нужен и поэтам, и читателям (со второй половины девяностых годов). Его лирику особенно полюбили в наш век. Поэтическому обаянию Тютчева суждено было не убавляться, а с течением времени крепнуть. Он с неменьшим основанием чем Баратынский мог бы сказать: „читателя найду в потомстве я". В чем секрет этой „поздней любви"?

Поэтом Тютчев утверждает себя вне России — „под небом Шиллера и Гете". 22-х летнее пребывание за границей дало основание многим в России назвать его „выходцем с Запада". „Тютчев принадлежит немецкой школе" — писал еще в 1829 году И. Киреевский.[1] „Не потому ли, что он живет в Мюнхене?" — ответил в тоне полемики журнал Раича „Галатея"[2]. С тех пор этот вопрос занимает особое место в определении генезиса его творчества. О влиянии на Тютчева немецкой мысли и литературы с основанием пишут почти все исследователи поэта.

В Мюнхене Тютчев вел интенсивную духовную жизнь. Поэты и ученые Германии особенно интересовали его. Немецкие философы, „иенские романтики", непосредственное общение с Шеллингом, дружба с Гейне, романтический лиризм его поэзии оставили значительный след в формировании философско-эстетических взглядов русского поэта.

Интерес к немецкой идеалистической философии, к традициям немецких романтиков у Тютчева сложился еще в России — среди поэтов-лю-

[1] И. Киреевский. П. с. с. М., 1911, Т. 2. с. 25.
[2] „Галатея", 1830, № 6, с. 351.

бомудров. Этим „русским шеллингианцам“ был особенно близок взгляд немецкого философа на искусство, на поэзию как высшую форму познания. То, чем философия Шеллинга завладела умами современников, был принцип всеобщей связи, единства и развития природы, его учение об единстве мира, о взаимосвязи форм движения, превращении одних в другие. Осмысливание соотношения человека и природы, вселенной представлялось эстетически ценным явлением. Идеи Шеллинга и вообще немецких философов-идеалистов „носились в воздухе“.

Среди многих своих знакомых в Мюнхене Шеллинг отметил Тютчева и отозвался о нем с большой симпатией. Но, как известно, есть документы, свидетельствующие о критике немецкого философа русским поэтом (Хотя навряд ли мюнхенские знакомые Тютчева подозревали в нем поэта). В сороковые годы уже Шеллинг, по словам Энгельса, превратился в „негодную рухлядь прежнего корабля, который некогда с развевающимися флагами вышел в море на всех парусах“[3]. Его идея о вечном обновлении в мире сама требовала дальнейшего обновления мысли. В этом особую роль сыграл Гегель. Своей энциклопедической ученостью („Феноменология духа“), диалектическим подходом к осмысливанию явлений природы он оставил прочный след в философской мысли. Критерием истины Гегель признавал противоречие, а сама истина для него — процесс. Под его влиянием искали понять единство бытия в диалектическом столкновении противоположностей.

Проблема немецкой натурфилософии единства природы и человека занимала в 20-ые — 30-ые годы и поэтов-декабристов, и любомудров, и Станкевича и Белинского, и Чаадаева. Единство бытия и мышления стало основной мыслью и в философии Герцена. Строилась новая теория познания. Результаты у всех были разные. Общее начало поисков, однако, положили немецкие мыслители. Доминантой духовного начала за счет материального, особым аспектом проблемы личности и бытия их идеи соответствовали общему настроению.

Возрождение философии после ее абстракций в Средние века, после ее отвержения в эпоху Возрождения стало пафосом этих десятилетий. Она предвещала углубление в смысл фактов, обещала поэзии содействовать этому отраженными ею явлениями природы и жизни человека. Вечную жизнь природы в становлении и движении, философские глубины проблемы человека как части природы в художественном творчестве отразил уже Гете, которого Тютчев переводил на русский язык.

С 1825 по 1837 год — это время окончательного формирования Тютчева, поисков философской основы своего творчества, своего поэтического стиля. Через Гете и Фицджеральда — английского переводчика Омара Хайяма, он обратился к древней философии и к осмыслению мира в поэзии Востока. Раннее чтение Паскаля теперь утверждало его взгляд на человека как на существо внутренне противоречивое, „мыслящий тростник“, „гражданина двух миров“ (Паскаль), живущего на пороге „как бы двойного бытия“ — синтез времени и вечности.

Мюнхенский период главным образом через творчество Гете открыл ему и секрет пластики в поэзии. (Его друг Гейне еще в 1820 году требовал,

---

[3] Ф. Энгельс. Шеллинг и откровение. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956. с. 442.

чтобы образы романтической поэзии получили как у Гете характер более пластический.) Вместе с тем у него сильна струя, идущая от античной поэзии, которой он увлекался с самого детства — ведь переводы Горация сделали 14-летнего поэта сотрудником Общества Любителей Российской Словесности, где был представлен известным переводчиком римских поэтов Раичем. Эти годы имели особое значение для дальнейшей творческой биографии Тютчева. Поэтому когда в 1836 году его стихи стали появляться в „Современнике", он открыл читательскому кругу свой поэтический мир со своим, уже сложившимся поэтическим стилем.

Учителей Тютчева можно перечислить. Ничьим последователем, однако, он не стал. „Гении не происходят один от другого — пишет Л. Н. Толстой. — Гений всегда рождается независимым."[4] Столь нужное для творчества большого художника „свое, новое", выразилось у него в творческом претворении разных культур и традиций. Он становится в прямом смысле слова наследником лучших поэтических достижений. Но это „свое, новое" у большого художника должно явиться в то же время новым и необходимым моментом литературной истории его страны. Воздействие немецкой романтической поэзии и философии на дальнейшее развитие Тютчева несомненно, однако навряд ли оно имело бы такое значение, если б назревающие тенденции в русской литературной и эстетической мысли не соответствовали ему, если б не ощущалась потребность в такого рода философском романтизме в самой русской литературе. И навряд ли поэзия Тютчева явилась бы сдвигом в дальнейшем развитии русской философской поэзии, если бы она явилась только талантливым претворением немецкой традиции, принципов поэтики немецких романтиков.

На Западе сформировалось не западничество, а своеобразное славянофильство Тютчева. Далеко от России, благодаря верному чутью к новому в искусстве, в поэзии Тютчева утвердились назревающие в русской поэзии тенденции. Эти тенденции определили характер 20-ых — 30-ых годов как время поисков новых основ, новых путей развития поэзии — нового содержания и, с другой стороны, „искания нового стиля" (Тынянов). Пафос деятельности интеллектуальной России сосредоточивался в сфере мышления. Это определяет и основную направленность литературы. Подготавливается ее будущее движение к философским и психологическим глубинам в творчестве Достоевского и Толстого. Байроновский пессимизм изживает себя. Сияние точного знания и искусства, проникновение поэзии в мир природы становится пафосом художественного творчества. Лирическое в поэзии лишается своего прежнего содержания. Полет мысли, все испытанное ею накладывает отпечаток на дальнейшие творческие поиски.

Мировой литературе свойственно „постоянство вечной темы о вечных тайнах души человека" — говорит Лев Толстой. В любой эпохе, однако, и у любой крупной поэтической индивидуальности каждый раз они выявлены чем-то новым. Современная немецкая философия усилила ощущение полного единства человека и остального мира, не открывая его секрета. Неуловимость контуров этого единения придавала ему особое очарование. Это было время „прислушивания к „говорящей тишине", к особому языку безмолвия, когда „звезда с звездою говорит", поворота к

[4] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. с. 154.

новому взгляду на тайны вселенной. Оно как бы утверждало романтический взгляд на окружающий мир.

В то же время чувство утраты той непосредственной связи с природой, которой обладали древние народы, лишало литературу радости общения с ней. Выражаясь словами Тютчева, новый взгляд на нее требовал „очков". Корни этой грустной философичности содержит в себе в наибольшей степени тогда творчество Лермонтова. Ето герой отражает общую направленность умов. И лирика, и драматургия, и проза Лермонтова (в особенности „Демон" и „Фаталист") выражают общее настроение современников, стремление достичь исконных истоков жизни человека, проанализировать плоды достигнутого в области познания, с тем чтобы осмыслить дальнейший путь. Вопросы этики связывались с настоящей и будущей жизнью. Встали во весь рост проблемы бытия — ищут его философского ключа. Закончен период иллюзий. Оружием мысли была уже ее критическая направленность. Рождается противоречие между верой и неверием. Новое поколение, отвергающее прежние идолы, лишенное фанатизма „людей премудрых" („Фаталист"), преодолев их слепое верование, стремится осмыслить все тайны бытия. Но „царство истины — обетованная земля, — пишет Белинский по поводу романа Лермонтова, — и путь к нему ведет через Аравийскую пустыню". Самым изнурительным в этом трудном пути оказался „скептицизм — первый шаг умствования", по словам Пушкина. Суть их трагизма — в преждевременном созревании к тому, на что наука еще не дала ответа.

„Природа не для всех очей
Покров свой тайный поднимает.
Мы все равно читаем в ней."

„Но кто, читая, понимает?" — пишет в 1827 году Веневитанов. Поэзия требовала дальнейшей глубины — и психологической, и философской, обращалась к новым принципам.

В 1834 году на страницах „Телескопа" появился отрывок из „Voyage en Orient" под заголовком „Судьбы поэзии". Словами Ламартина журнал „Телескоп" как бы предвещал появление новой эстетической программы русской поэзии. „Поэзия будет разумом воспеваемым: вот назначение ее на долгие веки! Она будет философическою, религиозною, общественною. . . Это должно будет сообщить ей совершенно особый характер. . ." Эта потребность в новом характере, однако, была осознана пока еще немногими.

Романтизм, как отмечает Белинский, был „первое слово, огласившее Пушкинский период". Хотя вопрос о „крестном отце" русского романтизма и в свое время был еще вопросом полемическим, представление о нем не без основания связывается с именем Жуковского. Утверждение личности, лиризм и благозвучие, изящный музыкальный стих и даже мистика, которой он дарил России неизведанные ею Средние века, — этим романтизм Жуковского утвердил себя в истории русской литературы. Его тональность непрерывно обогащалась. Закончилось тем, что̀ выразил в письме Пушкину Вяземский: „. . . стихи потеряли для меня это очарование, это *очарователь*ство невыразимое. Прежде стихи действовали на меня почти физически, щекотали чувства, les sens, теперь надобно им задеть струны моего ума и сокровенные струи души, чтобы отозваться во

мне."[5] Лирическая трактовка проблемы человека перешла определенно в психологическо-философский план в поэзии Баратынского, Хомякова, Шевырева, Веневитинова.

Утверждение этой тенденции связывается уже и с поисками новых форм, соответствующих им приемов поэтического изображения. Недаром творчество Пушкина 30-х годов — это целый период и в его пути, и в развитии русской литературы. Он „постепенно отходит от лирики и от самого стиха. „Евгений Онегин" знаменует собой тенденцию внести в стих прозаическое течение фразы — преодолеть коллизию между стихом как таковым и простым повествованием" — пишет Эйхенбаум[6] и приводит слова Пушкина: „Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы говорим за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем."

Отход Пушкина от „чистой" лирики, однако, был принят современниками за „упадок" его поэтического гения, в то время как „личное", „космическое" и „историческое" сливаются в его поэзии воедино[7]. Этого требовало само движение поэзии. В критике редактор журнала „Телескоп" Надеждин высказал мысль о том, что „поэзия нашего времени не должна быть ни классической, ни романтической, а синтезом той и другой.[8] Таким образом назревающая в поэзии тенденция впервые была сформулирована в критике как идея о новом синтетическом искусстве, которое бы унаследовало поэтические достижения прежних эпох, о преодолении субъективизма романтического искусства и устарелости классицизма.

И Пушкин и Тютчев выросли на почве романтизма. Однако эпоха переосмысления путей поэзии привела их к определенной поэтической трансформации. В 1825 году Пушкин пишет: „. . . просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения. . ."[9] Сам Тютчев в 1836 году мечтал о „возмужалости, совершеннолетии русской мысли", как он выражается в связи с повестями Павлова[10]. На всем характере его поэзии сказывается как раз этот момент в развитии русской поэзии. Но в отличии от своего современника Пушкина Тютчев разделил судьбу следующего поколения русских поэтов, которое могло бы словами Лермонтова сказать о себе: „Я знал одной лишь думы власть".

В их поэзии доминирует аналитическое сознание, диссонансное начало. Это было результатом и конкретно-исторических условий в России, и следствием начавшейся неудовлетворенности, в области познания:

„— Увы, что нашего познанья
И беспомощней и грустней?"

— пишет Тютчев.

Пушкин, как отмечает Томашевский, сумел уравновешивать сознаваемый им диссонанс чувством гармонии и красоты, которые всегда ищет в жизни. А найденная красота, по славам Стендаля, уже есть обещание

---

[5] А. С. Пушкин. Переписка. Спб. 1906. с. 145.
[6] Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969. с. 217.
[7] П. М. Бицилли. Державин—Пушкин—Тютчев и русская государственность. — В: Сборник статьей, посвященных П. Н. Милюкову (1859—1929). Прага. 1929, с. 367.
[8] А. Н. Веселовский, В. А. Жуковский. Спб. 1904. с. 12.
[9] А. С. Пушкин. П. с. с. М., 1964. Т. VII. с. 31.
[10] См. вступ. статью К. В. Пигарева в кн. Ф. И. Тютчев. М., 1957. с. 18.

счастья. „Монистом“ называет Пушкина Биццили, а философию Тютчева — „дуалистической метафизикой“ (стр. 372). Пушкинской гармонии как бы противостоит Тютчевская „гармония в стихийных спорах“. Своеобразный культ вселенной у немецких романтиков и Жуковского роднит его с ними. Первоисточником особой романтической тональности лирики Тютчева становится желание испытать неведомое. Но, как отмечают почти все исследователи поэта, оно сочетается с трезвыми наблюдениями, теза интуитивного познания Шеллинга — с рассудочностью, унаследованной у XVIII века. Еще цикл его стихотворений в 1836 г., некоторые из них с балладным тоном, с романтической лексикой, пишет Стремоухов, менее субъективны, чем немецкая поэзия.[11] Вслед за своим учителем Раичем Тютчев, как и Пушкин, совместил в поэзии традиции Жуковского и Державина. Но в тематике его лирики нашло место дальнейшее развитие философского романтизма Лермонтова.

Под влиянием новых философских идей загадка человеческого „я“ стала темой и русских романтиков. Как раз в романтической поэзии совершилась странная метаморфоза — от проблемы индивидуализма — через проблему добра и зла, искания исконных истоков человеческой нравственности — к энигме человеческого „я“. Тревожная тональность была определена тревогой эпохи. Неизведанное в мире человека родило страдание, боль за человека. Именно в этой тематической трансформации немалую роль сыграло творчество Тютчева.

Как и романтики, Тютчев стремится передать читателю ощущение величия природы, то волнение, которое пробуждает контакт с ней. Натурфилософским параллелизмом, философско-психологическими ассоциациями он постигает и чувство единения с ней, и утверждение тайн мирозданья. „Я“ его лирического героя хотело бы объять необъятное, ищет гармонии между человеческой душой и природой — раствориться, разлиться в ней („все во мне — и я во всем.“).

„Ум постоянно голодный, пытливый, серьезный, сосредоточенный, проникновенный — характеризует Тютчева И. Аксаков. — . . . Дух — мыслящий, неуклонно сознающий ограниченность человеческого ума. . . Он стремится постичь сущность бытия. Найти то общее, что правит человеческой душой и вселенной.“[12] И Владимир Соловьев отметил в его поэзии искание „той основы, на которой зиждется смысл космического процесса и судьба человеческой дужи, и вся история человечества. Здесь Тютчев действительно является вполне своеобразным, если не единственным. В этом пункте ключ ко всей его поэзии.“[13] Ключ ко всей его поэзии является в то же время и ключом к его самобытности, неповторимости. Обращаясь к оценкам русских писателей о поэзии Тютчева,[14] нетрудно увидеть, что все они, начиная с Некрасова, отметили рядом с оригинальностью его поэтического стиля и „оригинальность мысли“, его „сильный и самобытный талант“. „Я живу в вечности и потому все должен рассматривать с точки зрения вечности. В этом суть каждого дела, каждого искусства. Поэт по-

[11] D. Stremooukhoff. La poésie et l'idéologie de Tiouttchev. Paris, 1937. p. 56.

[12] И. С. Аксаков. Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886.

[13] В. С. Соловьев. Собр. соч. Т. 6. СПб. с. 463—480.

[14] См. Д. Благой. Тютчев, его критики и читатели. — В: Тютчевский сборник 1873—1923. Пгр. 1923. с. 63—105.

тому и поэт, что пишет в вечности" — записывает в 50-ые годы Лев Толстой.[15] Проблемы человеческого бытия в аспекте вечности особо выделены в оценках Тютчева русскими писателями. В его поэзии не природа живет, а вечность оживает. Поэта-философа в нем ценил Достоевский. „Первым поэтом" назвал его Лев Толстой — „без него нельзя жить". Это была крупная поэтическая индивидуальность.

Оригинальность Тютчева не позволяет сводить его творчество к определенной знакомой традиции. Он не мог бы оставаться в рамках определенного кружка, школы, течения. Его поэзия была новаторским продолжением традиции в эпоху, в которую началось уже свержение канонов в поэзии. Историки литературы с основанием отмечают, что „Державин выступил как разрушитель классицизма. Выявилось это, прежде всего, в размывании жанровой ограниченности стиля. Державин объединил традицию торжественно-хвалебной, исполненной пафоса оды Ломоносова с камерной, лирической традицией стихотворений Сумарокова."[16] Роль Тютчева по отношению к русскому романтизму можно, на наш взгляд, сравнить лишь с той ролью, которую Державин сыграл по отношению к классицизму.

Традиции романтизма, как отмечалось, по степени прочности уступают, наверное, лишь реализму. Но романтизм, как и реализм, выявляет себя в развитии, в непрерывном движении, и в литературном процссе он имеет отголосок довольно долгое время. По своей проблематике и многим приметам поэтического стиля творчество Тютчева типизирует во многом черты романтизма как направление. В то же время имя „самого музыкального поэта XVIII века" Державина дает определенную историческую перспективу его места в русской поэзии. „Державин — это была та монументальная форма философской лирики, от которой он отправился" — пишет Тынянов. До того как ему открылись настоящие измерения его поэзии, идейные масштабы его лирики, у него можно заметить и подражательство, и определенное следование учителей. Но характер его поэтического мира требовал новой формы, большой техники и большой мудрости. Новому взгляду на жизнь человека и вселенной понадобилась и новая манера писать. Выход, который Пушкин увидел в поисках новой художественной формы — в фрагменте, у Тютчева „становится определенным художественным принципом."[17] „Фрагмент — пишет Тынянов — как художественная форма был осознан на Западе главным образом романтиками и канонизован Гейне."[18]

В русской поэзии можно говорить о фрагменте Тютчева и Фета. У Тютчева он „поражает планомерностью построения". Эта форма соответствовала тенденции к синтетизму в поэзии, стремлению Тютчева найти самый короткий путь к глубине, сути явлений. Каждый взгляд на природу у него — синтез человеческого видения. Преодолевая традиционный романтизм, он ищет обновить, осовременить его. Заставить читателя не только переживать, но и думать. Краткость фрагмента способствовала этому.

Тютчев был одним из лучших знатоков всего, что предшествовало ему в литературе от античной мифологии до произведений его времени. В

---

[15] Литературное наследство № 37—38, кн. II. М., 1939. с. 526.

[16] А. И. Кузьмин. Батальная образность у Г. Р. Державина. — Страницы истории литературы. М., 1971. с. 227—228.

[17], [18] Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. „Прибой", 1929. с. 374, 375.

форме фрагмента он конденсирует многие проблемы романтиков и проблемы философии разных эпох. Об этом свидетельствуют образ человека — „мыслящего тростника", по определению Паскаля, в стихотворении „Певучесть есть в морских волнах", проблемы французского философа „призрачной свободы" человека, „разлада" с природой, интерпретируемые Тютчевым здесь в теме „ропщет мыслящий тростник." В его поэзии есть реминисценции римских поэтов (в том же и в других стихотворениях), немецких и русских поэтов. Стихотворение „На древе человечества высоком" — на смерть Гете перекликается с основной проблемой немецких мыслителей об единстве человека и природы, об общих законах, которые правят ими. Она выражена философским сравнением образа Гете, „древа человечества" и „лучшего его листа", „воспитанного его чистейшим соком". В нем в поэтическом плане интерпретируется тема философского романтизма об одушевленности природы и искания созвучия с ней:

„. . . с его великой душою
Созвучней всех на нем ты трепетал"
. . . пророчески беседовал с грозою . . ."

Как известно, почти что вариацией на лермонтовскую тему „Выхожу один я на дорогу" является стихотворение „Накануне годовщины 4 августа 1864 г." Но у Тютчева интерпретация тем жизни и смерти, „неполной радости земной" перекликается и с тремя основными темами поэта Востока Омара Хайяма: относительность познания, судьба человека, смерть; с его вопросами: Кто мы? Откуда мы? Куда идем? Не иллюзия ли наша жизнь? Люди, для Хайяма в конечном счете „бумажные фигуры", которыми небо играет — игрушки судьбы. Человек — крупица природы, но он — „грёза природы" — пишет Тютчев. Поэт постоянно ощущает себя „верным сыном" „матери — Земли". Однако для него мимолетная человеческая жизнь по сравнению с ее вечной жизнью не что иное как „тень": „. . . и сладко жизни быстротечной. Над нами пролетала тень . . .
или

„Вот наша жизнь — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма. . ."

Поэзия Тютчева ищет „тайны, объясняющей все и необъяснимой никем" (Из его письма дочери), ищет места каждого явления во времени и в пространстве, первопричину и обусловленность каждого из них. Романтизм его проявляется в том „нераздельном мире" поэта-романтика,[19] „который он носит в своей душе". От него он устремляется, когда „хочет разлиться во внешнем. . . чтобы снова с большей силой устремиться к своему центру, самому себе". Но это „я" у Тютчева имеет иные масштабы, оно „типизирует" переживания человека на лоне природы разных времен. Проектирование жизни человека на особой плоскости „вечного бытия" рождает духовный конфликт его поэзии — проводимыми параллелями доказывается невозможность гармонии между миром, вселенной и человеческим миром.

[19] Н. В. Гоголь. П. с. с., т. VIII. М.— Л., 1952. с. 154.

Отсюда и мучительное созерцание, открытие диссонансов, некой предугадываемой доминанты времени, рока.

„Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет. . .“

Через всю лирику Тютчева проходит „сознание непрочности и хрупкости всего в жизни“ — болезненно возрастающее чувство скоротечности жизни, что особенно ощутимо в его поздних стихотворениях. На этом огромном фоне поэт отображает как бы конфликтность самого течения жизни. Желание прозреть космические тайны, узнать неведомое („под оболочкой зримой) ее самое узреть“ рождает и сознание бессилия. Стихотворение „Не то, что мните вы, природа“ выражает его романтическое мироощущение:

„. . . В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.“

Но Тютчев является автором ряда четверостиший (подобно рубайятам Омара Хайяма) — философских сентенций, среди которых и следующее:

„Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.“

Пафосом времени, „жаждущего веры“, поэт сопротивляется скепсису:

„. . . Я верю, боже мой!
Приди на помощь моему неверью!“

Но именно конфликт веры и разочарования рождает его крик отчаяния безнадежности:

„. . . И нет в творении творца!
И смысла нет в мольбе!“

Чувство одиночества человека — „удушливо-земное“ — это отзвук знакомой романтической темы. Однако она включена в широкий диапазон взаимно перекликающихся и оппонирующих друг другу тем, придающий поэзии Тютчева особый ракурс изображения, который романтизм не знал — тот своеобразный тютчевский мир в движений, с контрастами и яркими диссонансами, соединяющий в себе несовместимое. Он не лишает образов индивидуальности — они конкретны, предметны и вместе с тем абстрактны в том смысле, в котором это понятие применимо к философскому обобщению. Яркий диссонанс у него выявляется в форме диалога. Диалогические интонации большинства стихотворений свидетельствуют об аналитическом подходе поэта. Он превращает свои стихи в диалог-полемику, порою с самим собой. Полемизм — неотъемлемое свойство его поэтического повествования. Часто в диалогах Тютчева одно из дей-

Таким образом, порожденные чувствами, образы становятся более действенными.

Фрагмент требует недоговоренности, полутона, исключительного уменья вовремя оборвать стихотворение или поставить многоточие, чтобы сам читатель участвовал или продолжил диалог. Этим поэзия Тютчева близка к тенденциям в искусстве середины века, многие из которых он предугадал, — приобщить читателя к активному сотворчеству. В его поэзии нет декоративной детализации. Полноту и объем сознательной краткости придает импрессия (ст. „Обвеян вещею дремотой", „Я очи знал— о, эти очи!"). Звуками, красками, движениями, линиями он отражает мир в движении. В его образах воплощена динамика чувств: частым преобладанием настоящих сказуемных форм, градацией в сказуемной системе, короткими предложениями, односложными словами, отрывистой речью отражена стремительность, неудержимость эмоционального движения, которое содержится в поэтическом повествовании.

Близкая поэтике романтизма метафоричность, метафорическая насыщенность создает осязаемость его образности, рождает непосредственные, живые ассоциации, которые в то же время имеют глубоко философский заряд. Тютчев мастер пламенных слов, неожиданно смелых метафор. Их яркость, сила соответствуют его особой чувствительности к красоте земли, желанию отвести читателя к ее истинности и глубине. Говорят, что метафорами богата молодость поэтов, что константной величиной, критерием изменения их поэтического мира является эпитет. Трудно отнести это утверждение к Тютчеву. Психологическая насыщенность эпитетов и в его поздней лирике придает им характер метафоры — из характеристики явлений в объективном мире они всегда переходят в психологически сложную характеристику изображаемого и каждый раз приоткрывают мир с новой стороны: „лазурь" не только „чистая", но и „теплая" — „льется чистая и теплая лазурь", поле — „отдыхающее", вечера — „хрустальны" и „лучезарны", „прохладой сонной дышит сад", „непорочные снега", „вещая дремота" и т. д. Особое внимание Тютчева к слову выражается в том, что он извлекает из него неожиданные ассоциации. Поэтому один его стих часто „взрывает" обычные представления о мире, которые слагала поэзия до него. Эпитеты Тютчева часто вызывают контрастную по отношению образа ассоциацию („человечно-искренняя вина") или сами они выражают противоречивость явлений и чувств — для этого он находит новые лексические стыки („инстинкт — пророчески-слепой", „пусто-необъятно", „мирно-боевой", „блаженно-роковой"). Контрастной словесной живописью мир отображен по-новому.

Сильные переживания, переданные сгущением красок, особый способ построения контрастов, близкий к поэтике живописи и музике, еще острее напоминают о неизведанных измерениях человеческого „я" и вселенной. Полифоничность красок, однако, характерна и для поэзии Тютчева. Вибрацией нюансов и светлотеней он изображает и свежесть весны („Весенние воды", „Весенняя гроза"), и постельную мягкость ранней осени („Осенний вечер"). Полифонизм способствует оптимистическому аккорду в его поэзии прозвучать с полной силой. Источник этого аккорда — величие и очарование природы (ст. „Итальянская villa"). И тогда стихотворения насыщены символами, сравнениями, метафорами, но поэтический словарь иной: солнце, утро, день, весна, молодость жизнь, светлость, шелесть, лазурь.

„Мысль, изреченная есть ложь“ — автор этого стиха, сознающий ограниченную власть слова, придает особое значение звучанию каждого слова и звука в нем, дополняет каждую мысль звукописью. Подбором слов и звуков он извлекает ту „чудную смутную музыку“, которая вернее оттеняет непередаваемое логикой мысли. В этом выразилось „тютчевское чудо поэзии“. И подбором словосочетаний, и звукосочетанием он дополняет поэтическое видение и мысль. (Это удивительное искусство Тютчева можно было бы продемонстрировать двенадцатью стихами „Осеннего вечера“ — незаметной трансформацией пейзажа путем звукописи.) Звуковая организация стихов, как и ритм стиха, и поэтический синтаксис, и даже зачин стихотворения подсказаны умением Тютчева подойти к предмету, отбросить обыденные ассоциации, родить новые и увидеть его в том свете, который соответствует настроению автора, его общему замыслу. Они вызывают не только слуховые ассоциации (о грозе, о буре, о ночном ветре и др.), но оттеняют многогранность изображения. Это и есть та требуемая романтиками „музыка души“, которую по их эстетике содержат все символы. И все же здесь музыка сопутствует логическому движению мысли. После него уже символисты попытались подчинить поэтическую композицию музыкальной. У Тютчева это есть стремление музыкой слова выразить невыразимое, усилить чуткость читателя, но не отрывая речь от ее логического движения, не лишая поэтическое произведение его цельности, композиционной и логической стройности. Лаконизм, немногословность компенсированы высвободившейся посредством музыки стихией чувств из-под господства мысли. Но часто молчание, пауза или внезапный обрыв стихотворения стушевывают сильные эмоции и наводят читателя на размышление. Отсюда впечатление некоторой сдержанности, „обладания собой“.

Поэзия Тютчева не составила в свое время эпоху в истории литературы, как это было с Пушкиным. Она все еще не была в традиции читательского вкуса. Не имела достаточного эффекта, если говорить о массовом резонансе. Как было отмечено, лирика Тютчева рассчитана как бы на активное сотворчество читателей и автора, она требует мысли. Это вызвало некоторую холодность, недостаточное понимание ее со стороны современников, которая затем чередовалась неровным отношением в разные эпохи XIX века. Лев Толстой с горестью отмечает: „Его все, вся интеллигенция наша забыла: он, видите, устарел, он не шутит с музой. . . И все у него строго — и содержание, и форма.“[22] А Страхов, пытаясь ответить на вопрос, почему поэзия Тютчева „не имела успеха“, указывает на „полное обладание собой“, на то, „что поэт не отдается вольно своему вдохновению и своему стиху:“ „поэтическая мысль, хотя и яркая и грациозная, не рвется безотчетно и потому не подмывает слушателя“[23].

Характер поэзии Тютчева, вызванный пафосом эпохи, способствовал тому, что она быстро переросла все школы и течения. Верен своему веку— „безверием палим и ищущим“, он устремился к новым поискам. Романтическое врывание в классицистическое, контрастная словесная живопись, новые лексические стыки, импрессионизм и музыка в его стихах и даже тютчевское молчание — все то, что усиливает чуткость читателя

[22] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. II, ч. I. М., 1955. с. 273.
[23] Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897. с. 271.

вводит ряд новшеств в поэтике. Предваряя многие поиски в русской поэзии конца XIX и начала XX века, Тютчев дал в некоторой степени основание русским символистам провозгласить его своим родоначальником. Но о влиянии Тютчева на себя свидетельствуют поэты разных десятилетий нашего века. „Человечество в XIX веке вступило в переходный момент своего развития" — пишет Белинский (VI, 470). Этот сдвиг в сознании людей как раз и отразил Тютчев. Его поэзия — это как бы поздний сезон русского романтизма, который имел значение все более обновляемой поэтикой продлить отголосок романтизма в следующие эпохи. XX веку лирика Тютчева стала особенно близкой. Долгой проверкой времени была доказана объективная художественная ценность его творчества.

*ЕВДОКИЯ МЕТЕВА*

# ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛИЗМА И ОБРАЗ НАПОЛЕОНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Проблема индивидуализма одна из самых больших и сложных философско-эстетических проблем мировой литературы. Ее художественная трактовка приводила к весьма различным, подчас противоположным творческим решениям. Индивидуализм воспринимался то как высшее проявление гуманизма, то как его полное отрицание, то как выражение интересов всего общества, то как крайнее противопоставление им. Индивидуалистическая личность становилась символом то широкого развертывания внутренних сил человека, то — его душевного опустошения. Противоречия в философско-эстетической трактовке проблемы индивидуализма неудивительны, если иметь в виду, что это категория социально-историческая, подлежащая развитию и изменению. „То, что ныне называется „индивидуализм“ — пишет известный итальянский философ-марксист Антонио Грамши, — ведет начало от культурной революции, последовавшей за средневековием.“[1] В эту эпоху, да и в дальнейшем, в продолжение XVII и XVIII веков индивидуализм являлся своеобразным проявлением буржуазного гуманизма. Он выдвигал идеал земной, гармонически развитой человеческой личности, освобождая ее от требований религиозного аскетизма; провозглашал право каждого человека на свободу и независимость, на собственность и на личное преуспевание, отвергая сословное неравенство феодальной системы. Теоретики раннего буржуазного индивидуализма объявляли личные качества человека основным залогом его успеха в жизни. Они не противопоставляли интересов отдельного индивида интересам всего общества, а, наоборот, искали такого законодательства, которое сочетало бы их гармонически. Однако быстрое развитие капитализма, начавшееся после победы буржуазной революции, внесло новое содержание в понимание индивидуализма. Капитал, обеспечивающий человеку силу и власть, начал отодвигать на задний план требования к духовным ценностям самого человека. В обстановке постоянной конкуренции личная инициатива начала осуществляться как постоянная борьба всех против всех. Интересы отдельного индивидуума больше не согласовались с интересами всего общества, а, наоборот, противопо-

[1] Ан. Грамши. Собр. соч. Т. III. М., 1959. с. 54.

ставлялись им. Известный идеолог буржуазного индивидуализма Макс Штирнер в своей книге „Единственный и его собственность“ объявляет войну не на жизнь, а на смерть любому государству, даже самому демократическому, отвергает любые нормы общественного поведения и общественной морали, противопоставляя им свой „свободный союз эгоистов“, в котором каждый сам приобретает себе собственность всеми средствами, на которые способен. „Прав ли я или нет — об этом не может быть иного судьи кроме меня. . . Я имею право на все, на что у меня есть сила.“[2] Это уже апология не человеческих прав, а человеческого произвола. Новое содержание буржуазного индивидуализма уже полностью отвергает требования гармонического сочетания личного и общего, выдвинутого его первыми теоретиками. Следующий шаг в глубоком индивидуалистическом разобщении людей представляет философская теория Ницше о „сверхчеловеке“, стоящем „по ту сторону добра и зла“, выдвигающем единственным критерием своего поведения собственную „волю к власти“ и смотрящем с презрением на стоящих ниже его „рабов“.

Художественное решение проблемы индивидуализма в европейской литературе многократно связывалось с образом Наполеона, деятельность которого оказала воздействие на все историческое развитие Европы начала XIX века. Он заставлял коронованных монархов подчиняться его воле, уничтожал или создавал целые государства, изменял историческую судьбу народов. В его властной личности как бы в концентрированном виде проявилась самая сущность развития индивидуализма —от полного развертывания духовных сил человека, связавшего свои интересы с интересами стремящихся к освобождению народов, до прямого насилия над целыми нациями во имя собственного „Я“, действующего по штирнеровской формуле „Моя сила дает мне мое достояние“.[3] Противоположные аспекты развившейся личности Наполеона объясняют различные художественные трактовки его образа в европейских и русской литературах в зависимости от того, какие стороны его яркой индивидуальности становились предметом изображения, в какую эпоху, с каких философско-эстетических позиций и на основе какого художественного метода оценивался его образ.

Задача настоящего исследования — раскрыть ту гуманистическую концепцию человека, которую русские поэты и писатели утверждали образом Наполеона в отдельные периоды развития русской литературы, на основе эстетических норм различных художественных методов. Мы останавливаемся на творчестве русских писателей, связанных с направлениями классицизма (Державин, Крылов, молодой Пушкин), романтизма (Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Одоевский, Бенедиктов, Хомяков, Тютчев), реализма (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой).

В русском литературоведении теме Наполеона посвящена работа Н. К. Грунского „Наполеон I в русской художественной литературе“ (1899). Книга имеет преимущественно информативно-библиографический характер и не относится к поставленной проблеме. Тема Наполеона затрагивается как частный момент в монографических исследованиях творчества тех писателей, в произведениях которых фигурирует его образ, и решается в свете различных философско-этических проблем, поставленных авторами.

---

[2] М. Штирнер. Единственный и его достояние. 1907. с. 176—177.
[3] Там же, с. 174.

Там, где эти исследования имеют прямое отношение к выдвинутой нами проблеме, мы ссылаемся на них в процессе работы.

Образ Наполеона впервые широко вошел в русскую литературу во время Отечественной войны 1812 года. Это была захватническая война, отличающаяся от тех ранних кампаний Наполеона, в которых он оглавлял революционные войска Франции и носил освобождение порабощенным народам Европы. Не случайно он побоялся осуществить в России свою идею отмены крепостного права и этим облегчить задачу покорения страны.[4] Поэтому, если прогрессивные силы в завоеванной австрийцами Италии, в борющейся за свою независимость Польше, в разъединенных немецких княжествах могли смотреть на Наполеона как на освободителя, то в России отношение к нему было значительно сложнее. Сначала, воспринимая личность Наполеона с позиции русского просветительства конца XVIII века, прогрессивно настроенные дворяне ценили в нем человека с незаурядными личными качествами, талантливого полководца, выдвинувшегося благодаря собственным способностям. Когда же Наполеон провозгласил себя императором, они видели в его лице государственного деятеля, близкого к их идеалу просвещенного монарха, сумевшего „подавить все злоупотребления революции и удержать все хорошее — равенство граждан, свободу слова и т. д.“[5] Однако, во время нашествия Наполеона в Россию, угрожающего ее национальной независимости, отношение к нему резко меняется. Из просвещенного государственного деятеля он превращается в деспота и тирана, деятельность которого направлена не на благо, а на порабощение народов. Так изображается Наполеон в многочисленных патриотических стихотворениях Державина („Фонарь“, „Персей и Андромеда“, „Слава“, „На парение орла“, „На преодоление врага“ и др.), Крылова („Волк на псарне“), Жуковского („Послание к императору Александру“, „Вождю победителю“, „Певец во стане русских воинов“ и др.), молодого Пушкина („Воспоминание о Царском селе“, „На возвращение государя императора“, „Наполеон на Эльбе“, „Вольность“) и ряда других менее известных поэтов, произведения которых впоследствии были объединены в „Сборник стихотворений, относящийся к незабвенному 1812 году“ (1814). Эти стихотворения в большинстве случаев написаны в духе все еще сохранившейся в русской литературе традиции классицизма. Поэтика этого литературного направления с характерными для него образами-идеями определила изображение Наполеона не столько как живого исторического лица, сколько как доведенной до предельного обобщения идеи насилия и деспотизма. Непосредственное художественное выражение этой идеи весьма разнообразна. Она воплощается в творчестве Державина в библейских образах выпущенного из ада „Люцифера“, „змеевидного демона“, мифической „саламандры“, изрыгающей пламя, а также в античном мифе о Персее, спасающем от страшного чудовища Андромеду, причем в этот миф вкладывается новое иносказательное содержание: Андромеда олицетворяет порабощенную Наполеоном Европу, сам Наполеон уподобляется античному чудовищу, а в образе Персея подразумевается Россия, которая должна принести освобождение европейским народам („Персей и Андромеда“). Крылов со своей стороны, пользуясь иносказательностью

[4] Манфред. Наполеон. 1971. с. 557.

[5] Ср. отношение к Наполеону князя Андрея и Пьера Безухова из романа Толстого „Война и мир“, отразившего реальную общественную атмосферу России того времени.

басенного жанра, изображает Наполеона волком, напрасно старающимся спастись льстивыми речами от напавшей на него стаи гончих собак („Волк на псарне"). В творчестве же Жуковского и молодого Пушкина Наполеон выглядит, с одной стороны, традиционным для русской классической литературы тираном и деспотом в духе Сумароковского „Дмитрия Самозванца"[6], а, с другой, каким-то романтическим злодеем. Пушкин изображает его при помощи традиционных романтических приемов: поглощенный „мрачными думами", он сидит на „дикой скале" во „тьме ночной" и его „свирепо" сверкающий взор сулит Европе новые несчастья („Наполеон на Эльбе"). Жуковский в своем стихотворении „Агасфер — вечный жид" сближает преступного, отвергнутого от людей Наполеона с романтическим образом Агасфера, вечного жида, наказанного бессмертием за свой грех перед богом.

Разоблачая Наполеона как тирана и злодея, русские поэты начала XIX века противопоставляли ему идеал просвещенного монарха — блюстителя закона, карателя всякого насилия и произвола, обязанности которого так ясно указал Державин в стихотворении „Властителям и судьям":

Ваш долг спасать от бед невинных,
Несчастливым подать покров,
От сильных защищать бессильных,
Исторгнуть бедных из оков.

Защищая деятельность законного монарха, направленную на пользу общества, молодой Пушкин обвинял Наполеона в том, что „презревши правды глас, и веру, и закон", „в гордыне возмечтал мечом низвергнуть троны."

Таким образом в русской литературе первой четверти XIX века уже ясно намечалась проблема осуждения Наполеоновского индивидуализма. В ее художественном решении отразились идеи просветителей XVIII века, воспринимающих свободу человеческой личности как общее равенство людей перед законами и воплощающих свой идеал положительного героя в образах просвещенного монарха и благородного помещика. С другой стороны, насилие Наполеона осуждалось исключительно по отношению к русскому народу. Все это означало, что связанная с образом Наполеона проблема индивидуализма решалась в русской литературе начала XIX века не столько с социальной, сколько с патриотической точки зрения, не столько в свете демократических, сколько дворянско-монархических позиций писателей. Что же касалось художественного изображения самого Наполеона, то оно, осуществленное преимущественно на основе поэтики классицизма, отличалось отвлеченностью и схематичностью, несмотря на то, что писатели имели в виду его реальную историческую личность.

Однако, независимо от этой идеологической и художественной ограниченности, русские поэты эпохи Отечественной войны, разоблачая захватническую политику Наполеона, выступали в защиту свободы и независимости человеческой личности от всякого индивидуалистического насилия и деспотизма. Этим они отстаивали гуманистическую концепцию человека, которая была характерна для раннего прогрессивно-наступательного индивидуализма Запада. Вместе с тем, осуждая Наполеона, русские

[6] Д. Благой. Творческий путь Пушкина. 1950. с. 117.

поэты начала XIX века уже боролись против зарождающегося в Европе нового типа буржуазного индивидуализма, превращающего идеалы „свободы, братства и равенства“ между людьми в открытое насилие над человеком.

* * *

Поражение Наполеона после великой битвы народов под Лейпцигом и после трагического Ватерлоо привело к восстановлению на французском престоле „ничего не забывших и ничему не научившихся“ Бурбонов. Господствующему с 1815 года в Европе „Священному союзу“ удалось со своей стороны быстро справиться с вспыхнувшими в начале 20-ых годов революционными и национально-освободительными движениями в Испании, Португалии, Италии и открыто выступить в защиту феодальной реакции. В этой политической атмосфере Европы трагическая смерть Наполеона в 1821 году на острове Святой Елены вызвала широкую волну сочувствия к нему. Эта смерть, уничтожившая навсегда любую реальную и нереальную (продиктованную страхом) угрозу Европе со стороны Наполеона, должна была поставить начало более объективной исторической оценки его деятельности. Но так как эта оценка возникала как своеобразное отрицание посленаполеоновских реакционных режимов, старающихся вернуть развитие истории вспять, то она естественно проникалась более прогрессивным и революционным содержанием. Личность Наполеона в сопоставлении с его бездарными и ничтожными наследниками становилась все более значительнее и романтичнее, окружалась ореолом бессмертия и славы. Его популярность среди широких масс Франции и среди прогрессивной общественности Европы нарастала с каждым днем. Беранже создавал свои популярные песеньки о столь любимом солдатами „маленьком капрале“, В. Гюго рисовал его величественный образ на фоне безбрежных песков Египта, Байрон воплощал в нем свой идеал устремленного вперед человеческого духа, Мицкевич посвящал ему восторженные оды и Гейне всю жизнь с восхищением писал о нем. Создавалась легенда о Наполеоне. Эта легенда находила свое самое яркое художественное воплощение в поэзии романтизма с ее культом сильной, свободной и независимой человеческой личности, выступающей против всяких сковывающих ее общественных и моральных принципов, выдвигающей единственным критерием добра и зла собственное индивидуалистическое „Я“.

Культ сильной личности, возвышающейся своими духовными качествами над серой и безликой толпой, являлся в романтической литературе своеобразной эстетической реакцией на духовную ограниченость и мелочность нового буржуазного мещанства. Он возникал в противовес рационалистическим нормам классицизма и его метафизическому делению людей на положительных и отрицательных. И все же, можно предполагать, что образ нового романтического героя, стоящего выше общественных норм человеческого поведения, был в одной или другой степени подсказан исторической личностью самого Наполеона, в необычной деятельности которого как бы исчезали грани между георическим и преступным, между дозволенным и недозволенным. Слагавшаяся легенда о нем, возвеличивая его, все больше стирала и уничтожала эти грани. С другой стороны, трагическая

судьба Наполеона, кончившего жизнь изгнанником на острове Святой Елены, являлась своеобразным жизненным прообразом характерного для романтизма конфликта сильной личности с не понимающей ее и враждебной ей толпой.

Новое отношение к Наполеону сказалось и на его художественной трактовке в русской романтической литературе 20-ых — 40-ых годов, в которой его образ приобретал свою жизненную логику и свои художественные решения.

В русской романтической поэзии образ Наполеона встречается многократно. Пушкин откликнулся на его смерть стихотворением „Наполеон" и потом еще несколько раз возвращался к его образу („Недвижим страж дремал", „Зачем ты послан был", „Море", „Герой"). Лермонтов также посвятил ему ряд стихотворений („Наполеон", „Эпитафия Наполеона", „Святая Елена", „Последнее новоселье", „Воздушный корабль" — художественная переработка Цедлица). О Наполеоне пишут и русские поэты-декабристы: Ф. Глинка („Судьба Наполеона"), Н. Лорер („Наполеон"), Ал. Одоевский („Сен-Бернар"); и поэты славянофилы или близкие к славянофильству: Хомяков („На перенесение Наполеонова праха", „7-ое ноября", „Еще о нем"), Тютчев („Могила Наполеона", цикл „Наполеон", „Неман"), Н. Щербина („Фонтенебло"); и либерально или консервативно настроенные романтики: Бенедиктов („Ватерлоо"), Н. Загоскин („Рославлев или русские в 1812 году"), Р. Зотов („Леонид или некоторые черты из жизни Наполеона") и др.

Романтическая трактовка образа Наполеона впервые сказалась в творчестве Пушкина. Поэт узнал о смерти Наполеона три месяца после его кончины во время своей ссылки в Кишинев, откуда он с большим интересом следил за революционной борьбой европейских народов и где он сам окончательно переодолел свою наивную веру в добрую волю просвещенного монарха и превратился от защитника законной власти царей в единомышленника русских революционных декабристов. В Кишиневе полностью развертывается и романтический метод Пушкинского творчества.

Именно новая общественная и эстетическая позиция поэта объясняет и его изменившуюся оценку личности Наполеона и связанных с ней общественных событий. Если в оде „Вольность" Пушкин считал преступлением революционную казнь Людовика XVI, то в стихотворении „Наполеон" (1821) он называет эту казнь „великим днем" в истории Франции.[7] В предыдущих стихотворениях Пушкин разоблачает насилие Наполеона в отношении к другим народам. Теперь он изображает его „похитителем новорожденной свободы" у собственного поднявшегося на революционную борьбу народа. И тем не менее в этом стихотворении не чувствуется прежнего враждебного отношения поэта к Наполеону. Наоборот, теперь он для него „великий человек", „окруженный блеском бессмертной славы", „колосс", возвышающийся над толпой силой своего „дивного ума" и высотой „отважных дум". Это уже чисто романтическая трактовка сильной личности, стоящей выше обыкновенного суда людей, имеющей право властвовать над земными „рабами", так как именно она является „роковым совершителем" безвестной воли провидения.

[7] Б. Томашевский. Пушкин. 1956. с. 559.

И все же, раскрывая образ Наполеона на фоне традиционного романтического конфликта героя и толпы, Пушкин не решает этого конфликта безоговорочно в пользу сильной личности. В то время как В. Гюго в своих восторженных одах, воспевающих победы Наполеона, на практике признавал его право на насилие над остальными народами, в то время как Байрон оправдывал его презрение к толпе и обвинял его только тогда, когда он сам ставил себя в зависимость от нее, Пушкин, верный своим просветительским взглядам, давал право толпе на расправу с романтическим героем, когда этот герой прибегал к насилию над ней. Более того, поэт превращает презираемую романтиками толпу в осознавший свою силу и достоинство народ и делает этот народ верховным судьей романтического героя.

И дань народной Немезиды
Подъяту видит великан;
И до последней все обиды
Оплачены тебе, тиран!

«Наполеон»

Вместе с тем в способности народов забыть и простить то зло, которое им причинило властолюбие Наполеона, поэт видит и моральное превосходство „толпы" над возвышающимся над ней романтическим героем. Сам он, приобщаясь к этому народному гуманизму, требует милосердия к падшему герою.

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень.

Пушкин решает в свете своих просветительских и демократических позиций и проблему исторического предназначения самого Наполеона: его поражение должно способствовать полному уничтожению тиранства и осуществлению „вечной свободы" народов Европы.[8]

И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Подавление революционной волны Европы и полное господство реакции очень скоро породили в Пушкине чувство горького разочарования. Александр I, который в мечтах юного поэта должен был стать после победы над Наполеоном освободителем народов, сам превратился в „кочующего деспота". Поэт перестает верить и в революционную активность народных масс. Вот почему, посылая в 1823 году И. Тургеневу исполненные оптимизмом стихи о „вечной свободе" народов, поэт уже с горечью отмечает: „Эта строфа ныне не имеет смысла, но она писана в начале 1821 года" (письмо от 1 декабря 1823 г.).

В 1824 году в состоянии этого душевного кризиса Пушкин написал стихотворения „Недвижим страж дремал" и „Зачем ты послан был", проникнутые мучительными вопросами о смысле исторического развития и о исто-

[8] Б. Г. Реизов. Из истории европейских литератур. 1970. с. 55.



Институт литература БИБЛИОТЕКА

рической роли самого Наполеона. Но эти вопросы теперь так и остаются неразрешенными.

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего — добра иль зла ты верный был свершитель?
Зачем потух, зачем блистал
Земли чудесный посетитель?

Подобные вопросы, над которыми Пушкин все больше задумывается, должны были привести его к полному отказу от романтической трактовки исторической личности как „рокового совершителя" божественного промысла, а также и от просветительской иллюзии, что уничтожение тиранства должно неминуемо привести к осуществлению „вечной свободы" для народов. „Наполеоновская эпопея—пишет М. Петров, — наносила сильный удар тому рационалистическому пониманию истории, которое было свойственно молодому Пушкину и его друзьям — декабристам. Пушкин это осознал едва ли не первым."[9]

В 1830 году Пушкин посвящает Наполеону свое последнее стихотворение „Герой" и, несмотря на то, что в нем все еще чувствуется романтическая традиция в изображении его личности, поэт уже оценивает его величие в новом аспекте.

Пушкин строит стихотворение „Герой" на основе известного эпизода из Египетской кампании Наполеона — его посещения чумной больницы в Яффе, во время которого он подает руку умирающим солдатам, чтобы ободрить их перед смертью. Этот эпизод, принадлежавший больше легенде о Наполеоне, чем его реальной биографии, пользовался в 30-ые годы широкой популярностью. „Чаще всего, — пишет Г. Гейне в бытность свою эмигранта во Франции, — я встречал в крестьянских домах изображение императора, посещающего лазарет в Яффе или лежащего на смертном одре на острове Святой Елены."[10] Достоверность этого эпизода биографии Наполеона была опровергнута его секретарем Бурионом, и поэт, по всей вероятности, знал об этом, так как в самом стихотворении он относится скептически к нему. И все же он использует его, чтобы на примере Наполеона внушить свою гуманистическую концепцию человека. Теперь Пушкин рисует величие Наполеона не в романтическом противопоставлении его незаурядной личности стоящим ниже его людям, а в общении с ними, даже тогда, когда это общение грозит ему гибелью. Для поэта критерием величия Наполеона уже является не его „дивный ум" и не его огромная воля, а его сердце, исполненное отзывчивостью и теплотой к людям. Не случайно стихотворение заканчивается знаменательными стихами:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран. . .

Стихотворение „Герой" является уже полным отрицанием индивидуализма сильной личности с ее правом на презрение и насилие к людям.

Связанная с образом Наполеона проблема индивидуализма получает новое художественное решение в творчестве революционно настроенных

[9] М. С. Петров. Исторический роман А. С. Пушкина. 1953. с. 10.
[10] Г. Гейне. Собр. соч. Т. V. 1958. с. 408.

поэтов-романтиков эпохи Николаевской реакции и особенно в произведениях самого талантливого из них — Лермонтова.

Тема Наполеона появилась в поэзии Лермонтова, когда ему было всего 15 лет („Где бьет волна о брег высокий", 1829), а последнее и лучше стихотворение, посвященное ему („Последнее новоселье", 1841), написано в год смерти самого поэта.

В отличии от Пушкина, в поэзии которого личность Наполеона все еще раскрывается в диалектическом противоречии признания и осуждения, в лирике Лермонтова его образ уже полностью овеян ореолом величия и славы. Поэт признает единственным судьей Наполеона только бога.

Кто знал тебя возвесть, лишь тот низвергнуть мог:
Великое ничто не изменяет.

«Эпитафия Наполеону»

И все же в обрисовке Лермонтова Наполеон — фигура прежде всего трагическая. Это уже не победитель мира, а изгнанник, глубоко страдающий от своего одиночества:

Один, — замучен мщением бесплодным,
Безмолвною и гордою тоской —
И как простой солдат в плаще своем походном
Зарыт наемною рукой.

«Последнее новосельс»

Рисуя, подобно Пушкину, образ Наполеона на фоне традиционного романтического конфликта героя и толпы, Лермонтов объясняет этот конфликт уже не его индивидуалистическим презрением к толпе, а, наоборот, ее изменой ему: он ей отдал все — и силу, и величие, и славу, а она оставила его, тогда, когда он больше всего нуждался в ее поддержке.

Среди последних битв отчаянных усилий,
В испуге не поняв позора своего,
Как женщина, ему вы изменили
И, как рабы, вы предали его.

«Последнее новоселье»

Этот трагический индивидуализм Наполеона, вызванный его насильственным одиночеством, был глубоко родствен и понятен Лермонтову. Именно таким индивидуализмом „поневоле" мыслящий человек эпохи Николаевской реакции защищал свою человеческую индивидуальность и свое человеческое достоинство от насильственной нивелировки общественного сознания. Индивидуалистами поневоле были русские „лишние люди" 30-ых — 40-ых годов, не нашедшие приложения своим духовным силам в эпоху мертвого затишия и застоя, удалившиеся в свое гордое и трагическое одиночество и искавшие моральной опоры только в своей собственной личности. По этому трагическому индивидуализму образ Наполеона приобщается к лучшим героям Лермонтова — к Демону, Арбенину, Печорину.

С другой стороны, Лермонтов создавал образ Наполеона как воплощение сильного и независимого человеческого поведения, как моральное

обвинение своих современников в их трусливости, пассивности и равнодушии к жизни. Именно в свете душевных переживаний Лермонтова, вызванных окружающей его общественной атмосферой, можно понять гораздо шире и его горькие обвинения к французскому народу в том, что он малодушно предал Наполеона его врагам. Эти обвинения выражали враждебное отношение поэта к французской буржуазии после революции 1830 года.[11] Но они относились в одинаковой мере и к русскому дворянству, столпившемуся раболепно у трона или преклонившему в страхе голову перед ним, отказавшемуся от всех своих прежних гражданских и эстетических идеалов. Вот почему и стихи Лермонтова, в которых он обращался ко французскому народу, так напоминают его „Думу" и его „Смерть поэта".

Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!
Ты жалок потому, что вера, слава, гений,
Все, все великое, священное земли
С насмешкой глупою ребяческих сомнений
Тобой растоптано в пыли.

«Последнее новоселье»

В духе того же морального упрека в пассивности и малодушии русской дворянской интеллигенции эпохи Николаевской реакции можно воспринимать и стихотворение Одоевского „Сен Бернар". Оно было написано в 1831 году в Петровской тюрьме за Байкалом, в которой был брошен поэт, приговоренный к восьмилетней каторге за свое участие в восстании декабристов. Изображая Наполеона во время его знаменитого перехода через Альпы победителем над дикой горной природой, стерегущей его неприступными скалами, бурями и безднами, не раскаявшийся русский декабрист выражал свою веру в силу могучего, устремленного вперед, не отступающего ни перед какими трудностями человеческого духа, свою непреклонную революционную энергию, свой исторический оптимизм.

Своеобразным поэтическим апофеозом могучего человеческого духа является и образ Наполеона в стихотворении „Ватерлоо" Бенедиктова, либерально настроенного русского поэта-романтика, пользовавшегося в 30-ые годы прошлого века очень большой популярностью. В истории русской литературы имя Бенедиктова осталось навсегда связанным с резкой критической статьей Белинского, отвергающего его экзальтированный, вычурный, подчас эпигонский романтизм. Однако само по себе стихотворение „Ватерлоо" относится к его немногочисленным произведениям, завоевавшим ему признание „поэта мысли" (Шевырев) и обнаружившим, по словам Белинского, „человека со вкусом, который умеет всему передать колорит поэзии"[12].

В стихотворении Бенедиктова проблема индивидуализма Наполеона решается на основе крайней романтической гиперболизации его личности. Он противопоставлен, с одной стороны, всему человечеству, с другой — самому богу. Бенедиктов изображает его на фоне бушующих стихий природы каким-то „туманным божеством", орлиному взору которого подчиняются целые царства и народы, каким-то демоном власти, дерзнувшим

[11] В. Архипов. М. Ю. Лермонтов. 1965. с. 202.
[12] В. Белинский. Собр. соч. 1949. с. 82.

преобразить по своей воле несовершенное творение бога. Сам Наполеон в своем лирическом монологе сравнивает себя с „роковым хирургом“ мира, совершающим над ним свои кровавые операции.

Да, я был деспот, сил я много
И много жизни раздавил,
Но я был ураган среди земных творений.
Заразу видя, я был должен все крушить,
Чтобы полный вредных испарений
Европы воздух освежить.

И все же образ Наполеона в художественной трактовке Бенедиктова не является традиционным романтическим индивидуалистом. Наоборот, он выглядит каким-то суровым благодетелем человечества, лечившим его гноящие язвы, чтобы сделать его вновь сильным и здоровым. Его деятельность направлена на пользу людей, хотя и ценой их крови и смерти.

Гуманистическое содержание, которое Бенедиктов вкладывал в образ Наполеона, раскрывается в его стихотворении и в другом более или менее реалистическом плане. Поэт изображает своего героя в канун решающего сражения под Ватерлоо, когда он, исполненный чувством жалости и теплоты к измученным солдатам, сам рвущийся в бой, отдает им для отдыха ночь перед сражением.

Но вид героев, их усталость. . .
Впервые тронут и уныл,
Дотоль неведомую жалость
Он в бурном сердце ощутил.
И, полный тайного волненья,
Впервые чувства умиленья
В себе не властен превозмочь.
Взглянул на ратников с любовью
И отдал им на отдых с кровью
Из сердца вырванную ночь.

В этих стихах Бенедиктов, подобно Пушкину, видит душевное величие Наполеона не столько в его романтическом образе сверхчеловека, возвышающегося над людьми, сколько в его земной, чисто человеческой заботе о них.

Активный интерес к личности Наполеона характерен и для русских поэтов-славянофилов. Этот интерес обуславливался их общим отношением к человеку Запада как выразителя духа буржуазного индивидуализма, рассудочности и меркантильности, которым они противопоставляли патриархальную сердечность, мягкость и теплоту славянина.

Хомяков, идеолог русского славянофильства, посвятил Наполеону несколько стихотворений по случаю перенесения его праха во Францию в 1840 году („На перенесение Наполеонова праха“, „7-ое ноября“, „Еще о нем“). Человек с исключительно широкими философскими, общественными, литературными, даже техническими интересами, Хомяков подробно изучал как гражданское законодательство, так и военную тактику Наполеона и, по словам Погодина, „до малейших подробностей анализировал его сражения“[13].

[13] Цитируется по книге Н. Бродского. Ранние славянофилы. 1910. с. 15.

Редко одаренная личность, вызывавшая удивление современников „всеобъемлющей живостью своего ума“ и „обширнейшими познаниями“[14], выдающийся полемист, заставляющий собеседников в растерянности отступать перед могучей логикой его мысли, Хомяков мог легко понять земное величие Наполеона, достигшего всего благодаря своей титанической силе.

Не сила народная тебя подняла,
Не воля чужая венчала,
Ты землю железной стопой попирал,
Главу самозванным венцом овенчал,
Помазанник собственной силы.

И все же Хомяков оценивает величие Наполеона не с точки зрения его человеческих возможностей, а с отвлеченной философско-религиозной позиции. Герцен называл Хомякова „Ильей Муромцем со стороны православия и славянизма“ . . . „Философские споры его, — вспоминал он, — состояли в том, что он отвергал возможность разумом дойти до истины.“[15] Именно с этой философской позиции примата религии над разумом, Хомяков воспринимал историческую деятельность Наполеона, объясняя его гибель проявлением мудрости божества, желающего показать человеку ничтожество его земного величия. Раскрывая образ Наполеона на основе своей философской диалектики, Хомяков восхваляет его индивидуалистический разум, чтобы в конце концов его отвергнуть и показать его несостоятельность по сравнению со стоящим над ним божественным разумом. Однако, несмотря на свой крайний философский идеализм, самой идеей непрочности сугубо индивидуалистической позиции человека, Хомяков приобщался к тем русским поэтам-романтикам, которые видели в индивидуализме Наполеона причину его осуждения или его трагического одиночества.

С философско-идеалистической и славянофильской позиции оценивал сущность Наполеона и выдающийся русский поэт-романтик Тютчев. Проживший почти два десятилетия на Западе, Тютчев чувствовал очень остро и болезненно быстрое развитие индивидуалистического сознания буржуазного человека. „Принцип личности, доведенной до какого-то болезненного неистовства, вот чем мы все заражены, все без исключения“, — писал с горечью поэт.[16] Образ Наполеона привлекал его внимание именно как яркое проявление индивидуалистического принципа личности, воспринимаемого в его самых широких исторических масштабах.

Тютчев посвятил Наполеону несколько стихотворений: „Могила Наполеона“ (1829), цикл из трех стихотворений, возникших в различные годы и объединенных под общим заглавием „Наполеон“, „Неман“ (1853). В них, хотя и в условно романтическом плане, он раскрыл сложный образ буржуазного индивидуалиста с его могучим духовным полетом и его узким эгоистическим расчетом.

Два демона ему служили,
Две силы чудно в нем слились,

[14] Цитируется по книге Н. Бродского. Ранние славянофилы. 1920. с. 15.
[15] А. Герцен. Соч. Т. V. 1956. с. 156—157.
[16] Ф. Тютчев. Полное собр. соч. Т. I. 1933. с. 33.

В его главе орлы парили,
В его груди змеи вились.
Ширококрылых вдохновений
Орлиный дерзостный полет,
И в самом буйстве дерзновений
Змеиной мудрости расчет.

(«Наполеон»)

Тютчев, тяготившийся „нестерпимым однообразием" своей медленно тянувшейся жизни, завидовавший людям, которые знали „мир в его минуты роковые", не мог не восхищаться смелым размахом мысли и дерзостной устремленностью воли Наполеона, но не принимал разрушительного начала его индивидуалистической деятельности. Эту деятельность поэт непосредственно связывал с „ужасной матерью" Наполеона — революцией. Разъединяющей борьбе за индивидуалистические права и интересы личности Тютчев противопоставлял свой утопический идеал патриархальной общности и христианского братства между людьми. Он обвинял Наполеона в том, что из-за своей индивидуалистической самонадеянности и эгоистической расчетливости он оторвался от той просветляющей и объединяющей людей силы, которая невидимо руководит их жизнью:

Но освещающая сила,
Непостижимая уму,
Души его не озарила
И не приблизилась к нему.
Он был земной, не божий пламень,
Он гордо плыл — презритель волн. . .

Таким образом Тютчев, несмотря на свою самостоятельную позицию по отношению к славянофилам в оценке индивидуализма Наполеона, все же приобщался к религиозно-славянофильской позиции Хомякова.

Итак, русские поэты-романтики воплощали в образе Наполеона свое представление о яркой человеческой индивидуальности, возвышающейся полетом духа и силой воли над обыкновенным уровнем людей, осуществляющей таинственную связь между человеком и богом или, наоборот, освободившейся от уз религии и противопоставляющей богу свою чисто человеческую силу. В русской поэзии 20-ых — 40-ых годов связанная с образом Наполеона проблема индивидуализма решалась чаще всего на основе романтического противопоставления героя одиночки и стоящей ниже его толпы. Художественное же осмысление философской сущности этого героя было весьма различным: то это герой индивидуалист, прибегающий к насилию и проявляющий презрение к людям на основании своего духовного превосходства над ними, то, наоборот, это человек, насильственно оторванный от людей, страдающий от своего одиночества, индивидуалист „поневоле", из-за того, что окружающая его толпа не в состоянии его понять и оценить. Неодинаковым было и отношение русских поэтов к индивидуализму Наполеона, и это отношение обусловливалось различием их собственной общественной и эстетической позицией. Пушкин, в романтизме которого ясно сказывались просветительские традиции XVIII века, осуждал индивидуалистическое насилие Наполеона во имя свободы и независимости человеческой личности и противопоставлял ему законный гнев

народов. Русские прогрессивные романтики эпохи Николаевской реакции (Лермонтов, Одоевский) выражали посредством индивидуалистического одиночества Наполеона трагедию русского мыслящего человека, не желающего подчиниться насильственной казенной уравниловке общественного сознания или же, наоборот, воплощали в нем свое представление о сильной, независимой и целенаправленной человеческой личности, противопоставляя ее инертности и застою царившей в России общественной атмосферы. Русские поэты со славянофильскими убеждениями осуждали индивидуализм Наполеона с позиции идиллически-патриархального и религиозного сознания русского человека. Однако, несмотря на различные позиции, с которых русские поэты-романтики оценивали индивидуализм Наполеона, в их отношении к нему было что-то общее, объединяющее. Почти все они осмысливали этот индивидуализм в зависимости от общего для всех стремления к человеческому вниманию, теплоте и братской общности между людьми. Одни из них приписывали эти качества самому Наполеону, другие противопоставляли их его индивидуалистической самонадеянности и эгоизму. Таким образом, не отрицая индивидуалистического культа личности Наполеона, русские поэты-романтики его переоценивали с позиции собственной гуманистической концепции человека.

* * *

Проблема Наполеона получает новое художественное решение в творчестве русских писателей-реалистов первой и особенно второй половины XIX века. Это решение обуславливалось развитием самой сущности буржуазного индивидуализма, получившего в эпоху господствующих капиталистических отношений ярко выраженный антигуманистический и антиобщественный характер. В условиях, в которых капитал определяет престиж человека и дает ему силу и власть, человеческая индивидуальность и человеческое достоинство, взятые сами по себе, теряют свою реальную ценность. Уже не борьба во имя гражданских прав каждого человека, а частный интерес отдельного индивидуума и погоня за личным обогащением являются жизненными принципами буржуазного деятеля. Новый буржуазный индивидуалист — это человек „с миллионом“, делающий с людьми „все что угодно“, или стремящийся получить миллион любой ценой и любыми средствами. Этот индивидуалист, подобно романтическому герою, пренебрегает всеми моральными нормами общества, но не из-за презрения к его мещанской собственности, а, наоборот, во имя этой собственности.

С реалистической типизацией развившегося буржуазного героя связана и новая художественная трактовка проблемы Наполеона. Писатели реалисты стараются показать в чем проявляется и к чему ведет развитие наполеоновского индивидуалистического начала и наполеоновская жажда власти в сознании человека эпохи полного господства капитала. В западной литературе эта проблема стояла в творчестве Бальзака и Стендаля, и они решали ее на основе героев с наполеоновским складом души типа Растиняка („Отец Горио“) и Жюлиена Сореля („Красное и черное“).

Новый буржуазный герой вошел в русскую общественную жизнь позже, чем в западноевропейскую, но русские писатели уловили и изобразили его характерные особенности еще в самом их зарождении.

Впервые новая художественная трактовка темы Наполеона появилась в реалистических произведениях Пушкина „Евгений Онегин“ и „Пиковая

дама", а вслед за ним и в „Мертвых душах" Гоголя, в произведениях Достоевского („Господин Прохарчин", „Записки из подполья", „Преступление и наказание") и Л. Толстого („Севастопольские рассказы", „Война и мир") и др.

Новое решение темы Наполеона сказалось в полном переосмыслении самой сущности Наполеоновского индивидуализма. Если Пушкин в своих романтических стихотворениях раскрывал в образе Наполеона высшее проявление духовных сил человека, то в своем первом реалистическом произведении он уже рассматривает наполеоновский индивидуализм как путь к разрушению самых простых и естественных чувств дружбы, привязанности, любви, как полное пренебрежение к правам и достоинству человека. В одном из лирических отступлений „Евгения Онегина" писатель с горечью отмечает:

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами себя.

В этих стихах Пушкин впервые раскрыл в предельно синтезированной форме сущность наполеоновского индивидуализма как нового общественного зла эпохи. В „Пиковой даме" писатель создает и образ героя с „профилем Наполеона" и в его лице выводит новый тип индивидуалиста, сложившийся в послеНаполеоновскую эпоху, когда уже не способности и не оружие, а деньги выдвигали властителей мира. Поэтому герой повести Германн, охваченный наполеоновской жаждой власти, надеется достигнуть ее не геройством, а при помощи денег, рассчитывая не столько на волю и ум, а на рассчетливо использованный случай. Трагической судьбой своего героя, погубившего чужую и собственную жизнь, Пушкин ясно показывает тот моральный тупик, к которому ведет буржуазный индивидуализм.

Тема Наполеона затрагивается и в творчестве Гоголя, хотя и вскользь, при обрисовке известного героя „Мертвых душ" — Чичикова. На первый взгляд сопоставление „великого человека", перед которым преклонялся весь мир, с пошлым приобретателем, торгующим мертвыми душами, совершенно неожиданно. Сам автор с лукавой усмешкой объясняет это сопоставление перепуганным воображением губернских чиновников, только что узнавших о невероятной сделке нового „миллионщика"[17]. Однако, несмотря на все оговорки автора, художественное сопоставление двух столь несопоставимых героев очевидно, и оно переносит образ Наполеона из высокой патетической или трагической сферы в сферу комическую и сатирическую. Если в образе Пушкинского героя с „профилем Наполеона" все еще есть что-то романтически приподнятое и трагическое, то Чичиков лицо уже полностью комическое. Даже сущность его индивидуалистического „Я" совершенно опошлена. Она проявляется только в заботе об

[17] Это сопоставление не раз привлекало внимание литературоведов. Некоторые из них, как, напр., В. Ермилов, непосредственно сближают Чичикова и Наполеона на основе их буржуазного „аферизма" (Н. В. Гоголь. 1953. с. 294), другие, как, напр., Степанов, считают, что „в Чичикове нет ничего Наполеоновского" (Н. В. Гоголь.1955.с.426),третьи, как, напр.,Храпченко,воспринимают образ Наполеона только „как напоминание о тех исторических испытаниях, которые так недавно пришлось пережить России" („Мертвые души" Н. В. Гоголя, 1952. с. 88).

узком личном преуспевании, в продолжении своей „чичиковской“ родословной. Этим снижением образа Наполеона Гоголь как бы намечал исторический путь развития буржуазного индивидуализма, который сначала способствовал широкому развертыванию духовных сил человека, а впоследствии приводил к его духовному опошлению, вызванному сужением его духовных интересов под давлением единственного, ставшего господствующим для него интереса-собственности.

Новому буржуазному герою с его пошлым индивидуалистическим расчетом и его беспринципностью Гоголь противопоставляет лирически приподнятый образ русского народа с его физической и духовной силой, с его широтой и размахом, с его талантливостью и мастерством.

Проблема Наполеона как проблема нового буржуазного героя-индивидуалиста глубоко волновала и Достоевского, и он не раз обращался к ней в таких произведениях, как „Господин Прохарчин“ и „Записки из подполья“ и особенно в своем бессмертном романе „Преступление и наказание“.

В литературе уже многократно указывалось, что герой романа Достоевского Раскольников напоминает Пушкинского Германа болезненным сознанием собственного „Я“ и моральным крушением личности после совершенного им преступления. Но в то время, как Пушкин сближает Германа с Наполеоном только мелким намеком, Достоевский доводит это сближение до его логического конца. Жажда власти в представлении Раскольникова осуществляется с наполеоновским размахом. „Свобода и власть, а главное — власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!. . . Вот цель“, — говорит он в каком-то исступлении Соне.[18] Обосновывая свое преступление на праве „необыкновенной“ личности проливать кровь во имя своей идеи, Раскольников непосредственно ссылается на Наполеона. „Настоящий властелин, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, теряет полмиллиона людей в Московском походе и отделывается каламбуром в Вильне; и ему по смерти ставят кумиры, а стало быть все разрешается.“[19] И все же, если Пушкин отмечает непосредственную связь индивидуализма Германа с Наполеоновским индивидуализмом, то у Достоевского эта связь опосредствована. На теории Раскольникова, разделяющего людей на „обыкновенных“ и „необыкновенных“, явно чувствуется влияние не столько самого Наполеона, сколько позднейших теоретиков буржуазного индивидуализма, таких как М. Штирнер и Наполеон III, сочинения которых Достоевский, по всей вероятности, хорошо знал.[20] Штирнеровская идея, что „эгоист“ может и должен добывать себе собственность любыми средствами („какой бы там ни было силой“) и что эти средства меняются в зависимости от конкретных обстоятельств, чувствуется в выводах Раскольникова, долго продумавшего над вопросом, как бы поступил Наполеон на его месте. „Ну, так я тебе говорю, — признается он Соне, — что на этом вопросе промучился ужасно долго, так что ужасно стыдно мне стало, когда наконец я догадался (вдруг как-то), что не только не покоробился бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально. . . И уж, если бы только не было бы ему другой

[18] Ф. Достоевский. Собр. соч. 1957. Т. V. с. 343.
[19] Там же, с. 284.
[20] Сб. Творчество Достоевского. 1959. с. 152, 154; М. Гус. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. 1962. с. 64, 276; М. Фридлендер. Реализм Достоевского. 1964. с. 165; В. Кирпотин. Разочарование и крушение Радиона Раскольникова. 1970. с. 88.

дороги, то задушил бы так, что и пукнуть бы не дал, без всякой задумчивости. Ну и я. . . вышел из задумчивости. . . и задушил. . . по примеру авторитета."[21] Сам же автор не только не приобщается к авторитетным идеологам наполеоновского индивидуализма, но открыто спорит с ними. „Будет смешно, — писал Штирнер о своем эгоисте, — если провозгласите его „грешником и преступником" за то, что не желает жить вашими „благодеяниями", потому что сам сумел сделать себе благо."[22] Достоевский, наоборот, ставит вопрос о преступлении еще в самом заглавии романа. Несмотря на то, что Раскольников решил убийством старухи-процентщицы сделать не только себе благо, но и благо матери, сестре, и сотне тысяч других людей, писатель казнит его. Казнит не только юридическими законами общества и не только его моральным осуждением, а его собственной „человечностью". Тонким психологическим анализом душевного состояния героя после совершенного им преступления Достоевский показывает как Раскольников, сам не сознавая и не желая этого, разрывает все нити, связывающие его с людьми, и остается в полном душевном одиночестве. Именно эта страшная оторванность от людей, которую ощущает герой Достоевского после преступления, является, по замыслу писателя, самой ужасной казнью для него. „Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку. Тут-таки разом и ухлопнул себя навеки"[23], — с горечью признается он Соне.

Мы можем не соглашаться с идеей христианского смирения и самоотречения, которую Достоевский противопоставляет индивидуалистической гордости и индивидуалистическому насилию Раскольникова. Но его мысль о том, что человек не может существовать вне непосредственного общения с людьми, а также идеал деятельной любви к людям, воплощенный в образе Сони Мермеладовой, это то настоящее гуманистическое завещание, которое Достоевский оставил человечеству.

Отрицание буржуазного индивидуализма во имя человеческой общности — одна из больших тем многопланового романа-эпопеи Л. Толстого „Война и мир". Подобно Достоевскому, писатель ставит себе целью разоблачить сущность наполеоновского индивидуализма в условиях развившихся буржуазных отношений. Но в то время, как для Достоевского Наполеон является более или менее отвлеченной философской идеей, у Толстого он живое историческое лицо, созданное на основе существующей о нем богатой исторической и мемуарной литературы. При этом, если Достоевский, отрицая наполеоновский индивидуализм, вставал в защиту маленького, угнетенного человека, то Л. Толстой противопоставлял ему активную общественную роль широких народных масс.

Исходя из своей философской концепции решающего значения народа в историческом процессе, Толстой резко выступает против тех исторических деятелей, которые воображают, что творят историю. Образом Наполеона в романе „Война и мир" писатель хочет уничтожить искусственно созданный культ его личности и показать все его ничтожество по сравнению с объективными закономерностями развития, проявляющимися в стихийной, неосознанной деятельности народных масс. Отсюда и сатирическое изображение Наполеона, вызвавшее столько споров в литературоведении. При-

[21] Ф. М. Достоевский. Собр. соч. 1957. Т. V. с. 433.
[22] М. Штирнер. Единственный и его достояние. 1907. с. 224.
[23] Ф. Достоевский. Собр. соч. Т. V. 1957. с. 438.

держиваясь исторических фактов и одновременно с этим подвергая их своей психологической интерпретации, Толстой рисует Наполеона самовлюбленным эгоистом, воображающим, что он окружен „людьми, обожающими его" (сцена с русским послом Балашевым), историческим комедиантом, пожертвовавший ради избранной им роли самые естественные человеческие чувства (поза Наполеона перед портретом его сына), крайним индивидуалистом, исполненным откровенным презрением не только к врагам, но и к собственным солдатам (отношение Наполеона к тонувшим в Немане полякам).

Толстой выражает свое отношение к Наполеону и непосредственно — в авторских рассуждениях о нем или в оценках, которые дают ему его любимые герои. „Видно было, — поясняет писатель индивидуалистическую сущность Наполеона в сцене с русским послом Балашевым, — что только то, что происходило в его душе, имело интерес для него. Все, что было вне его, не имело для него значения, потому что все в мире, как ему казалось, зависело только от его воли."[24]

Художественной кульминацией философского разоблачения индивидуализма Наполеона является сцена, в которой раненный под Аустерлицем князь Андрей переоценивает свое восторженное до того отношение к нему, понимая перед лицом вечности все ничтожество своего земного кумира. „Он чувствовал, что исходит кровью и он видел перед собою далекое, высокое и вечное небо. Он знал, что это был Наполеон, его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь перед его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками. . ."[25] Эти переживания князя Андрея ясно показывают философскую позицию, с которой Толстой оценивает историческую деятельность Наполеона. Он измеряет ее не узкими, земными, человеческими измерениями, а вечными законами человеческого бытия, проявляющимися в совокупности миллиардов независимых от воли отдельного человека причин. Это филисофское миропонимание Толстого приводит его и к народно-демократической позиции, с которой он отвергает индивидуализм Наполеона. Считая, что общие закономерности развития человечества проявляются прежде всего в стихийной, „роевой" жизни широких народных масс, Толстой обвиняет Наполеона в том, что он не понимает этого стихийного народного начала в развитии исторического процесса и старается навязать ему собственную индивидуалистическую волю. Писатель воплощает свой идеал исторического деятеля в образе Кутузова, чуждого всякой индивидуалистической самонадеянности, близкого к народу своей естественностью и простотой, чувством неотделимости от коллектива.[26]

Итак, в творчестве русских реалистов XIX века яркая индивидуальность Наполеона, которой так восхищались поэты-романтики, почти не занимает писателей. Вместо нее на передний план выступает обобщенный тип буржуазного героя с наполеоновским складом души. По-новому решается и связанная с ним проблема индивидуализма. Она уже рассматривается не как широкое развертывание духовных сил человека, а, наоборот, как разрушение человеческой личности и ее отчуждение от коллек-

[24] Л. Н. Толстой. Собр. соч. Т. VI. 1951. с. 25.
[25] Там же. с. 32.
[26] Там же. Т. IV. с. 359.

тива. Вот почему, если в эпоху Николаевской реакции наполеоновский индивидуализм мог еще оцениваться как своеобразное отстаивание независимости человеческого духа от общего обмундирования общественной мысли, то теперь русские писатели-реалисты видели в нем основу духовной деформации человека и боролись против него во имя человеческой гармонии и красоты. Они отвергали индивидуалистическое насилие и индивидуалистическую разобщенность между людьми и призывали к их единению, отрицали особые права „избранной" личности и выступали в защиту маленького, униженного и угнетенного человека. Разоблачая наполеоновский индивидуализм, русские писатели-реалисты отстаивали глубокое народностное начало как высший критерий человеческой нравственности и как основное проявление исторической активности человечества.

Все это показывает, что связанная с образом Наполеона проблема индивидуализма имела в русской литературе XIX века самые различные художественные решения, обусловленные различием исторических эпох, художественных методов, философско-эстетических позиций отдельных писателей. И все же в этих решениях было что-то общее. В них, независимо от того, принадлежали ли они писателям классицизма, романтизма или реализма, утверждалась одним или другим путем характерная для всей русской литературы концепция человека, тесно связанного с обществом, проникнутого заботой и сочувствием к людям, отвергающего индивидуалистический произвол и индивидуалистическое отчуждение, к которым так часто приводил наполеоновский культ сильной личности.

*ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ*

# ТВОРЧЕСКИЯТ МЕТОД НА ХР. БОТЕВ И ТРАДИЦИИТЕ НА РОМАНТИЗМА И РЕАЛИЗМА

Забележително явление в българската обществено-политическа и художествена мисъл, творчеството на Христо Ботев (1849—1876) е предмет на заслужено внимание не само в българската наука. Направено е много, за да бъдат изяснени отделни моменти от жизнения му път, да се установи литературното му наследство, да се определят и оценят обществено-политическите и естетическите му възгледи, и т. н. Вниманието на изследователите обаче е било насочено към изучаването му преди всичко в рамките на българското революционно развитие, социално-политическа и художествена мисъл и в отношението му към идеологията на руските революционни демократи.

Погледнем ли на Ботевото дело в по-широк план, ще забележим, че недостатъчно оценени остават тенденциите в идейното и творческото му развитие след Парижката комуна, на принципите на която в определено свое разбиране той решително застава. При такъв подход ще си обясним по-добре някои страни от неговата социалистическа идейност, интернационално звучене на редица негови произведения, социалния му оптимизъм, насоки в развитието на творческия му метод и пр.

Всичко това налага да се обърнем към тази страна от развитието на обществено-политическите възгледи на Ботев, да разгледаме под определен ъгъл поетическото му наследство, да привлечем типологически явления от поезията на други народи, да установим онези традиции, чрез които Ботев се свързва с други литератури и на които става родоначалник в българската литература.

## ЕПОХА И ИДЕЙНО РАЗВИТИЕ НА БОТЕВ

Ако в десетилетието след революцията от 1848 г. настъпва феодална и буржоазна реакция срещу работническата класа, то през 60-те години народите отново се изправят за активен исторически живот. Основа за това става промишленият преврат в големите европейски страни. Посредством търговската обмяна в общото промишлено развитие се включват и подвластните на Отоманската империя балкански народи, у които вътрешните икономически процеси протичат с по-малка интензивност. Срещу остатъците

от феодалната система и абсолютизма през това десетилетие се разгръщат буржоазнодемократически по своя характер и класово съдържание освободителни движения в много страни — Италия, Америка, Испания, Ирландия, Гърция, Румъния, Русия, Полша, Сърбия, България и др.

Но пролетариатът като нова обществена сила през тази епоха не е достатъчно зрял, за да се включи в буржоазнодемократическото движение — не вижда в борещите се за демократични свободи съюзници за собственото си освобождение от класово робство. Защото в идеологията на работническото движение не е победил марксизмът като истинска революционна теория на работническата класа, не били изживени различните идейни течения в него, не били заменени „социалистическите секти с истинската организация на работническата класа за борба“[1].

Но тенденцията на свързване буржоазнодемократическото със социалното движение се засилва. Решителна крачка напред в това отношение прави френският пролетариат, който не се ограничава с премахването на императорския режим на Наполеон III, излиза извън рамките на буржоазнодемократическите задачи, създавайки Парижката комуна като първа пролетарска държава в света. Издигнат върху вълната на тази именно основна историческа тенденция на преход от дребнобуржоазна и буржоазна идеология към социалистическа, от утопичен към научен социализъм, българският поет-революционер Христо Ботев изживява характерно развитие на своите възгледи.

Основите на неговото светоотношение се залагат в България, където почерпва първите си впечатления от класовото разслоение в средата на българския народ, познава неговите приятели и врагове, определя политическите си симпатии и антипатии (I 253).[2] Към родната среда следва да отнесем и наченките на формиране на естетически вкусове у него, определящо значение за което има народната песен.[3] По-нататък по време на ученето си в Одеса през бурната и идейно напрегната епоха на 60-те години в Русия ранните му дълбоки впечатления от българския живот се осмислят идеологически, влизат във взаимодействие с концепциите на руските революционни демократи Херцен, Чернишевски, Белински, Добролюбов и др., които изясняват погледа му за големите задачи на освободителната борба и на българския народ. При това немалка роля играе и собствената му практика на революционер. При друг случай наред с въздействието на идеите сам Ботев отдава значение и на „училището житейско“ (II, 45).

Революционният демократизъм, съчетан с действен утопически социализъм, е характерен и определящ за обществено-политическите възгледи на Ботев.[4] В тях обаче могат да се забележат определени тенденции на развитие в посока на научния социализъм, които намират отражение и в поетичното му творчество. Решително значение в случая има Парижката

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. XVI, с. 10.

[2] Всички цитати от Ботев са по изданието: Христо Ботев. Събр. съч. в два тома. Под редакцията на Михаил Димитров. С. ,1971. В текста са посочват в скобки томът и страницата.

[3] В. Велчев. Въздействието на руската класическа литература за формирането и развитието на българската литература през XIX в. С., 1958, с. 93.

[4] Мих. Димитров. Христо Ботев. Идеи, личност, творчество. С., 1946. с. 98 и сл. Срв. Мих. Бъчваров. Философско-социологическите и естетическите възгледи на Христо Ботев. — Вж.: История на философската мисъл в България. Т. 7. С., 1970. с. 426—459.

комуна и запознаването с марксизма. Свързан с руски революционери в Браила, препращайки чрез Румъния революционна литература в Русия, Ботев добива възможност да се запознае с Манифеста на Комунистическата партия на К. Маркс и Фр. Енгелс, преведен на руски в 1871 г. от М. Бакунин. През този период Ботев е израснал до идеята, че националноосвободителната борба не трябва да изключва социалното освобождение на всички подтиснати. Това е засвидетелствувано в негово писмо, отговор на което дава руската революционерка С. Г. Рубенштайн. В писмото си от 13 ноември 1872 г., изпратено от Одеса, тя, оказвайки се с подобни разбирания, му пише: „ . . нас сближает и дружит во всяком случае и *больше всего* та идея, которая высказывается в Вашем письме ко мне, идея сочувствия к страданиям всего человечества, ко всем братьям, живущим внес стен наших отечеств."[5]

Ботев не останал чужд на народническата идея за ролята на силната личност в общественото развитие. Но той скоро се освобождава от тази теория за историческия процес, долавяйки на места обективната икономическа основа на революционизирането на масите, без да се издигне до цялостен възглед в това отношение.[6]

Схващанията на Ботев за общественото развитие издават известно движение от просвещенски идеализъм към осъзнаване ролята на материалните фактори. Отдавайки голямо значение на знанието, на идеите, на просветата, през 1871 г. Ботев говори на „светлия животворящ дух на разума", за „прогреса на човешкия разум" и т. н. (II, 29). По-късно обаче той долавя в историческото движение проява на обективна закономерност, „неумолимата логика на историята, на която сентенцията е унищожение на старото, гнилото и несъвременното и живот на новото, на здравото и човеческото. Ще може ли някой да отстрани тая сентенция и да накара природата да влезе в друг път" (II, 384). В признанието на Ботев, че „човекът се грижи да обезпечи най-напред своето физическо благосъстояние, а после вече добива воля да усъвършенствува своите умствени способности", може да се види признаване на първичното значение на производствената дейност, предсещане на основното положение на историческия материализъм.[7] В такъв дух Ботев вижда и причините за революционизирането на българина, считайки, че обедняването подготвя социалния „напредък, защото с това се умножава нашият пролетариат, който навсякъде е бил и ще бъде двигател на всичките революции" (II, 557).

Ролята на материалния фактор за движението на обществото Ботев съзира и в политиката на западноевропейските държави, които се насочват на изток, където търговията влиза „в ръцете на чуждестранците" (II, 393), техни представители са „захванали да пият кръвта даже на неродените граждани" (II, 438), предлагат да се основе компания, „която да вземе в аренда Балканския полуостров и да управлява раята, тъй както Остиндийската компания управлява Индия" (II, 753). Върху основата на подобни наблюдения Ботев се издига до обобщението, че „привилегированите класове у всеки един народ. . . мъчат и притесняват сиромахът. . . подядват неговият труд" и че „при днешното обществено и политическо

[5] К. А. Поглубко. Очерки истории болгаро-российских революционных связей (60—70-е годы XIX века). Кишинев, 1972. с. 172—173.

[6] Мих. Димитров. Пос. съч., с. 105 и сл.

[7] Ас. Киселинчев. Мирогледът на Христо Ботев. С., 1949, с. 10—11.

устройство на човечеството сиромахът е навсякъде роб, а робът е навсякъде сиромах“ (II, 166).

В идейното развитие на Ботев се долавя и друга насоченост — наред с антропологизма и общинния социализъм да схване и ролята на класовото разделение на обществото и да признае способността за революционно преобразование не само на славянските народи, които ще покажат пътя на останалото човечество.

Подобно на Херцен и други революционни демократи по отношение на руския народ Ботев свързва бъдещето на българския народ с развитието на неговия „особен живот, особен характер, особена физиономия, която го отличава като народ“ (II, 43). С особения живот на българина се свързват демократически и героически традиции, които трябва да намерят продължение в сетнешното му културно развитие. Турците като народ според убеждението на Ботев имат други свойства, които ги обричат на застой, превръщат Турция в „европейски Китай“, правят невъзможно обединение между българи и турци, „две племена с противоположни характери, нрави и обичаи, с противоположни миросъзерцания“ (II, 41).

Българският народ ще добие възможност да се развива „по народните си начала“, след като се освободи от националното и социалното робство по пътя на революцията. В брой 19 на в. „Знаме“ от 22 юни 1875 г. той непоколебимо поддържа, че „наместо всякакви врачувания, раздумвания и рецепти, на които болните мозъци са дали название просвещение, образование, търговия, индустрия и т. н.“, истинските и последователни патриоти „трябва да се погрижат за политическата хигиена на своя народ“, необходимо е „да разберат веднаж за всякога, че церът на Турция е в ножът и нашето спасение в революцията“. Тя трябва да е срещу чорбаджиите, „по-горното“ духовенство, чиито представители той нарича „духовни чорбаджии“ или „черни чорбаджии“ (II, 469, 471), а също така и против носителите на чуждия капитал: „Само революцията ще разреши противоречията и ще освободи народа от робство и експлоатация. . . Революция, която ще изчисти Балканския полуостров не само от турците, които ни считат за стока и добитък, но и от всичко онова, което вреди на истинските ни интереси за пълна и абсолютна човешка свобода“ (II, 478).

Ботев обаче не е поддръжник на капиталистическия строй. Макар и да не отрича относителната му прогресивност, той му се представя като „анормален обществен ред, който създава безмерно богати и безмерно сиромаси хора“ (II, 594) — в него социалното и политическото неравенство, „йерархията“ е причина за човешките страдания (II, 565). С каква сила звучат думите му, адресирани към носителите на хищническия буржоазен морал: „О, цивилизовани европейски вълци! И на вас ще заплати човечеството, когато и да е. Да! — Ще заплати, когато настане страшният и правосъден съд на народите над всички паразити и мъчители по всички краища на света. Аз вярвам в това и казвам „амин!“ (II, 580).

Ботев е за друго общество, комунистическо, което прогласява в своя „Символ-верую на Българската комуна“ и в „Смешен плач“ (II, 29, 45). Но към него не се преминава през фазата на капитализма. В съгласие с Херцен предпоставките за такова общество Ботев вижда в общинните институции, запазени у славяните. „Или не виждате семето, зародишът на неговите общини без всяка централизация, в неговите еснафи, дружества. . .“ (II, 256). Създаденото върху тази именно основа комунистическо общество

и балканска славянска конфедерация ще покаже и на Западна Европа път за спасение от социално неравенство, експлоатация и подтисничество, ще изиграе световна мисия.[8] „Аз отсега мога да ви кажа, че френската революция от 1793 г. е необходима за цяла Европа и решението на „восточния вопрос" ще да реши и много други социални, международни и икономически въпроси" (II, 439).

Углъбяването в политическия живот, наблюденията над развитието на социалните отношения у други европейски народи, положението у нас и на Балканския полуостров водят Ботев до мисли, които по същество са против утопията за селски общинен социализъм, за изключителната роля в това отношение на южното славянство и пр. Селската община, на която Ботев възлага толкова много поради наличността в нея на „републиканска форма", липсата на „централизация" и под., се оказва засегната от класовото разслоение, в нея е намерил място чорбаджията и като такава тя не е нужна никому (II, 283). Ботев дозрява до мисъл за по-широк съюз между подтиснати и експлоатирани без оглед на специфичните им „народни качества", намира място в него и на турския народ, на който преди отричаше възможности за социален напредък (II, 638).

Още в „Смешен плач" през 1871 г. Ботев свързва бъдещото преустройство на обществото с пролетариата (независимо от това, как разбираше класовата му природа и социалното му предназначение) (II, 45). Но Ботев не остана при отвлечените пожелания и пророчества. Той вижда надигането на сили, които са насочени срещу ненавистния нему буржоазен строй. Поетът говори за „отчаяната борба между трудът и капиталът както в Европа, така и в Америка" (II, 166). Допуска, че икономическото състояние в Европа ще доведе до вътрешни бунтове. По отношение на Германия, за която знае, че има силно социалистическо движение, предупреждава, че Бисмарк трябва „да чуе отчаяните викове на работническите класове в своето отечество" (II, 754). Говори и за засилването на „английския пролетариат", който непременно „ще да преобърне всичкият обществен строй на тая страна" (II, 593).

В светлината на подобни наблюдения и прогнози, имайки пред вид ролята на Интернационала, в брой 14 на в. „Знаме" от 2 май 1875 г. Ботев прогласява, че „само разумният братски съюз между народите е в състояние да унищожи теглилата, страданията и паразитите на човешкия род". А малко по-късно развива и по-цялостно разбиранията си за международната солидарност на трудещите се, разкрива причините, които са породили тяхното обедняване, сочи ролята, която международното организирано работничество ще играе в общата освободителна борба, говори определено за създадения „интернационал, целта на когото е да съедини всичките онеправдани работници в едно разумно и съзнателно цяло, за да могат с общи сили да се отърват от своите изедници и мъчители — царе и капиталисти, и да си добият неотменимите права на всеки човек да живее свободно и да се храни от собствения си труд, без да бъде принуден да храни паразити, които са си присвоили правото да му бъдат господари и като такива да живеят наготово, без да работят" (II, 637, 638).

---

[8] По-подробно върху южнославянския съюз вж. Д. Шелудко. Христо Ботев за славянския въпрос и южнославянската федерация. — Христо Ботев. Сборник по случай сто години от рождението му. Под редакцията на Михаил Димитров и Петър Динеков. С., 1949, с. 159 и сл.

Обърнал поглед към класовата борба, пролетариата и Интернационала, търсейки да схване перспективите на бъдещото социално развитие, Ботев добива по-реална основа за своя историзъм. И неговият интернационализъм намира своята конкретизация, свързва се с действен патриотизъм, издига се до най-висш хуманизъм. Говорейки, че България е „готова да раздели своите юначни синове на живи и свободни и на погинали и безсмъртни", Ботев изрича знаменателните думи: „Само онзи, който е свободен, само той може да се нарече човек в пълния смисъл на думата; а който умре за свободата, той не умира само за своето отечество, а за всичкия свят" (II, 633). Това съчетание на героика с безсмъртие, на свободолюбие с хуманизъм, на патриотизъм с интернационализъм издига Ботев на изключителна идейна висота. То ни дава ключ за разбиране на най-хубавите произведения от поетичното му наследство, позволява ни да ги оценяваме не само в локален, но и в универсален план.

Идеологическото развитие на Христо Ботев, макар и да не е последователно, не трябва да се подценява — в догадките му за ролята на материалния фактор, които го водят към известен историзъм в разбиране на обществените явления, в предсещанията му, които отвеждат към научния социализъм, в разбирането му, че националноосвободителното движение на българския народ, съчетано със социалното му освобождение, е звено от международното революционно освободително движение.

Поради слабото развитие на обществените отношения в България и Румъния, където е живял, Ботев не можеше да схване класовата същност на пролетариата като социална сила, способна да преодолее капиталистическата система, нямаше определена представа за характера на комунистическата партия, за диктатура на пролетариата при изграждане на ново общество и т. н., и т. н. И всичкото това не позволи на Ботев по-пълно и цялостно да се доближи до научния социализъм.

Но социалистическата му идейност, интернационализмът му и в известна степен материалистическата тенденция в неговия историзъм му определят по-особено място в домарксовия социализъм. Това намира изява най-вече в поетическото му творчество, създава предпоставки да се определи по-точно неговият принцип на художествено отражение на действителността спрямо романтизма и реализма.

## ТВОРЧЕСКИЯТ МЕТОД НА БОТЕВ — РОМАНТИЗЪМ ИЛИ РЕАЛИЗЪМ?

Проблемът за творческия метод на Христо Ботев е поставен още в края на миналия век — при началните подстъпи към изучаване на поетическото му наследство. Тогава именно в неговото решение се очертават два основни възгледа. Отнасяйки творчеството на великия поет-революционер към романтизма, Т. Д. Страшимиров се основава на това, че той се вдъхновява от „блянове за хайдутството", „мечтае за идеалния хайдутин на Балкана", не изобразява обективната страна в живота на хайдутите и т. н. Като съпоставя Ботев с романтици от европейската литература, Страшимиров го сближава с Байрон, виждайки и у двамата „поети с пламенна фантазия", „неприятели на реда и мирния живот и приятели на славата и бурите". Сравнявайки Ботев с Хайне, нашият автор вижда сродство в отношението

му към действителността: както немският поет въздигал в поезията си „духът на вселената", така и Ботев бил „поет на духа на бъдещето".[9]

Почти в същото време се появява и друго схващане за творческия метод на Ботев, представено от Вела Благоева. В статията си „Реализмът на Ботевите произведения" тя пренася вниманието върху обективната страна в поетическия свят на Ботев. У Ботев вижда поет, който отразява „живота какъвто си е", рисува „действителния живот", в отношението си към него „стои на почвата на реалиста", поради което по творчески метод е реалист.[10]

По-късно проблемът за творческия метод на Ботев се разглежда по-задълбочено от Михаил Димитров, който се стреми да заеме средна позиция — според този автор творческото развитие на Ботев по общ дух върви от романтизъм към реализъм.[11]

В последно време концепцията за романтически принцип на отражение у Ботев бива продължена от Кръстьо Генов. След теоретическа обосновка той прави опит върху конкретен материал да свърже в типологически план творческия метод у Ботев с традициите на революционния романтизъм. Както следва да се очаква, Генов пренася погледа си преди всичко върху субективномирогледното отношение на поета към окръжаващия го живот. Счита, че определящо за Ботев е откъсването му от действителността. При анализа на отделните произведения се стреми да установи „алтернативния" конфликт с окръжаващото го враждебно на високите му идеали „общество" и да покаже, че Ботев създава друга „желана, мечтана в историческа перспектива действителност".[12] По същество в случая не сме далеч от познатия, присъщ на романтизма принцип на „дуализъм", „двоемирие", онова според В. Г. Белински деление и противопоставяне „презираемое *здесь*" на „неопределенное, таинственое *там*."[13]

Наред с възгледа за романтически принцип на отражение у Ботев в българското литературоведение намира широко място схващането, че творческият му метод е реалистичен. Тази концепция се представя от Ем. Георгиев, който поддържа, че Ботевата поезия по своята основа носи белезите на реалистичния метод в съчетание с революционна романтика. Важен момент в разбирането на Георгиев е вниманието му към обективната страна на Ботевото творчество — в него всеки мотив е „изграден с елементите на една определена действителност, в която поетът е живял", от „жизнената правда на определен исторически момент".[14]

Възглед за реалистичен творчески метод у Ботев поддържа и Петър Динеков. Според него методът на Ботев е по своята същност „реализъм критически, в който от решително значение са както революционните по-

---

[9] Т. Д. Страшимиров. Христо Ботев като поет и журналист. Критически опит. Пловдив, 1897, с. 210 и сл.

[10] В. Благоева. Реализмът на Ботевите произведения. — Ново време, 1898, кн. 1, с. 32 и сл.

[11] М. Димитров, Христо Ботев. Идеи, личност, творчество. С., 1919. с. 179 и сл. В изданието на труда си от 1946 г. авторът изоставя разбирането си за романтически метод у Ботев (срв. с. 247 и сл., с. 263 и сл.).

[12] Кр. Генов. Романтизмът в българската литература. С., 1968. с. 431 и сл.

[13] В. Г. Белинский. Полное собр. соч. Т. VII. М., 1955. с. 155.

[14] Ем. Георгиев. Поезия и действителност у Христо Ботев. — Христо Ботев. Сборник по случай сто години от рождението му. С., 1949. с. 272.

зиции на поета, така и елементите на романтиката, които са неразделна част от реалистичния му метод“[15].

Спирайки се многократно на проблема за творческия метод на Ботев, Панталей Зарев поддържа възгледа за неговия реализъм. Той много набляга на революционната страна в мирогледа на Ботев, изтъква, че това именно поставя неговия реализъм над познавателните завоевания на неговите съвременници и непосредствени следходници. Въпреки неговите родствени връзки с романтизма, Ботев „надделява“ този метод и в своя реализъм застава по-високо от „критико-реалистическата литература в изобразяването специално на положителния герой“.[16]

След дискусията върху проблемите на реализма в световната литература, станала в Москва през 1957 г., и последвалите изследвания както върху реализма, така и върху романтизма, струва ни се, че вече са налице основните положения за разграничаване на тези два принципа за художествено отразяване на действителността. За реализъм се говори, когато сюжетни конфликти, характери на отделните персонажи, преживявания на лирическия герой и т. н. се показват от художника в тяхната детерминираност от дадени обществени условия, които определят обективното им познавателно значение, вътрешна същност, относителна автономност и логика на развитие спрямо личността на твореца и пр. Още В. Г.Белински долавяше зависимостта на мисли, чувства и действия на героите на т. нар. „натурална школа“ в руската литература от мястото им в обществото, считаше, че писателите „не могут не понимать этой простой, очевидной истины, и потому, изображая человека, они стараются вникать в причины, отчего он таков или не таков и т. д.“.[17] Този основен разграничителен белег за реализма, повече или по-малко стихийно доловен у руските революционни демократи, напълно определено е фиксиран от Енгелс в известното му определение, че реализмът предполага „верность передачи типических характеров в типических обстоятельствах“[18].

При романтизма вниманието е насочено към субективната сфера, идейно-емоционалната устременост на художника, неговите идеали. Върху такава основа изниква посоченият „дуализъм“ — творецът-романтик изгражда друг, свой мир, противопоставен на реалната обществена действителност, адресиран към бъдещето или към невъзвратимото минало, носещ една или друга степен историческа отвлеченост. Ако при реализма художественият образ в своята същност е обективно, обществено детерминиран, то при романтизма той има субективна, индивидуално-личностна обусловеност.[19] Разликата в принципите на отражение в единия и в другия случай намира изява и в художествената форма, в изобразителната

[15] П. Динеков. Възрожденски писатели. Христо Ботев. М., 1968. с. 223.

[16] П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. I. С., 1966. с. 383. — В своите търсения П. Зарев допускаше в даден момент у Ботев елементи на социалистически реализъм (срв. Българска литература. Проблеми на развитието ѝ. С., 1950. с. 291—292).

[17] В. Г. Белинский. Полное собр. соч., Т. VIII, М., 1955. с. 81—83.

[18] Маркс и Энгельс об искусстве. М., 1938. с. 163. Срв. Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959; Г. М. Фридлендер. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1968; В. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1970; С. М. Петров. Реализм. М., 1964.

[19] Н. Я. Берковский. О романтизме и его первоосновах. — Проблемы романтизма, 2. М., 1971. с. 5 и сл; И. Ф. Волков. Романтизм как творческия метод. Пос. сб., с. 19 и сл. Срв. В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966.

система — по-близка до формите на самия живот при реализма и повече или по-малко условна при романтизма. Това обаче не следва да се абсолютизира — историята на литературата ни дава примери, от които се вижда, че условността на изображение не е изключителна привилегия на романтичния метод, че тя не е противопоказана за реализма и т. н.

Обърнем ли поглед към живота и творчеството на Ботев и поискаме да определим в жизнен и творчески план най-общо отношението му към реалната действителност, не можем да отбегнем основното и безспорното положение, че с цялото си същество той е свързан с времето, с неговите противоречия и проблеми в български и международни измерения. И такъв е Ботев от времето на ученическите си години в Одеса до включването си в Гюргевския революционен комитет, стъпването на българския бряг на Козлодуй и геройчния подвиг на „Вола". Такъв е той и във възгледите си за задачите на литературата, която не може да има самоцелен характер, и в собствената си практика на поет. Изцяло свързан с живота на своето отечество е Ботев от първото до последното слово на своята публицистика, от първото до последното слово на своята поезия. Говорейки за единство между поезия и живот, Тодор Павлов с право подчертава у Ботев „превръщането на самата поезия в мощно оръжие за борбата", както и „превръщането на самата борба в основен елемент, мотив, цел на поезията. По тоя начин героят-*борец* се превръща в герой-*певец* на същата тази борба, а самата борба, изразена и възпяна в поезията, се превръща във върховна, осъществена в самата действителност поетическа красота."[20]

И всичките поетически произведения на Ботев издават реалистичен принцип на художествено отражение. Това може да се види и при най-бегло им разглеждане в този аспект. Чувството на самота, душевна угнетеност, трагическа безизходност в „Майце си" (1867) произтичат от особеното положение на лирическия герой, който е обхванат от родолюбиви пориви, но не среща съчувствие у другите. Оказал се е в идейно безразлично дружеско окръжение, той се отдава на своята скръб, изпада в песимизъм:

. . . Приятел нямам
да му открия що в душа тая:
кого аз любя и в какво вярвам —
мечти и мисли — от що страдая
(I, 27).

Израснал още по-високо в патриотическото си самосъзнание, и лирическият герой на „Към брата си" изповядва съкрушено обичта си към отечеството, плаче над народния „гроб печален", обхванат е от бурни, макар и неопределени мечти за служене на народ и родина. Но и неговият живот протича безсмислено, безполезно. Угнетено е сърдцето му, което

. . . не знае
нито радост, ни свобода;
а безумно как играе
в отзив на плач из народа!
(I, 29).

Защото и той не е намерил обществена среда за изява на патриотичните си въжделения.

[20] Т. Павлов. Български поети и писатели. С., 1948. с. 31—32.

Изразените и в двете елегии преживявания са повече или по-малко типични, социално характерни за онази част от българската интелигенция, която не е откъсната от народа си, чувствува неговите болки, но поради едни или други причини не се е оказала напълно съзнателно и действено на широкия друм на общонародното движение на епохата.

Произведенията от по-късно време, представящи сякаш по-висока фаза в развитието на същия лирически герой, звучат с друга емоционална тоналност. В стихотворението „Дялба", посветено на Л. Каравелов, няма и следа от чувство на самотност, на разочарование от липса на другари по идеи. С право се отбелязва типичното съдържание на подобно преживяване, израз на това, че Ботев „се е съпричастил с революционното движение, намерил е другарите и сратниците си"[21]. Стихотворението вярно отразява състоянието на мнозина дейци на освободителното движение, които са намерили исторически правилния път в живота, надраснали са неизбежните несгоди, презрели са предразсъдъците на поклонниците на безбурното съществуване. Предоставили са делото си на оценката на бъдещето и могат уверено да направят последната крачка към достойното си предназначение в живота:

Напред сега с чувства и мисли
последната дялба да делим:
да изпълним дума заветна —
на смърт, братко, на смърт да вървим!
(I, 34).

Отражение на живота намираме и в недовършената поема „Хайдути", отнасяна към ранните творби на поета. Следвал във външността си старите хайдути, техен „поклонник и обожател"[22], Ботев свързва генетически хайдушкото движение преди с революционната борба сега. Той говори със задоволство, че редовете на емиграцията се увеличават с приток на бойци от всички слоеве на народа. Вижда социалната показателност на това явление — „протест против общественото... положение" на народа. Определено изтъква, че емигрантът е „прав и законен наследник на класическия ни хайдутин, приел и опазил е завещаната борба с всичките му социални стремления, които са едни от най-хубавите черти на народния ни характер" (II, 35).

И, създавайки поемата „Хайдути", Ботев сякаш показва тази именно връзка между минало и настояще на освободителната борба — приемственост в социалните идеи, героична самоотверженост, въплъщение на народния дух. При анализа на поемата основното и важното в случая е, че Чавдар е показан като носител на идеята за борба както срещу чуждонационалния поробител, така и срещу неговите поддръжници в българската среда, както срещу политическото безправие и гнет, така и срещу икономическото робство:

Водил бе Чавдар дружина
тъкмо до двайсет години,
и страшен беше хайдутин
за чорбаджии и турци,

[21] П. Динеков, Възрожденски писатели. С., 1962. с. 229.
[22] Зах. Стоянов, Христо Ботев. Опит за биография. Изд. Иван Г. Г. Игнатов. С. (б. г.). с. 66.

ала за клети сюрмаси
крило бе Чавдар войвода!
(I, 45).

С право спечелил всенародната признателност, с тези си качества героят е социално характерен — израз на една реалност колкото минала, толкова и настояща, определена от развитието на обществените отношения в България по онова време.

Продължение на хайдушката поетическа традиция и същевременно утвърждаване на настоящия момент от революционното движение е „На прощаване“ в 1868 г. — дивна песен на мъжествена трáгика, рисуваща драматични перипетии на възможно поражение или победа и завършваща с приемане на всеки жизнен жребий в името на борбата за народа. С каква стремителност се развива чувството на лирическия герой, следващ загети за юнашка чест, поел пътя на верните синове на отечеството, за които „гласът народен“ е неотменна нравствена повеля. Оптимистичният тон на стихотворението достига своя връх в лиричната поанта, която съдържа високата санкция, която ще увенчае подвига с народното признание:

Но стига ми тая награда —
да каже нявга народът:
умря, сиромах, за правда,
за правда и за свобода. . .
(I, 42).

Забележителната творба на Ботев вярно отразява определена фаза от революционното движение у нас, разкрива преживявания, типични за много дейци от онова време. Сам Ботев като един от участниците в четата на Желю войвода, която се е готвела да премине Дунава и да влезе в България, пише за настроенията на бойците: „Дойде пролетта 1868 и на хиляди юнаци закипя кръвта, хиляди бяха готови да идат да измрат за свобода и в две недели да вдигнат всичкия народ на оръжие! Всеки продаваше мило за драго, всеки забравяше бедност и възраст, родители и роднини и всеки думаше: на Балкана, на Балкана!“ (II, 48).

„Елегия“ е една от най-задушевните лирични творби на Ботев. Напомняща донякъде „Майце си“, тя се отличава от нея с горестно-гневния си тон. Слял се изцяло със съдбата на народа, лирическият герой е израснал до дълбоко познание на живота му. Доловил е причините за народното страдание, схванал е класовата им природа, открил е истинските виновници за тежката му участ в лицето на познатите „избранници“ „в сюртуци, в раса и слепци с очи“ (I, 31). Този триумвират от цивилизовани хищници, служители на религиозния култ и заслепени несъзнателни интелигенти, е голкова по-силен и страшен, защото е част от по-широк комплекс на класова експлоатация:

ръжда разяжда глозгани кости,
смок е засмукал живот народен,
смучат го наши и чужди гости!
(I, 32).

Мъката на поета идва от изостаналостта на част от прогресивната интелигенция, от нейната неспособност да застане на висотата на задачите, да последва мълчаливия повик на народа, който сам вярно сочи корена

на злото в експлоататорския строй. Давайки израз на вярното долавяне на политическата и социалната страна на робството, „Елегия“ крие такава перспектива, която естествено отвежда към общочовешка борба за друг обществен строй.

Реалистически верни, Ботевите образи в различна степен отразяват обективното общонационално освободително движение, което вътрешно определя техните преживявания и действия. Оттук и различната художествена истина за живота, която съдържат. Лиричният герой на елегиите „Майце си“ и „Към брата си“ въпреки патриотическите си настроения стои далеч от основното противоречие на епохата, издава незадълбочено познание за нея. Макар и да разкриват различни фази и страни на борбата за свобода, героите на „Хайдути“ и „Елегия“, включени в стълкновението на основните социални сили на времето, дават вярна картина за носителите на революционната активност. Приобщеността към общонародното революционно дело, слята органично със собствената им личност, издига героите от „Дялба“ и на „Прощаване“, до самоотверженост и подвиг, прави ги реалистично пълноценни и убедителни в най-високия смисъл на думата.

Сам включен в борбата на напрегната, епически величава революционна епоха, въодушевен от съпричастността си към големия идеал за освобождението на родината, Ботев е далеч от едно безучастно изображение на своите герои-борци. Съотнасящ техните преживявания и действия към високата патриотична идея, той обгръща образите им с емоционална атмосфера, дава ги в различни степени и нюанси на патетическо утвърждаване. Не са лишени от патос преживяванията на героите от „Майце си“ и „Към брата си“. Но в противопоставянето им на чисто битовата, идейно неутрална обществена среда той се изразява в неоправдан трагизъм и външен драматизъм. Чавдар от „Хайдути“, борец от предишен етап на съпротивата, носител на най-добрите качества на народа, е даден в светлината на героичен патос. Изживяващ противоречието между привързаност към делото на революцията и пасивност и инертност на дадени дейци, емоционалната оценка на лирическия герой на „Елегия“ издава белезите на трагизъм. Героите на „Дялба“ и „На прощаване“ в 1868 година, преодолели драматични и трагични противоречия с битова среда и скъпи тям близки, израснали до съзнателна жертвеготовност, са изобразени в ярката емоционална обагреност на героическа романтика.

Арената за изява на активност, методи на действие, жизнена цел на Ботевите герои в разгледаните произведения са родината, революционната борба, политическото освобождение от турско робство. Под този знак стои у тях ненавистта и отрицанието спрямо социалните врагове от българска среда, които действуват под закрилата на чуждонационалния поробител. Само в „Елегия“ е подсказана възможност за по-широк обхват на борбата. Без да достига до откъсване от националната почва, това подсказване добива по-определени очертания в поезията на Ботев след Парижката комуна, която дава характерно отражение и върху творчеството на други поети.

## ПАРИЖКАТА КОМУНА В РОМЪНСКАТА, РУСКАТА И ФРЕНСКАТА ПОЕЗИЯ

Парижката комуна от 1871 г. оказва силно въздействие върху работническото революционно движение в Западна Европа и Америка, в Русия, на Балканския полуостров.[23] „Гром парижских пушек — пише В. И. Ленин — разбудили спавшие глубоким сном самые отсталые слои пролетариата и всюду дал толчок к усилению революционно-социалистической пропаганды."[24]

Като събитие с мирово значение Парижката комуна въздействува и върху литературата, при това не само като въвежда нова тематика, но и поради това, че оказва влияние върху принципите на художествено отражение на действителността. Английската писателка Елза Линтон в романа си „Истинската история на Джошуа Дейвидсон, християнин и комунист" („The True History of Joshua Davidson, Christian and Communist", 1872) рисува герой, който е съратник на парижките комунари. В поемата на английския поет Уйлиям Морис „Пилигрими на надеждата" („The pilgrims of hope", 1885—1886) се показва израстването на главните герои в тяхното пролетарско съзнание. Вдъхновен от Комуната, Джим Конел създава една от най-популярните песни сред английските работници — „Червеното знаме" (1880).[25] Подвигът и гибелта на парижките комунари намира отражение в поемата на американския поет Едуард Кинг „Смъртно наказание на една жена. Париж, май, 1871 г. " (L'exécution d'une femme, Paris, mai 1871), напечатана през септември същата година.[26] Своеобразно художествено осмисляне на събитията в Париж дава италианският поет Дж. Кардучи в недовършената си поема в сонети „Са ira" (1883). Отношение към Комуната е засвидетелствувал сръбският поет Джура Якшич, наричайки я „лепотица комуна" в известния си разказ „Мајстор Триша и г. Миша".[27]

Интересът към Парижката комуна в Румъния е свързан с антимонархическите настроения в страната. Макар че работническото движение тук едва се зараждало, вече имало отделни дейци, които отчасти били запознати с научния социализъм и се интересували от дейността на Интернационала. Между широките отзиви в румънския печат, интересна е оценката, която дава излизащият в Будапеща румънски вестник „Albina": „Докато собствеността, капиталът продължава да експлоатира работническите маси, този въпрос не ще изчезне; и колкото повече се забавя неговото решение, толкова повече потресения очакват света, толкова повече трудности ще се наложи да преодолява човечеството."[28]

---

[23] История Парижской коммуны 1871 г. М., 1971. с. 628—785. По-специално за Балканския полуостров вж. Крумка Шарова. Парижката комуна и освобождението на балканските народи. — Парижката комуна 1871. С., 1971. с. 229—295.

[24] В. И. Ленин. Соч., Т. 17. с. 115.

[25] Jack Lindsay. The Paris Commune and Englich Literature. — Marxist Quaterly, 1954. — Срв. История английской литературы. Т. III, М., 1958. с. 312—314, 333—334.

[26] A. Landy. La Commune et les intelectuels américains. — Europe XXIX, 1951, No. 70, p. 124.

[27] Іован Скерлић, Ђура Іакшић као приповедач. — Писци и књиге, I, Београд, 1956. с. 338.

[28] П. Константинеску-Яш. Отлики на Парижской коммуны в Румынии.— История Парижсской коммуны 1871 года. М., 1971. с. 716 и сл.

Парижката комуна намира сравнително силен отзвук в литературата на Румъния. Молдавският поет Георге публикува стихотворение, озаглавено „18 март 1871 г." (около 1883). Михай Еминеску (1850—1889) възсъздава Парижката комуна в своята поема-мистерия, започната в 1870 и завършена в окончателна редакция в 1872 г. под заглавието „Император и пролетарий" („Imperat si proletar"). В романтичен стил, в съгласие с утопическите си възгледи в нея той дава израз на надеждата си за премахване на буржоазно-капиталистическия строй, който не е донесъл щастие на човека. В речта на работника-агитатор, с която се открива поемата, се подхвърлят на преоценка принципите, върху които е изградено буржоазното общество, разкрива се тяхната измамност и се призовава към неговото разрушение:

Сринете строя гнусен на алчност и неправда —
строй, който ни разделя на беден и богат!
Щом вече след смъртта си не чакаме награда,
борете се на всички дял равен да се пада
и да живеем всички, тъй като брат със брат![29]

Нарисувал в лицето на Цезар образа на автократа Наполеон III, търсещ опора в декласираните слоеве на френското общество,[30] Еминеску му противопоставя въстаналия срещу него и целия строй народ. Под озарението на пожарите вървят батальоните на парижките пролетарии във фригийски шапки като символ на революцията. С победата им е постигнато епохално историческо завоевание: пролетарската революция е сложила край на досегашния строй на капитализма: „Evul e un cadavru, Paris — al lui mormit" („Векът е труп безжизнен и негов гроб — Париж").

Поемата „Император и пролетарий" завършва с алегорична картина, която разкрива цялото безсмислие на автократичния принцип: „ехото от стенанията на народите", като отговор на зададен въпрос, открива тайната на целия живот на Цезар: пред законите на природата и смъртта и най-голямо земно величие на смъртния, каквото е неограничената власт над хората, е нищо, суета на суетите: „Ca vis al mortii — eterne e viata lumii-un regi" („Животът сън е само на вечната ни смърт!").

Този край ни отпраща към началото на поемата, поставя въпроса за агитацията, за последвалата народна борба, за нейния смисъл. Речта на работника не завършва с изглед към нов, друг обществен строй, а за връщане към изгубеното, близко до природния живот съществуване:

Мизерията няма тук болести да трупа,
навеки ще изчезне заразната ѝ кал;
и ще живее всеки сред честни братски групи,
ще пие свойта чаша, докато сам я счупи,
защото ще умира, след като я живял.

Михай Еминеску прозира голямата истина, че с Парижката комуна се дава сигнала за край на стария свят. Но при онова състояние на класо-

[29] M. Eminescu. Opere alese, I, Bucuresti, 1964, p. 65—68; М. Еминеску, Избрани стихове. С., 1963. с. 43—50.

[30] За това и изобщо за анализа на поемата срв. Ю. А. Кожевников, Михаил Эминеску и проблема романтизма в румынской литературе XIX века. М., 1968, с. 112 и сл.

вата борба и на развитие на работническото движение, а също така и поради особеностите на своя мироглед той не надраства своя утопизъм и въздействието на философията на Шопенхауер. Не вижда хода на реалното историческо развитие напред и ролята на пролетариата за изграждане на друг социален строй. И пренася надеждите си към едно невъзвратимо минало, рисувано в духа на своеобразен русоизъм.

В противоположна насока разрешава поставения проблем друг румънски поет — Константин Миле (1861—1927). Неговата възторжена поема „Парижката комуна" („Comund din Paris"), напечатана в 1883 г., пренася вниманието на читателя върху последния момент от епичната борба. Своеобразно построена, през цялата поема на Миле преминава като рефрен трагичното признание: „Падна въстаналият Париж." С това сякаш се подчертава изключителността на момента, неотстъпно се поддържа в съзнанието на възприемащия, че той присъствува на развръзката на големия класов двубой, когато напрежението е най-силно. Със забележително художествено майсторство поетът е изобразил масовия характер на борбата, ярко е показал колективния образ на революционния народ като „борец за свобода", неговия титанически ръст, неотразимата му героическа устременост. Общата картина на съпротивата се нюансира чрез характерни детайли. Син се сражава редом с баща и дядо. След труповете дете простира ръце към простреляна майка, с фригийски калпак върху щита като знаме боец с изтичаща кръв издига гневен юмрук срещу врага. Бълнуваща жена, другарка на комунар, моли съдбата да го върне към живот. . . В плана на тези трагично-величави епизоди от борбата се откроява и извисява фигурата на Делеклюз. Защитник на последния батальон, в обкръжение, той ободрява останалите живи комунари. Сочейки им в далечината позицията на враговете, и пада при последния им залп заедно с издигнатото знаме. И следва очакваният епилог — с чест са загинали и последните бойци. Върху развалините на укрепленията Делеклюз е застинал в целувка на знамето — осиротяла е свободата:

А ночью — никого. Луна лишь озаряет.
Руины барикад. Ничком лежит старик.
Устами как живой, он к знамени приник.
Свобода по борцам безудержно рыдает.[31]

Бруталността изличава всякакви следи от героичната борба като „надежда за поколенията". Всичко е изпълнено с трупове. Носи се викът на тържествуващата контрареволюция. И все пак поемата завършва с оптимистична интонация — борците са загинали, но идеята за свободата останала:

Но клич летел сквозь смех карателей толпы:
„Да здраствует Парижская коммуна!"

Константин Миле изобразява реалистично и двата лагера в епохалния исторически сблъсък: Преживявания и действия се определят от позицията в класовата борба и на едните, и на другите, дадени от поета в различна емоционална обагреност — с патоса на утвърждаването и на отри-

[31] Антология румынской поэзии. М., 1958. с. 363.

цанието. Перспективата обаче за по-нататъшното развитие на борбата не се сочи. Приветствувайки комуната, поетът само принципиално изразява упованието си в бъдещото тържество на нейните принципи.

Парижката комуна извиква широк отлик в различните идейни лагери в Русия. Революционното народничество прогласява, че „световната революция вече е започнала". Говори се за проникване на неговите поддръжници от „класовия патриотизъм на интернационалния пролетариат". Изразява се надежда, че революционният пожар ще обхване всички столици. Либералният печат издава своя смут пред настъплението на пролетариата, наричайки го „съвременен сфинкс"[32]. От руските революционни демократи Комуната намира отражение у М. Е. Солтиков-Счедрин, Н. Курочкин и Н. А. Некрасов.

Пръв поетичен отзвук на Парижката комуна е стихотворението на Н. Курочкин „Паровая гильотина", напечатано в юлския брой на „Отечественные записки" от 1871 г. Той ядовито иронизира Жул Фавр, който в лицемерната си реч счита комунарите виновни за стрелбата на версайлската артилерия срещу фортовете на града, рисува потресаващата картина на разправата с френския пролетариат.

Н. А. Некрасов (1821—1877) в елегията си „Смолкли честные, доблестно павшие" (1872—1874), в нецензурирания вариант озаглавена „Современная Франция",[33] слави героите на Парижката комуна, съчетавайки героичния патос на подвига им с трагедията на тяхната гибел. Потресен от безпощадното унищожение на всичко, което носи зърното на напредъка, нравствения порив и хуманността, Некрасов не вижда просветление, не е огрян от надежда за бъдеща победа на високите идеали. Франция, дала в миналото скрижалите на нов обществен строй, сега е безответна:

Все живое, все доброе косится . . .
Слышно только, о ночь беспросветная!
Среди мрака, тобою разлитого,
Как враги, торжествуя, скрикаятся.[34]

Контрастът между великана и хищните животни накрая сякаш крие изглед за друго разрешение, изразява скритите надежди на поета, подсказва неговия неопределен социален оптимизъм.

В другото стихотворение на Некрасов — „Страшный год" (1872), погледът на поета отново е привлечен от вилнеещата жестокост на контрареволюцията, превърнала се в нескончаемо изтребление. Далеч от утопическите надежди на своя събрат по перо Виктор Юго за мирно разрешение, за пощада, за човечност у победителите и пр., Некрасов си дава сметка за класовата същност и непримиримост на борбата:

О, любовь! — где все твои усилья?
Разум! — где плоды твоих трудов?
Жадный пир злодейства и насилья,
Торжество картечи и штыков![35]

---

[32] История Парижской коммуны. с. 595 сл.

[33] За творческата история на това и следващото стихотворение на Некрасов вж. богато аргументираната, допълнена от С. А. Макашин статия на С. Власов, Некрасови Парижская коммуна. — Литературное наследство М., 1948, с. 397. и сл., 412—422.

[34] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, Т. II, М., 1948, с. 411.

[35] Н. А. Некрасов. Цит. съч., с. 362—363.

Проявената суровост на разправата, залог за следващи вражди и изтребления, сякаш навежда поета на мисълта, че това е неизбежен жребий на антагонистичното общество, плод на страха на господствуващата класа за положението си. Но въпреки кървавата вакханалия на буржуазната реакция той не изпада в униние. Отдал се на моментни съмнения, той е ободрен при спомена за предишната революция във Франция. Духът на борбата, временно затихнал, при благоприятни условия отново се е проявил сега:

Но гремел, когда они родились,
Тот же гром, ручьями кровь лила;
Эти души кроткие смутились
И, как птицы в бурью, притаились
В ожиданьи света и тепла.

И в това стихотворение верността на изображението е предимно в сферата на отрицателните страни на явлението. Колкото се отнася до изгледите за по-нататъшно премахване на социалния антагонизъм, поетът абстрактно се уповава на неизбежния ход на историческото развитие.

Парижката комуна извиква най-широк отклик във френската поезия от 70—80-те години. В случая ни интересува не толкова художественото отражение на голямото събитие у поети като Луиза Мишел и Йожен Вермерн, които следват традициите на революционния романтизъм, колкото неговото изображение у поети като Ж. Б. Клеман и особено Йожен Потие, които в своето творчество в определен смисъл надрастват възможностите на критическия реализъм.[36]

Ж. В. Клеман (1836—1903) в ранни свои произведения дава израз на вярата си в победата на народа („Комунарка", 1871), осъжда версайлските палачи („Кървавата неделя", 1871) и др. По-късно той обръща поглед към трудовия народ, изобразява го в неговата бедност и угнетеност, зове към борба с Третата република и т. н. Но у Клеман труженикът е показан предимно като жертва на капиталистическия строй. Поетът не се издига до разбиране на задачите на работническата класа, оставайки в плен на утопическия социализъм.

В друга насока се развива творчеството на автора на „Интернационала" Йожен Потие (1816—1887). Започнал с поезия на незрели надежди за обществен прогрес в духа на утопическия социализъм, след участието си в Парижката комуна, запознаването с научния социализъм и въздействието на работническата партия Потие се освобождава от всякакви упования на бога, на красноречивите либерални трибуни и се издига до идеята за самостоятелна борба на пролетариата. Проникнал в същността на собственическия строй, той вижда главния враг на трудещите се в капиталистическата експлоатация, прозира вътрешната динамика на капиталистическото общество, утвърждава стремежите на работническата класа за неговото унищожение, убеден е, че тя ще освободи от социално робство не само себе си, но и цялото човечество.

В стихотворението „Въстаникът" („L'Insurge", 1884) Потие рисува вчерашния комунар като утрешен участник в нова революция, който разбира вярно нейните задачи:

[36] Ю. И. Данилин. Некоторые особености реализма поэзии Парижской коммуны. — Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада. М., 1965. с. 63 и сл.

Въстаникът! . . Човек се той нарече
и отсега не е добитък вече,
и разума признава за закон;
с надежда в гърдите си живее
под слънцето на светлите идеи,
изгряващо на ален хоризонт.[37]

Но Потие създава не само положителния образ на отделния пролетарий-революционер. Той развива новаторската мисъл за съзнателност на революционното движение изцяло. Към това го води неговият историзъм, изграден върху научно разбиране на обществото. Следвайки принципа на партийността, в стихотворението „Пътят на народа" („La voie du peupe", 1886) Потие изобразява градския пролетариат като водеща революционна сила в политическата борба за разрушаване на капиталистическия строй и ролята ѝ в изграждането на ново общество:

Сърцето ти подслон и хляб жадува,
Но стига ли това за твоя ум!
Духът на нещо ново те вълнува
и ти се втурваш на последен щурм
Работнико, бъди от днес Държава,
бъди от днес закон! — Вдигни глава
и улови земята с длан корава
и с гняв извикай: „Мое е това!"[38]

Прев. Ст. Бакърджиев

Поезията на Йожен Потие заема особено място в революционната литература на XIX век не само във Франция. Наричайки го „Тиртей на нашата работническа партия", Жул Гед го оценява като поет, който за разлика от други, които са пели „за горестите, страданията на производителите на всички блага", е начертал на освободителната борба на работническата класа „това направление, което единствено може да я доведе до успех"[39]. В съветското литературоведение с право се изтъква, че тези черти от творчеството на поета „вносили в реалистическое искусство той эпохи столь новое и глубоко своеобразное качество, что они позволяют видеть в творце „Интернационала" одного из самых замечательных предшественников социалистического реализма XX века"[40].

В изображението на Парижката комуна писатели и поети реалистически вярно рисуват борбата, изразяват съчувствието си към носителите на социалния прогрес и ненавистта си към техните врагове, в оценката си при отделни случаи се издигат до патетично утвърждаване и отричане.

Но в обрисовката на перспективите за по-нататъшното развитие на човечеството почти всички творци не сочат реален изход, подсказвайки исторически отвлечени решения в една или друга насока. Ако авторът на „Император и пролетарий", чиято „мисъл не може да разкъса онази завеса, която плътно скрива зад себе си бъдещето"[41], пренася погледа си назад към

[37] Eugène Pottier, Oeuvres complètes. Réunies et présentés par P. Brochon. Paris, 1966, p. 152 168. Преводите на Йожен Потие са от Стоян Бакърджиев.
[38] Пак там.
[39] Ю. И. Данилин, Пос. ст., с. 64.
[40] Пак там, с. 84.
[41] Ю. А. Кожевников. Пос. соч., с. 141.

„златния век“ на човечеството, то Константин Миле, Некрасов и някои английски и френски поети насочват социалните си упования към неопределено бъдеще.

Наред с някои английски и немски поети Йожен Потие се приближава до по-конкретна представа за развитието на класовата борба при изграждането на ново, безкласово общество. Независимо от неособената художествена висота на произведенията му вярната оценка на Потие за ролята на пролетариата, конкретният му историзъм, утвърдителният му патос и пр. позволяват да се видят у него зародиши на нов принцип на художествено отражение на действителността.

## ТВОРЧЕСТВОТО НА БОТЕВ СЛЕД ПАРИЖКАТА КОМУНА

Парижката комуна от 1871 г. бележи промени не само в идеологическото развитие на Ботев. Преживяването на голямото събитие, така силно потресло целия тогавашен свят, се чувствува и в повечето от поетическите му произведения след това време. В тях националноосвободителната борба се включва в социалната. Героите им не се откъсват от родна почва, но у тях борбата за свобода добива определена разширеност, универсалност. Някои от тях направо поставят революционната си дейност под лозунги, издигнати от Комуната.

И в революционната си практика, следвайки примера на комунарите във Франция, Ботев, в сътрудничество с идейния си другар Величко Попов, организира комуни в Румъния. Той написва Символ-верую на Българската комуна, своеобразен манифест на привърженика на новата идеология, който ратува за „единния комунистически ред на обществото“, за „единното неделимо отечество на всички хора“, основано на „обща собственост върху всички имоти“ и на „братски труд, свобода и равенство“ и осъществено „чрез революция“ (II, 29, 787—788).

Памфлетът „Смешен плач“, напечатан на 15 май 1871 г., е гигантски удар върху световната реакция от позициите на Комуната. С изключителен творчески замах, сила на чувството, рязкост в разпределението на краските Ботев е показал големия класов двубой на епохата. На барикадите в Париж са се изправили в своята непримиримост богатството и бедността, обладаващите палати „страшни вампири“ и лишените от средства за съществуване, Великите тирани, причинители на „толкова злочестини на човечеството“ и носителите на прогреса, излезли на решителна борба под лозунгите „свобода или смърт, хляб или куршум“. И тази борба е плод на реални причини, носи истината на живота, определя се от коренното противоречие на самото общество, от мястото в него на едните и другите.

С изключителна проникновеност и сила на обобщението Ботев чертае и образа на положителния герой на новата епоха. Той не е носител на отвлечения идеал на християнството, което подчинява човека на метафизична свръхземна сила, прави от роба „син божий, син человеческий“. Не въплъщава и ограничения идеал, прогласен от френската буржоазна революция. Човекът на новото общество ще бъде нещо повече — той носи в самия себе си импулсите за собственото си развитие, сам е творец на съдбата си. При това Ботев е уверен, че това ще бъде не непостижима утопия, а реалност.

Социализмът, дал неизбежните жертви и мъченици в Париж, начертал за цялото човечество настъпването на „Ден първи“ на нов живот, иска да направи човека повече от син божий и гражданин — не идеал, а същ човек, и от него да зависи градът, а не той от града (II,45).

Твърде съществено е, че своеобразният си патриотизъм и социален оптимизъм Ботев правилно свързва с активността на експлоатираните срещу класовите им врагове, които градят благополучието си върху „оглозганите кости на толкова мъченици на насъщния хляб“. Разчита на назряващата борческа мощ на тези роби, които и в други столици ще изправят ръст срещу своите господари.

Сатиричните поетически произведения на Ботев най-пряко и непосредствено говорят за неговия реалистичен метод на отражение. Те отвеждат към типични явления в живота, неведнъж зафиксирани в публицистиката му. В това ни убеждава и сатиричното изобличение на овчедушното покорство пред всичко в „Гергьовден“, и примирението с робската участ и всички последици от нея в „Странник“, и скриваната зад маската на родолюбието жажда за материално натрупване в „Патриот“.

Негодуванието на Ботев спрямо притъпеността на националното съзнание и всякакви деформации и злоупотреби със святото чувство на любов към отечеството е толкова по-остро и безпощадно, след като в съзнанието му е заживял подвигът на парижките комунари, станал за него мерило за самоотверженост и жертвеност в името на високи идеали. Оттук изключителната рязкост в изобличението на несъзнателния и показен патриотизъм в сатирата „В механата“. Отсъствието на дорасналост до насъщните задачи на борбата у някои среди на емиграцията сгъстява мъката на поета, кара го да търси забрава на това, което другите не знаят „позор ли е или слава“. Характерно е акцентуването върху социалната страна на робството. Образът на народа се рисува с белезите на експлоатиран и от своите — чорбаджия, търговец и духовник. Щом като към национално робство се е прибавило и социално и с това злото се е увеличило, и борбата трябва да приеме друг характер, да се насочи и срещу враговете от българската среда. И затова сатиричният удар срещу проявите на ниска съзнателност и привидни грижи за народ и отечество е безпощаден и брутален:

Аз веч нямам мило, драго,
а вий, вий сте идиоти!

„В механата“ отразява вярно социално характерни явления — изостаналост в средата на патриотичната интелегенция в дадена фаза от освободителното движение.

Под знака на такава идейност стоят и лирическите произведения на Ботев от този период. В тях по-усложнено се поставят задачите на революционната борба. Поставя се остро проблемът за отношението между лично и обществено. Новият лирически герой се мисли в широките измерения на общото социално развитие на човечеството.

В „Борба“ намират израз горест и негодувание, които буди у поета господството в живота на носителите на капитала. Те диктуват еталона за достойнство в мисли и поведение, пред който губят стойности всякакви високи пориви, чиито носители „се считат за луди“. Но злото в родината на поета отвежда към цялото човечество, с векове приспивано от религията

„До моето първо либе“ завършва с някаква недоизказаност. Негласно призоваващ любимата да го следва в новия му път, героят би й открил най-съкровеното, което носи в сърцето си — самоотвержеността за родина и човечество. И затова бурната драматична изповед завършва с благослов на великата жертва, за която с исполински жест и трагическа величавост би се вдигнала необичайна наздравица:

Ах, тези песни и таз усмивка
кой глас ще ми викне, запее? —
Кървава да вдигна напивка,
от коя и любов немее,
пък тогаз и сам ще запея
що любя и за що милея!. . .

(I, 137).

По вътрешния си тон „До моето първо либе“ разкрива патоса, героиката на извисяването до подвига в името на онеправданото човечество, в което участвува и родината.

Написал забележителната балада „Хаджи Димитър“ в 1873 г., за да ознаменува 5-годишнината от гибелта на прославения войвода, Ботев е преосмислил художествено реалния образ, разширил е плана на изображението му, поставил е неговия подвиг в космически измерения. Макар да се загатва за „робини“, за българска „робска земя“, за Балкана и пр., този местен и исторически колорит не се подчертава, действието се пренася и в универсален план, героят се представя борец за свобода изобщо, което му осигурява безсмъртие:

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира. . .

(I, 69).

Принципът за вярност на отражението на действителността не трябва да се смесва с условността на изобразителните детайли, които в случая се определят и от особеностите на жанра. Станало момент от общото освободително движение, българското освободително движение разширява историческото си съдържание, неговият герой добива по-голяма мащабност, образът му става носител на по-дълбоко познание. От това произтича и високата му емоционална оценка, героичната романтика в утвърждаването му.

„Обесването на Васил Левски“ е между най-прочувствените и най-силните творби на Ботев. Напомняйки по композиция донякъде „Хаджи Димитър“, тя се отличава от тази балада по своя патос — дадената жертва за народната свобода е извикала силно и всеобщо потресение, превърнала се е в национална трагедия:

Ох, зная, зная, ти плачеш, майко,
затуй, че ти си черна робиня,
затуй, че твоят свещен глас, майко,
е глас без помощ, глас във пустиня

(I, 78).

И апостолът на революцията Васил Левски, издигнат на най-високия исторически и нравствен пиедестал — син на отечеството, е даден в ореола на трагическа величавост. Неговата участ е участ на родината, превърната в плачеща майка. В елегията „Обесването на Васил Левски“ съдбата на

Тук обаче се наблюдава разширение на тематичния диапазон. Критическото изображение на експлоатация, гнет, вековни заблуди и предубеждения и пр. придобиват по-обобщено звучене. Не преставайки да бъдат борци за родина, героите на Ботев стават и борци за човечество. Извисява се идейно и неговият хуманизъм. Към този период от творчеството на Ботев следва да се отнесе признанието, че „само когато народът и човечеството се развиват исторически свободно, само тогава и личността ще намери своята свобода. . .“[42]. Успоредно с разширяването на идеала, към който биват съотнесени, героите на Ботев добиват сега и по-углъбена идейно-емоционална оценка.

Най-съществената особеност в творческия метод на Ботев се изразява в определената му тенденция да утвърди една нова действителност. Проникнат от социалистическа идейност, органически завладяла най-съкровените глъбини на душата му, заживял неотклонно с идеала на комунистическото общество като основана на равенство родина на всички хора на земята, Ботев осмисля художествено живота не само в своето поробено отечество, но и в останалия свят под знака на онази историческа перспектива, когато на арената на обществения живот е излязла нова класа.

Обхванат от социален оптимизъм, Ботев създава положителни образи на герои, издига принципите на нов хуманизъм, показвайки чрез поетическите си образи, че онзи, който се жертвува за свободата, дава живота си не само за своя народ, но и за „всичкия свят“. Без да може в тази ранна фаза да схване класовата същност и роля на пролетариата, Ботев възлага много на Интернационала и правилно свързва утвърждаването на новия социален строй с активността на експлоатираните, от чиито „оглозгани кости“ се строят палатите на „страшните вампири и великите тирани“. Неговият положителен герой, издигнал се до революционно отричане на цялото експлоататорско общество, в своята борческа устременост срещу него излиза под лозунга на Парижката комуна „Свобода или смърт!“. А в „Моята молитва“ прогласява идейния кодекс, който трябва да стане ръководен за всички борци за нов социален строй.

Тези особености в принципа на художественото отражение у Ботев, струва ни се, дават достатъчно основание да виждаме у него началните търсения, зародишите, ранните тенденции на развитие от критически към социалистически реализъм, който при по-висока фаза на израстване на пролетариата и при по-високо развитие на революционното движение в Русия намери своето въплъщение в епохалното творческо дело на Максим Горки, което бележи крачка напред в художественото развитие на човечеството.

* * *

В съветското литературоведение през последните години правилно се постави проблемът за социалистическия реализъм като закономерно явление, което има своите корени в демократическите и социалистическите традиции на всички народи. Спирайки се на този проблем, съветският литературовед Д. Ф. Марков с право подчертава: „Ядро новых литератур составляли революционно-пролетарские течения. Но к социализму тянулись и художники других направлений. В новом искусстве осущест-

[42] Вж. очерка на Панталей Зарев за Христо Ботев в История на българската литература, т. II, С., 1966, с. 533.

и най-разностранни завоевания. Неговото семейство е русофилски настроено, особено бащата. Тези чувства се подхранват у младежа и в училището, в което той черпи знания при учители, повечето руски възпитаници. При революционния подем сред окръжаващата го среда в навечерието на Освободителната руско-турска война съществува жив интерес към съдбата и на другите славяни. Забележителни са примерно симпатиите към борците на Херцеговинското въстание (1875—1876), израз на славянски чувства. Вазов завинаги живее с голямата си обич към Русия и цялото славянство, което обстоятелство намира отражение в гражданското му поведение, както и в много художествени произведения. Неговият патриотизъм носи своеобразни черти — той е не само български, но и общославянски. Българският поет обединява в себе си освен подчертаните особености на националния гений, но и общославянското и общочовешкото начало. Неговите демократизъм и хуманизъм до голяма степен имат своите корени в онова, което носи в себе си една велика и напрегната епоха. Не бихме видели истинския Вазов, без да вникнем в цялата общославянска атмосфера, в която е израснал и която го пленява завинаги. Може би чистите пориви намират най-високо вдъхновение в идеята за славянското братство и разбирателство, която го кара да тържествува и да се радва, но често му донася големи страдания и разочарования, когато събитията не съответствуват по своето съдържание с неговите мечти. Вазов търси красивото и доброто в славянските взаимоотношения, радва се на всяка проява на културно или политическо завоевание. Романтичните блянове на Възраждането никога не го напускат и той, макар и да е верен на действителността, живее с тях. Не е случаен и интересът му към някои представители на славянския романтизъм, създал забележителни художествени произведения.

През първите години след Освобождението Иван Вазов и Константин Величков заедно съставят известната „Българска христоматия“ (1884) в два тома.[1] Това е първата антология с художествени произведения на български език. Наред с оригинални български творби са показани в художествен превод образци от световната литература, застъпващи най-разнообразни жанрове. Значително място е отделено на писателите романтици, мнозина от които принадлежат към славянските литератури. Твърде интересни са и някои характеристики, от които личи какво положително намира Вазов в делото на романтиците. През 1911 г. той издава книгата си с преводи „Из големите поети“. Значителна част от влизащите в нея творби са взети от споменатото вече издание.

Немалко място в христоматията е отделено на Адам Мицкевич (1798—1855). От него Иван Вазов превежда прочутата балада „Алпухара“, сонетите „Аюдаг“, „Утихнало море“ и „Гробът на Потоцка“, както и част от знаменитата епопея „Пан Тадуеш“. Нему твърде много допада народностният характер на творчеството на великия полски поет, любовта към обикновения човек. Българският поет е пленен от величавото изображение на природата от Мицкевич. Величественият й ритъм е в съзвучие с изживяванията на прокудения от родината и дълбоко вълнуващ се поет. В нейното изображение, одухотворено и величаво, има нещо общо между двамата, на което, разбира се, не може да се гледа като на обикновено влияние, а като на

[1] Българска христоматия или Сборник от избрани образци на всичките родове съчинения с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите списатели. Пловдив, Свищов, Солун, 1884.

сродство на идеи и поетическа нагласа. Как е превеждал Вазов от полски, а също и от чешки език, няма данни. За другите преводи в разговори с проф. Иван Д. Шишманов по-късно той заявява: „Френските късове превеждах направо от оригинала, немските и английските — от руски."[2] Вероятно чрез руски е навлизал и в другите езици, които не е познавал. От „Пан Тадеуш" превежда твърде малък, но изключително оригинален и близък до душата му откъс, изобразяващ съдбата на живеещите в емигрантство в Париж поляци, прокудени от родината. Самият Вазов през 1870—1871 и през 1876—1877 г. е живял известно време сред българската емиграция в Румъния, изпитал е нейната тъга по родината и в същото време е видял постоянните разпри, породени от непоносимите условия, при които са живеели. Наблюденията от това време залягат за основа на съдържанието на повестта му „Немили недраги"[3], излязла точно по времето, когато прави своите преводи от полския поет. Дали тук могат да се търсят навеи на творчески идеи или еднаквите условия подтикват към близост на изображението, не би могло да се даде точен отговор. Независимо от всичко стиховете на Мицкевич, посветени на недоразуменията между полските емигранти, са направили силно впечатление на Иван Вазов. Малко по-късно, когато наново е принуден да емигрира от родината си, той си спомня за този момент от „Пан Тадеуш". В едно писмо до Константин Величков, изпратено от Цариград на 25 август 1887 г., когато говори за разприте на българските емигранти, прокудени от България от диктаторския режим на Стефан Стамболов и от Фердинанд, той казва: „Ти знаеш, че нещастието, каквото е нашето, е далеч от да облагороди душата, напротив. Припомни си стиховете на Мицкевича в началото на „Пан Тадеуш", които бяха горе-долу така:

Ний (пол. емигранти) в душите отрова крием
и в озлоблението си един другиму яма рием.

Иван Вазов сам отбелязва, че приблизително цитира тези два стиха. В неговия превод няколко години преди това те гласят:

Станàли мрачни, зли и се отрова пийм,
и в чужди-те места сами си ями рийм.[4]

Този момент в писмото говори, че Иван Вазов живее с творчеството на Мицкевич и отреагирва собственото си душевно състояние чрез негови творби. И тук основата е в търсената близост до отношението към съдбата на емигрантите — български и полски. Вазов е познавал произведението изцяло, и то в руски превод, тъй като то на български език бива преведено много по-късно — през 1901 г., от Ефрем Каранов. Самият Вазов за христоматията подбира да преведе „Пролога" или както той отбелязва, „Начало на встъплението", тъй като този момент от „Пан Тадеуш" е близък на българската интелигенция, значителна част от която доскоро е живяла в емиграция, прокудена поради безправното положение, в което я е поставило едно чуждо владичество. Вазов за пръв път запознава българските читатели със знаменитото произведение на Мицкевич.[5]

[2] Ив. Д. Шишманов. Ив. Вазов. Спомени и документи. С., 1930. с. 67.
[3] Сп. Наука, год. II, кн. 11—12 (май — юни 1883), год. III, кн. 1, 2 и 3 (окт., ноем. и дек. 1883 — ян. 1884).
[4] Българска христоматия. Ч. II. с. 79.
[5] П. Динеков, Съдбата на „Пан Тадеуш" в България. Славистични изследвания, с. 369—370.

в творчеството на когото има също така подчертани изяви от този характер. Иван Вазов се интересува от произведенията му, което личи и от един отзив в списание „Денница“. Той съобщава, че Милковски „е написал роман за новий живот на българите, именно из епохата на въстанието в 1876 г., под название „На разсъмнуване“. Както е известно, на перото на Ежа се дължи и прекрасната историческа повест „Асен и Петър“.[9] Вазов пише, че романът на Зигмунд Милковски — Теодор Томаш Еж, излиза на руски език във вестник „Европы“.

Както се вижда, той се отнася с интерес и обич към полската литература, храни несъмнени симпатии към страната, за което говори едно негово писмо до Константин Величков, което изпраща като емигрант от Одеса на 22 септември 1887 г. „Понеже хваща да ми дотегва монотонния живот — казва той,— тъкма да направа една разходка до Варшава — да вида въобще Полша, която ме занимава сега. Може там да подиря и нашите знакомци Григоровски и Пьотровски.“[10] От това писмо личи, че Вазов се е познавал с някои полски интелектуалци от по-рано. Пьотровски е посетил България като военен кореспондент през Сръбско-българската война. Когато Вазов се връща в България и издава романа си „Под игото“, той е един от първите му илюстратори. Не е известно дали Вазов посещава Полша, но по-вероятно е, че това негово желание не е осъществено.

Чешкият романтизъм, твърде характерен за началото на миналия век, оказва голямо влияние върху Българското възраждане. С общославянските идеи, с патриотизма си, със своя интерес към народното творчество чешките романтици са допринесли твърде много за формирането на гражданското съзнание на предосвобожденската интелигенция в България. Сред нея са били широко известни имената на Йосиф Юнгман (1773—1847), Ян Колар (1793—1852), Франтишек Челаковски (1799—1852) и др. Както е известно, Чехия е страната, в която най-напред се създава славистичната наука. Споменатите представители на чешкия романтизъм привличат вниманието на българската предосвобожденска интелигенция със своя чешки и славянски патриотизъм, с интереса си към фолклора, с призивността на тяхното поетическо дело за славянско единство в борбата за освобождение. Техните заслуги към създаването на чешкия литературен език са известни. Когато през Българското възраждане се решават подобни проблеми, засягащи нашия народ, чехите са били добри учители за онези, които са се заели с тази задача. На мнозина у нас е била позната неспокойната, вълнуваща и борческа поезия на Карел Хинек Маха (1810—1830), а голямата белетристка Божена Немцова (1820—1862) е поддържала непосредствени връзки с българи, учещи се в Чехия. Иван Вазов не е чужд на идеите на чешкия романтизъм, както и на чешката литература изобщо. В „Българска христоматия“ обаче съществува само един превод от чешката литература — стихотворението „От коля нас съдбата зла потиска“ от Ян Неруда (1834—1891). Тук преводачът не е подписан. В сп. „Наука“ обаче, излизащо в Пловдив от 1882 до 1884 г., във втората годишнина са поместени някои преводи на Вазов от Неруда. Между тях са и влизащите в христоматията две строфи, част от по-голямо стихотворение. Разбира се, не при романтиците ще търсим този забележителен чешки поет, но строфите, които включва

[9] Вести из книжовни свят. — Денница, год. I (1890), кн. 1, с. 48.
[10] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XX. С., 1957. с. 64.

които е Йован Дучич.[15] С него той дори се заема да осъществи общи големи литературни инициативи. В редактираните от Вазов издания често се съобщава за културни събития между сърбите. Така например той осведомява българските читатели за инициативата на Сръбското академическо дружество „Зора" във Виена да се чествува тържествено Змай.[16] Змай Йован Йованович го пленява с романтичното преклонение пред народа, с живата заинтересованост към неговата съдба, с дълбокото умение да навлезе в омайния свят на фолклора. Има нещо общо както в романтиката на поезията на двамата поети, така и в техния критически реализъм, насочен срещу съвременната действителност, чужда на очакванията от близкото минало. В своите художествени произведения и в публицистиката си Иван Вазов проявява две основни чувства, когато става въпрос за отношенията между двата братски южнославянски народи — възторг и огорчение. Неговият възторг се събужда от всяка изява на разбирателство и дружба, а скърби, когато се надвесват черни облаци над небето на южните славяни. За романтичната жажда за братско разбирателство говорят редица случаи на израз на чувствата на поета. Тя е отразена не само в творчеството му, но и в публицистиката. Интересна е една негова бележка, озаглавена „Като се връщам от гарата"[17], написана вероятно на 13 май 1896 г. Поетът казва, че не само той, но и много други хиляди българи са плакали от радост и възторг при посрещането на гарата сръбски гости. Във връзка с това той казва следните затрогващи думи: „Два народа млади, хубави, добри, пълни с жизненост, пълни с велик запас от сили, със сърца, кипящи от великодушна славянска кръв, се прегърнаха и стиснаха в една беззаветна любов. В тая прегръдка се захлупва цяло бъдеще на братско обичане, бъдеще на задружна деятелност, на благотворен труд, на мир, свобода и правда." И тук проличава дълбоката романтична вяра за братство и разбирателство между славянските народи, която завинаги стопля сърцето на българския поет, внася в творчеството му тоновете на хуманизма и демократизма. Иван Вазов ратува за взаимно опознаване на славяните. Той търси материали за редактираните от него издания, които да отворят погледа на българския читател към братските литератури. В писмо от 25 април 1885 г. той моли приятеля си Спас Вацов да му изпрати „Кратки литературно-биографически штудии за Маджуранича и за други хърватски списатели", за да запознае българските читатели с тях. Вазов поръчва тези материали за редактираното от него списание „Зора". Действително на страниците на това списание се поместват твърде много материали, отнасящи се до славянските литератури.[18]

Когато става въпрос за следите, които славянският романтизъм оставя в гражданското поведение на поета, а преди всичко в неговата литературна и публицистична дейност, би могло да се говори особено много за Русия и представителите на нейната романтична и реалистична литература. Руският народ подчертано присъствува в цялостното творчество на Вазов и мястото на Русия в него е една голяма тема, която изисква специално отделно изследване.

---

[15] Г. Веселинов. Някои български писатели и Йован Дучич. — Пламък, год. XII (1968), кн. 11, с. 169.

[16] Сп. Денница, год. I (1890), кн. 6, с. 288.

[17] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XVIII. С., 1957. с. 803.

[18] Пак там. Т. XX. С., 1957. с. 52.

волност се изявяват най-добре в лоното на природата, сред степта, сред гората, край брега на морето. Дори когато пейзажът приема по-определен характер и се свързва с конкретна географска област и тогава реалистично-обикновеното своеобразно се преплита и примесва с легендарното и приказно красивото („Старуха Изергиль").

Напрегнатият душевен живот на героите, развихрените им чувства, съдбовните страсти, героичните им пориви, волното им дерзание намират израз и в темпа, в ритъма на повествованието. В него се чувствуват остри конфликти, напрегнати драматични моменти, които нерядко водят до силни сътресения, до подчертани кулминации и катастрофи.

В езиково-стилно отношение тези произведения се отличават с подчертана склонност към колоритно-свежо, емоционално наситено слово. Ярките епитети, неочакваните метафори, оригиналните сравнения и своеобразните хиперболи са особено характерни.

Изследователите на Горки са единодушни по отношение на посочените произведения. Романтизмът е метод, който ръководи писателя при наблюдението, обобщението и изображението на действителността.

Но творчеството на Максим Горки през първото десетилетие от неговото развитие не се изчерпва с онези произведения, в които героите имат приказно-легендарен облик.

През 90-те години начеващият писател създава и друга една поредица от разкази за отхвърлените от живота, за ония, които не приемат тогавашната действителност. Това са хора с вътрешна тревога, с подчертано неспокойствие, със стремежи (обикновено неясни или недостатъчно изяснени) към друг свят и други човешки отношения.

Героите на тези произведения не се отличават с такава изключителност, с каквато се отличава познатият персонаж от легендите, приказките и песните. Те не са отдалечени по време от тогавашния читател и тяхната среда не е забулена в приказно-романтична неопределеност. Героят-разказвач ги среща по своя път, те са босяци-скитници, понякога търговци, интелигенти. Тук можем да споменем разказите „Емельян Пиляй", „На соли", „Дед Архип и Ленка", „Челкаш", „Мой спутник", „Однажды осенью", „Коновалов", „Съпруги Орловы", „Бившие люди", „Мальва" „Скуки ради" и др.

Романтични или реалистични са тези произведения? Принципите на кой метод ръководи Горки при наблюдение, обобщение и отражение на действителността?

Този въпрос има своя история, която продължава вече седем десетилетия. Така напр. още Короленко е твърде много затруднен, когато трябва да определи метода на ранния Горки. Дори по отношение на разказа „Челкаш" той проявява съмнение и колебание.

Подобни колебания показват и много съветски изследователи на Горки. Така напр. Б. В. Михайловски определя разказите на Горки за босяците като реалистични .[1] А. А. Волков приема традиционното разделение на ранното творчество на Горки като романтично и реалистично, като прави следната уговорка: „Подобно деление следва да бъде прието, но само при едно непременно условие: не трябва в никакъв случай да се разглеждат тези две групи съвършено обособено, защото това неизбежно довежда до

[1] Б. П. Михайловски. Творчество М. Горького и мировая литература. М., 1965.

Оттук произлизат и противопоставянето на града, който изкълчва човека, на красивата и одухотворена природа, особеният интерес към народното творчество и неговото опоетизиране, както и някои обикнати похвати от романтиците: особеното внимание към вътрешния живот на героите, използуването на резките контрасти, предпочитанията към хиперболите и т. н.

Вгледаме ли се в произведенията на Горки от 90-те години, които изобразяват героите, взети от действителността, с вътрешно неспокойствие и търсещ дух, и сравним ли ги с романтичната традиция, най-добре ще отгатнем откъде идват колебанията в определяне на техния метод.

Тези произведения са същевременно и много близко и до известна степен далече от приетите и установени романтични традиции.

От една страна, чрез тях ясно се откроява разривът между високия естетически идеал на писателя и отблъскващата действителност. Максим Горки не приема и не може да приема буржоазния свят. Отблъскват го човешките отношения, присъщи за капитализма, той рязко се противопоставя на еснафския морал и тесните, ограничени, грубо-егоистични понятия за щастието, отличаващи еснафите. Трудно се диша в една атмосфера, наситена с вечна корист, със сметки ,с непрекъснато приспособяване. Горки вижда господарите на живота, ония, които се стремят към властта, парите и богатствата в цялата им отвратителна голота.

Недоволният от окръжаващия го живот, отрицателят на установения ред у Горки най-често е човекът, изхвърлен зад борда на живота, босякът. Писателят в духа на романтичната традиция рисува този герой като вътрешно неспокоен, като вечен скитник. Той обглежда широкия хоризонт на степта, нощува под звездното небе, чувствува се вътрешно сроден със свободната стихия на морето.

Босякът обаче като романтичен герой рязко се отличава от онези свои предшественици, рисувани от други писатели, които страдат от несъвършенството на света, без да достигат до безпощадното му и гордо отрицание. Босякът на Горки въпреки всичко има запазено човешко достойнство, непречупена гордост. Такъв е Емелян Пиляй, такъв е Челкаш, такива са Коновалов, Малва и др.

От особено разяснение се нуждае и отношението на Максим Горки към неговия герой — босяка. По този въпрос също са изказвани различни и противоречиви мнения. Вън от всякакво съмнение е, че босякът с посочените вече качества — свободолюбие, известна безкористност, своеобразно и неповторимо благородство — привлича Горки. Но писателят Горки не достига последователна и завършена идеализация на този герой. Босякът не покрива естетическия идеал на своя създател. Авторът много добре се разграничава от своя герой.

И тъй през първото десетилетие на творческото си развитие Максим Горки създава цяла поредица от романтични и революционно-романтични произведения. Тук се разкриват герои с първична сила на чувствата, с бушуващи страсти, с благородни, чисти и непокварени сърца. Те са особено обаятелни чрез високия си дух, чрез силния си стремеж към човешки значителното и прекрасното. Чрез тях е изразена новата концепция на Горки за човека, който не е жертва на трагичните жизнени обстоятелства, а е борец и потенциален победител на злото в света.

не един път са изяснявали изследователите, Максим Горки създава една забележителна естетика на труда и трудовите хора. Според неговите разбирания трудът, особено когато той е свободен и творчески, увлича хората, активизира силите им, реализира възможностите им. Сам авторът се радва на ония герои, които умеят да работят напрегнато, вдъхновено, резултатно.

* * *

Много силно е обаянието на Максим Горки у нас като личност, като публицист, писател-художник, критик и теоретик на литературата. Неведнъж нашите общественици и творци на литературата дават най-висока и ласкава оценка за Горки, за неговото творчество, посочват огромното въздействие, което оказва той в България.

Неведнъж също така оценката, която дава на Горки българската литературна критика, както и творческото му въздействие върху отделни писатели са предмет на статии и отделни книги.[7]

И все пак втората страна на основния въпрос, който ни занимава — за въздействието на романтичните произведения на Горки и на творбите му с ярко изразена романтика върху българската литература — остава недостатъчно разработена.

Първото поколение български писатели, което много дейно възприема и обиква Горки, като се откликва на неговите идеи и се сближава със своеобразните му герои, е поколението на Антон Страшимиров, Елин Пелин, Петко Тодоров и Пейо Яворов.

Колкото и да са различни тези писатели и поети по своите проблемни и тематични предпочитания, по облика на героите си, по развитието на творческия си метод и по жизнената си съдба, те все пак си приличат по това, че в ранните си години се увличат в една или друга степен в идеите на социализма, че са силно критично настроени спрямо господствуващата буржоазна идеология и мечтаят за едно ново обществено устройство. Затова и Максим Горки с неговия социален произход, със скитническата му участ, с революционните му пориви, със страстните му идейно-художествени търсения силно привлича тези наши писатели.

Могат напр. да се намерят редица прилики между „университетите", през които преминават Антон Страшимиров и Максим Горки. Тяхната жизнена одисея е сходна, защото и двамата трябва отрано да се грижат сами за своя хляб, да търпят грубости, да бъдат в зависимост от волята на тиранични господари. И, както е известно, трудностите, изпитанията не пречупат високия дух както на Горки, така и на Страшимиров.

М. Николов правилно отбелязва, че самочувствието на Страшимиров като „волна птица" издава дълбоко заложените у него романтични наклон-

[7] Ст. Каракостов. М. Горки и българската литература. С., 1947; Д. Ф. Марков. Горький и болгарская литература. — В: Институт словяноведения. Краткие сообщения. М., 1951. с. 9—34; Ив. Цветков. М. Горки и българската литература. С., Г. Константинов. Максим Горки в България. — В: Нашите учители. Сборник статии. С., 1959; Пеньо Русев. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин. — Изв. Инст. за бълг. литература, кн. V. С., 1957; В. М. Малеева. М. Горький и болгарская литература. Автореферат дисертации. М., 1968; В. Малеева. Творческото развитие на Елин Пелин и традициите на Максим Горки. — Език и литература, XXII, кн. 5.

нещастие, но няма достатъчно висок дух и става жертва на тиранията, която цари в царската казарма.

Творческата близост, типологическите и контактологическите връзки между двамата автори безспорно най-добре проличават при съпоставянето на „Рамадан бегови сараи“ и „Хан и его сын“.

„Рамадан бегови сараи“ и „Хан и его сын“ са две романтични произведения, които са твърде различни по своите проблеми и теми, по своеобразието на героите си, по идейните си внушения. Докато Страшимиров заклеймява тиранията и прославя свободолюбието, Горки очертава трагичния конфликт между баща и син и опоетизира могъщата сила на любовта. Действието в произведението на М. Горки се развива в Кримския край и герои са един татарски хан и неговият син, докато у Страшимиров юначните родопчани водят борба против възгорделия си тиранин Рамадан бег.

Общото в двете творби обаче е своеобразният източен колорит, който обагря героите и обстановката, както и първичната сила, бурните страсти и кипещи чувства, присъщи за персонажа. Сходството тук безспорно се поражда върху типологическа основа. Защото, макар и да принадлежат към различни националности и да са много отдалечени едни от други, те са свързани по героичното си битие, по първичните си нрави, по дейните си и цялостни натури.

По-дълбокото вглеждане обаче в двете произведения може да открие и някои други сходства, които, без да принизяват Страшимиров, без да накърняват високото художествено майсторство, което е постигнал в „Рамадан бегови сараи“, изясняват как нашият писател задълбочено възприема някои идеи, сюжетни ситуации, художествени похвати, присъщи на Горки.

Така напр. и в двата легендарни разказа се създава ситуацията: стар баща и млад, надежден и героичен син, с който се гордее бащата. И в двете произведения синовете, което е и присъщо за хората от висок род, се оженват за девойки с чудна, с приказна красота.

Тук приликата и разликата в описание на красотата на избраницата биха могли да отбележат още един интересен детайл: и двете жени са дадени в момент на пробуждане, в момент, когато преминават от спокойствието на съня към раздвиженоста на живота. Тогава при утринната свежест най-добре проличава необикновената им прелест. В единство с прелестта на девойките, с тяхната необикновена красота са и условията, които създават техните повелители и съпрузи.

Младите — синовете на хана и на бега — може би в духа на определена романтична традиция, а може би и под въздействието на известни контактологични връзки са дадени в рязък и пълен контраст със старите — техните бащи. Докато бащите са хора, които мирно изживяват своите дни (ханът е много по-жизнен и много по-разгърнат като художествен образ), то страстите и чувствата кипят в гърдите на синовете. За тях любовта е някаква непобедима стихия, която не познава задръжки и граници, не я укротява нито побелялата коса на бащата, нито дългът към родната земя и народ.

И както е изобщо в романтичните произведения, любовта, която е огнена и опиняваща страст, води до безумие и гибел. Загива насилникът-тиранин Рамадан бег, загива неговата жена, масърската красавица. Намира своята горда смърт казачката, хвърля се от високия скалист бряг и старият хан.

ник". Тук се поместват преводи от различни класици. Широко е застъпен и Горки. От този писател са поместени най-много преводи: „Макар Чудра", „Челкаш", „Баба Изергил", „Една есен", „Грешка", „Тъга", „Моят спътник", „Болес" и романът „Тома Гордеев". Преводите, както съобщава Пеньо Русев, не са подписани. Има известно съмнение, че са направени от самия Елин Пелин.[13]

И забележително за нас е това, че Елин Пелин най-усилено чете и препрочита, а може би и превежда тъкмо романтичните творби на Горки или пък ония негови разкази, които са пронизани с романтиката, присъща на недоволните скитници, на босяците.

Преди да се постави проблемата за въздействието на Горки върху Елин Пелин, е необходимо да се изтъкне, че неправилно е решаван досега въпросът за творческия метод на нашия писател. Редица изследователи на Елин Пелин подчертават критическо-реалистичното обобщение и отражение не само като основно, но и като единствено обобщение и отражение, което дава писателят на живота. В същност в ранното творчество на Елин Пелин има характерни романтични произведения, като напр. „Косачи", „Самодивски скали", „Спасова могила", „Мечтатели", „Душата на учителя" и др. Романтична окраска имат и някои откъси от „Черни рози".

А романтиката — като своеобразна мечта, като стремеж към красивото, чистото и хармоничното у героите и като черта, присъща за стила на писателя — е характерна за голяма част от произведенията на Елин Пелин.

Прогресивният романтизъм на Елин Пелин намира опора в ранното творчество на Горки. Приказно-легендарното и фантастичното не идва просто да измести и замени антиестетичната и пошла действителност, не идва да внесе ненужно успокоение, а, напротив, рязко да се противопостави на нея, да я отрече и осъди. Така е в „Косачи", така е в „Мечтатели", така е в „Спасова могила". В „Косачи" чрез приказката за легендарно красивата царска дъщеря се разкрива мечтата на Благолаж за друг по-добър, по-ярък и красив живот.

— Това е приказка, разбираш ли — рече твърдо Благолаж и настави: — Защо ти е истината? Да взема да ти разправям, да речем, за дрипавите гащи на дядо Тодор или за смачканата калимявка на дядо поп? Или да ти разправям за нас голи-голтаци, дето сме тръгнали с коси на рамо и с просеник в торбата да бием път цяла седмица до Тракия на коситба? Всичко това, приятелю, е истина. Ама защо ти е тая *пуста истина*?[14]

Много правилно Пеньо Русев подчертава тук епитета на истината. Говори се определено не за всяка истина, а за „пуста истина", т. е. за истина, която сама по себе си е груба и отблъскваща.

Критиците на Елин Пелин много пъти са сближавали разказа „Косачи" с разказа на Горки „О чиже, который лаол. . .", където щиглецът също се противопоставя на кълвача-песимист, който държи за „истината", и на неговите злокобни и мрачни песни противопоставя своята красива „лъжа".

Във финала на разказа щиглецът, „разобличен" от кълвача, си мисли: „Аз излъгах, да, аз излъгах, защото им е неизвестно какво има там, зад горичката, но нали да вярваме и да се надяваме е така хубаво! А аз само това и исках — да пробудя вярата и надеждата, ето защо аз излъгах. . .

[13] Изв. Инст. за българска литература, кн. 5, 1957. с. 181.
[14] Елин Пелин. Съч. в 5 тома. Т. I. С., 1942. с. 9.

което здраво я свързва с българската литературна традиция, докато Рада е много по-самоуверена, горда и недостъпна.

Момъкът Перун също наподобява такива млади и мъжествени красавци като Лойко Зобар и Данко.

Известно е, че Максим Горки в своите романтични легенди, разкази и песни понякога достига до широки обобщения и изгражда образи-символи. Елин Пелин в „Самодивските скали" също въвежда един образ-символ. Това е „чудното море", което е олицетворение на далечната приказна красота.

Както се вижда, Елин Пелин се учи от онези романтични традиции, които създава Горки. Той възприема неговия характерен подход към темата и някои принципи при изграждане образите на героите. Но във всички тези случаи българският писател си остава дълбоко самобитен художник.

Неведнъж нашите критици са изтъквали приликата между босяците на Горки и някои от ранните разкази на Елин Пелин, в които се рисуват участта на бедните селяни, трагедията на ратаите и др. Такова сходство безспорно съществува. Възхитен от висотата на тяхната гордост, от размаха и силата на протеста им, Елин Пелин се обръща към българската действителност, за да изрази любовта си и към подобни решителни и свободолюбиви хора. И той рисува поредица от герои, като Андрешко, Липо, Лепо, Петко Лисичката, Скореца, Лазар Дъбака, Калинка Пшеничката и др.

У тях има много жизнена сила, те са жадни за истински пълноценен живот, мразят ограниченията, много често ненавиждат властниците и са готови да защитят свободата и любовта си дори с цената на убийството. С босяците на Горки ги родее не само народният им произход и положението на потиснати хора, но и запазеният ценен човешки потенциал. Някои от тях, като Петко Лисичката или Скореца, са достигнали до човешкото дъно. Те са гонени и преследвани от стражарите и кметовете, ненавиждани от господарите на живота. Но не са загубили увереност в своите сили, не са престанали да търсят изход от положението, в което са изпаднали.

Отношението на Елин Пелин към волните скитници, към онеправданите и обезправените в живота е не само положително. Той ги противопоставя на господарите и техните слуги и изтъква нравственото им превъзходство. И тук той също вероятно е насърчен от Горки.

Елин Пелин усвоява най-добрите традиции, които създава младият Горки: той възприема героичната устременост на неговите герои, тяхната сила и мъжество, отрицанието им на буржоазния морал, жаждата им за по-красив и осмислен живот. Опитът на Горки в естетическото усвояване на действителността е много ценен и навременен за българския майстор на художественото слово.

Буден човек, активен гражданин, писател с широки интереси, който отблизо следи обществения и литературен живот, Пейо Яворов също проявява деен интерес към творчеството на ранния Горки. Великият руски писател, буревестникът на революцията, привлича Яворов, който като млад се увлича в социализма и не само мечтае за промяна на човешките отношения, но и участвува в Македонското освободително движение, като се свързва най-непосредствено с прогресивните му дейци.

По-специално Петко Тодоров оценява Горки чрез думите „във висша степен оригинален писател“ и го препоръчва на своя приятел Иван Кирилов.[18]

Безспорна е връзката между романтичните правдотърсачи на Горки — босяците — и несретниците на Петко Тодоров. Тази връзка неведнъж е установявана и подчертавана от нашата литературна критика. Верни на фолклорната българска традиция, без да губят чисто националния си колорит, рожба на дълбоко познаване на нашите селски нрави и обичаи, несретниците на Петко Тодоров са близки до босяците на Максим Горки. Сродява ги преди всичко недоволството от живота, стремежът им да се отдалечат от близки, да скъсат с установените патриархални родови връзки, да тръгнат по широкия свят. Такъв е Косьо от „Змейно“, който е обиден от Неда и бяга в планината да лекува своята сърдечна болка, такъв е коларят Бойко от „Несретник“, който, отвратен от користта и жаждата за богатства на своите близки, повежда своите биволи и по дългите пътища разсейва своята мъка. Такава е Калина от „Мечкар“, която се влюбва в циганина мечкар и напуска бащиния си дом, за да сподели с него скитническата му участ.

Още Яворов в своята рецензия за драмата „Самодива“ на П. Тодоров отбелязва: „И ние не можем да не си спомним Максим Горки, от чиято босяшка галерия сякаш ни са дошли Тодоровите несретници. Знаем „босяка“, комуто все се иска нещо, комуто не се стои на едно място, защото му е скучно, който се скита, защото го тегли бог-знае какво. Вижте и „несретникът“, който иска младост в младини да младува — все сърце, мъка по живота да не помни, защото „всичко е вятър на тази пуста земя“.[19]

Но същевременно несретниците и босяците съществено се и отличават. И тази отлика не се корени само, както споменахме, в националния им колорит, в това, че те са с различна народна принадлежност. Тя извира от някои различия в идейно-философските позиции на двамата писатели.

Яворов, като разграничава несретниците от босяците, пише, че босяците в своето мнозинство са жертва на обществения строй. За тях няма никакво примирение и последната им дума ще бъде проклятие. А несретниците на Тодоров, ако понякога достигат до окаянието на една жертва, то това става не по чужда вина. „И внимателно погледнато, те нямат много нещо против ярема, от който бягат. . .“[20]

И тъй, без да подценяваме фолклорната традиция у Петко Тодоров, без да откъсваме писателя и от традициите на нашата литература, можем да подчертаем, че Горки чрез своето ранно творчество му помага да си изясни още по-добре своите творчески задачи и да издигне естетическия си идеал. Горки въздействува силно на Петко Тодоров със своя дълбок хуманизъм, с обичта си към онеправданите и отритнатите, с опоетизиране на природата, с дълбоката връзка между героите и средата, в която живеят те. Но романтичният протест, непримиримата омраза на босяците към света на господарите и собствениците остава чужд на Петко Тодоров не само поради избрания литературен жанр, но и поради известни идейно-философски различия.

---

[18] Проф. В. Велчев. Петко Ю. Тодоров и руската литература. — Език и литература, XII (1957), кн. 5, с. 392—393.

[19] П. К. Яворов. Неиздадени произведения. С., 1940. с. 170.

[20] Пак там.

художник не е подчертал тъй ясно и с такова умело разбиране борбите на обществените класи".[24]

Смирненски, както показват неговите изследователи, преминава през школата на Ботев, Вазов, Яворов и др. Българската действителност и тези майстори на перото оформят неговото отношение към света, дават възможност да се развие големият му лиричен дар. Максим Горки носи дълбоката вяра на хората от едно по-ново време, когато стават „мъртви старите химери на бездушния закон" и червените ескадрони възцаряват една нова „правда на света". Смирненски се родее с Горки чрез историческия оптимизъм, активност и действеност на своето творчество.[25]

Не без участието на Горки вероятно Хр. Смирненски достига до идеята за разкриване огромните възможности на трудовите хора, за това, как героиката на борбата ги показва в нова, особено привлекателна светлина, слага отпечатък на невиждана красота върху лицата им. Вгледаме ли се напр. в образите на революционните борци Карл Либкнехт, Роза Люксембург, Делаклюз и др., ще открием някои принципи за възвеличаване на новия човец, на човека-борец, който нерядко отвеждат до Горки. Така напр. в стихотворението „Смъртта на Делаклюз", когато величавият среброкос герой гордо върви напред, „смъртта притаена мълчи", а в стихотворението „Роза Люксембург" се подчертава: „Смъртта понякога е твърде жалка". В това противопоставяне на силния, мъжествения герой-борец на жалката и нищожна смърт се чувствува традицията на Горки.

М. Горки обвява с особена красота неустрашимия борец за нов свят, като го рисува като образ-звезда. Така напр. в романа „Мать " на два пъти се споменава за хората-звезди. А като извайва образа на „Роза Люксембург", Хр. Смирненски пише:

Смъртта понякога е твърде жалка,
живота непосилно груб,
а в черната прощална катафалка
лежи звезда наместо труп.[26]

В поезията на Хр. Смирненски художественото обобщение понякога преминава рамките на обикновеното и прераства в един своеобразен титанизъм („Северният спартак", „Руският Прометей", „Бунтът на Везувий" и др.). Но тук хиперболизацията, както и у Горки, е подчинена на определени идейни задачи, романтичната основа на титанизма е дълбоко осмислена.

Както вече отбелязахме, романтиците са склонни да търсят и изобразяват дивното и величественото в природата ,да поставят своите герои с подчертана отличителност в подобна среда. И ако Горки най-често използува морето и степта не само като фон, върху който се проектират героите, но и като художествено средство, чрез което се изясняват техните пориви, то Смирненски в същата традиция използува вулкана, северното сияние и др.

---

[24] Д. Ф. Марков. Българската поезия през първата четвърт на XX в. С., 1961. с. 202.

[25] Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. Сборник статей. М., 1963. с. 364.

[26] Хр. Смирненски. Избр. творби. С., 1972. с. 69.

пред бесилката. Но в затвора има кой да подаде ръка на подобни хора и макар да е вече късно те да тръгнат по нов път, могат да умрат като истински човеци. . . с песен на уста.

* * *

Романтичните произведения и произведенията, пронизани със социалистическа романтика, заемат изключително важно място в творчеството на Максим Горки. В тях се проявява протестът на великия писател против безчовечния стар строй и неугасващата му вяра в мечтаното бъдеще.

Романтизмът и романтиката в творчеството на Горки са приети и продължават да бъдат приемани от нашите писатели с радост и нескриван възторг. Те насочват българските творци на художественото слово към решаване на големите задачи, стоящи пред литературата, стимулират идейно-тематичните им търсения, предлагат им нови естетически средства за изграждане на необичайни герои.

Разглежданите творби на Максим Горки разширяват хоризонтите на нашите писатели, сродяват ги с идеите за негодността на буржоазния строй, изпълват ги със социалистически оптимизъм — оплодяват ги за истинско революционно-хуманистично разрешаване на големите и актуални проблеми.

Произведенията на Максим Горки, които завладяват с романтичния си патос и със светлата си социалистическа романтика, добиват още по-голямо значение за българските писатели с това, че излизат изпод перото на един първомайстор, че са изповеди на един творец с огромен жизнен опит, че са изобщо ново и свежо слово в руската, съветската и световната литература.

Въздействието на романтичните произведения на Горки и на неговите творби, изпълнени с романтика, върху различните български поети и писатели е различно. То се определя от техните идеи, от проблемите, които ги вълнуват, от своеобразието на таланта им, от душевната им настроеност, от времето, в което живеят. В това отношение Страшимиров се отличава от Елин Пелин, Яворов се отличава от Петко Тодоров, Смирненски се разграничава от Вапцаров и т. н.

Но във всички случаи резултатите от въздействието са особено положителни и плодотворни. И този факт още един път ни убеждава в дълбоката връзка, която съществува между българската, руската и съветската литература.

Необходимо однако подчеркнуть, что косвенное, а иногда и прямое отношение к проблемам литературы и искусства имеет все, что написано и сделано В. И. Лениным! В этом смысле самым большим вкладом В. И. Ленина в развитие русской и мировой литературы является прежде всего дальнейшее развитие идей Маркса и Энгельса в новых условиях эпохи империализма и пролетарских революций, соединение научного социализма с революционным движением, создание партии большевиков в России и Третьего Коммунистического Интернационала, победа Октябрьской социалистической революции, строительство нового социалистического общества. Без этого невозможно понять роль и значение В. И. Ленина и ленинизма в формировании нового эстетического идеала, в создании и утверждении в жизни и в литературе нового положительного героя, новой концепции человеческой личности, в превращении пролетарского гуманизма в основной пафос новой литературы и пр., нельзя понять главного во вкладе В. И. Ленина в область литературы. Победа марксизма-ленинизма на идеологическом фронте — это первостепенное и важнейшее условие для зарождения нового этапа развития русской и мировой литературы — этапа социалистического реализма, представляюшего собой шаг вперед в развитии мировой художественной мысли.

Примеры такого всестороннего понимания сущности ленинских принципов, сущности ленинизма по отношению литературоведения дает нам А. В. Луначарский. „Все ленинское наследство, — пишет он, — должно быть самым внимательным образом исследовано литературоведами, начиная от философских построений Владимира Ильича, его исторической концепции, его политических воззрений и кончая непосредственно литературными высказываниями. Часто бывает, что брошенные, казалось бы, вскользь замечания Владимира Ильича содержат на самом деле целую программу действий для литературоведа, намечают вехи его методологического пути, приобретают директивное значение.“[1]

С другой стороны, ленинское понимание литературы и искусства нельзя раскрыть по-настоящему вне общей системы ленинских взглядов и действий, они являются органической частью этих взглядов, этих действий. „Ленин весь — во все мгновения своей жизни — в бою,— писал Ромен Роллан в статье „Ленин. — Искусство и действие“. — Все его помыслы неотделимы от того, что он увидел с наблюдательного пункта командуюшего армией во время боя, и служат успеху боя. Как никто другой, он воплощает в себе ту годину человеческой истории и деятельности, имя которой — пролетарская революция. . . Весь арсенал ума — искусство, литературу, науку — мобилизует он для действия, все, вплоть до самых стихийных порывов, до подсознательных глубин существа, вплоть до мечты.“[2]

Появление и утверждение ленинских принципов в славянских литературах обусловлено двумя основными факторами общественно-исторического и эстетического характера. Во-первых, это перемещение в конце XIX в. центра международного революционного движения из центральной Европы на восток, в Россию, это борьба народов Болгарии, Югославии, Чехословакии, Польши, Украины, Белоруссии за национальную незави-

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах. Т. 8. Художественная литература. М., 1967. с. 458.

[2] Р. Роллан. Собр. соч. Т. 14. Гослитиздат. М., 1958. с. 559.

Интернационала. Подводя итоги его деятельности в области эстетики, литературной теории и критики, Д. Марков утверждает: „Деятельность Д. Благоева в конце XIX— начале XX в. — это, несомненно крупное достижение мировой марксистской эстетики и критики. Отстаивания принципа классовости искусства, борьба против декадентских литературных теорий, высказывания о роли в художественном творчестве передового мировоззрения, о единстве содержания и формы, об исторической неизбежности возникновения и развития новой, социалистической литературы — таков далеко не полный перечень проблем, которые Благоев ставил и решал."[5]

В словенской литературе первым, кто раскрыл классовую сущность литературы, был Ив. Цанкар.

На этом раннем этапе развития пролетарского революционного движения и распространения марксизма в славянских странах очень часто в социал-демократических изданиях мы встречаем произведения прогрессивных и революционных писателей XIX в., особенно произведения писателей и критиков революционных демократов, в которых критикуются устои капиталистического строя. Еще больший успех имели произведения, отражающие жизнь и борьбу рабочего класса, его веру в будущее. Здесь нужно прежде всего подчеркнуть великую роль пролетарского гимна „Интернационала" Эжена Потье, широкую популярность таких песен, как „Варшавянка" В. Свенцицкого, „Песня труда" Г. Киркова, песней русских пролетарских поэтов. В них делается попытка увидеть мир глазами революционного рабочего и показать его, появляются элементы нового эстетического идеала, нового героя литературы, которые придают ей новый пафос. В своей начальной форме здесь проявляется новый пролетарский гуманизм, исторический оптимизм рабочего класса.

Но как марксистская литературная критика, так и пролетарская литература рассматриваемого периода являются только первыми элементами подлинной социалистической литературы и эстетики.

В большей степени они замкнуты, обособлены от общей национальной литературы, в них преобладает известный субъективизм, абстрактность, художественный уровень многих произведений этого периода не очень высокий. Главная причина этих недостатков — это отсутствие массового революционного движения пролетариата.

Таким движением для русского пролетариата является революция 1905 г. Сама жизнь, классовая борьба требуют резкого размежевания и обособления рабочего класса во всех областях, в том числе и в области литературы и искусства, в области эстетики. С другой стороны, сама действительность, повседневная жизнь и борьба сознательного пролетариата уже предлагают новые конфликты, новых героев, новые характеры, предлагают жизненный материал, из которого при прогрессивном мировоззрении и большом таланте художника можно создать новое, социалистическое по своей идейности, по своему пафосу, по своим художественным особенностям искусство.

Теоретические и литературно-критические работы В. И. Ленина и прежде всего его статья „Партийная организация и партийная литература" и творчество М. Горького этого периода и в частности его роман „Мать" являются ответом на требования времени, революции, реализацией объ-

[5] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. Наука. М., 1970. с. 36.

партии Ленина явилось основой и гарантией развития и процветания новой социалистической литературы.

Победа Октябрьской социалистической революции приносит освобождение украинскому и белорусскому народам, создает условия для свободного развития литератур этих народов. История русской, украинской, белорусской литературы, как и литературы других народов СССР за годы Советской власти, — это история становления и утверждения ленинских принципов в этих литературах уже в национальном масштабе.

Определяя сущность, основные принципы новой пролетарской, социалистической литературы, Ленин писал: „Литература должна стать партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, „барскому анархизму" и погоне за наживой, — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме.

В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов-сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, „колесиком и винтиком" одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной объединенной социал-демократической партийной работы."[7]

Утверждение этого основного ленинского принципа является главной задачей, главной заботой партии, Советской власти после победы революции. Но если в области политики, в области экономики революция совершилась быстро и бесповоротно, то в области литературы, как и в других областях духовной жизни, революционные перемены происходят гораздо медленнее, гораздо сложнее и противоречивее. Об этом прозорливо предупреждал В. И. Ленин еще в статье „Партийная организация и партийная литература", в которой сформулированы принципы новой литературы: „Мы не скажем, разумеется, о том, чтобы это преобразование литературного дела, испакощенного азиатской цензурой и европейской буржуазией, могло произойти сразу. Мы далеки от мысли проповедовать какую-нибудь единообразную систему или решение задачи несколькими постановлениями."[8]

Можно условно обозначить два аспекта восприятия и утверждения ленинских принципов. Первый — политический, общеидеологический, когда художник сознательно становится на сторону революции и словом и делом помогает ее победе, строительству новой жизни. Второй — эстетический, когда политическая, общеидеологическая позиция находит отражение во всех специфических особенностях художественного творчества данного автора. Это обозначение условно, потому что и в самых жестоких боях революции и гражданской войны партия, оценивая положительно гражданский подвиг ряда писателей, их пламенную защиту дела

---

[7] В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 12. с. 100—101.
[8] Там же, с. 102.

в период самой жестокой классовой борьбы, в период, когда такая позиция оценивалась многими как „предательство“ по отношению к России, к человечеству, к литературе, к культуре, когда немало писателей покинули дом и родину и с звериной ненавистью вели борьбу против первого в мире отечества рабочих и крестьян.

Не менее труден был процесс художественного, эстетического воплощения ленинского принципа партийности литературы. Казалось бы, что в дооктябрьском творчестве Горького, Серафимовича, Бедного основной конфликт эпохи нашел свое художественное выражение, образ рабочего, сознательного революционера осознан и показан как образ главного героя эпохи, выявился его характер, его миропонимание и мироощущение, что придало новый пафос литературе.

Но во время Октябрьской революции, как и в последующие годы, в жизни возникли такие гигантские перемены, совершились такие события, такие конфликты, произошел такой взрыв человеческих страстей, мыслей, переживаний, которых не знала ни одна эпоха до этого, которые требовали большого таланта и новаторства для своего художественного выражения. Показательны в этом отношении признания М. Горького, что он многому учится у молодых писателей, участников революции, писателей, пришедших в литературу с фронтов гражданской войны.

Известно, сколько платформ существовало в литературе после революции, сколько дорог указывалось молодому советскому искусству. И иногда различия этих платформ нельзя объяснить только объективными экономическими и политическими различиями (хотя именно они лежат в основе многих группировок). Даже самые „пролетарские“ по своим замыслам группировки писателей не всегда находили самый верный путь. Так пролеткульты были созданы для того, чтобы помочь рабочему классу выявить свои таланты. Но именно из рядов пролеткультовцев появились теоретики, думавшие, что новая литература будет создана каким-то искусственным, лабораторным путем, а не, как указывал В. И. Ленин, как продолжение и развитие лучшего, что уже создано человечеством.

Еще категоричнее были в своих утверждениях футуристы. На первый взгляд, они полная противоположность пролеткульту. Но в оценке литературы прошлого они почти целиком совпадают. Как сообщал в своем докладе „Закономерности перехода от критического реализма к социалистическому реализму в славянских литературах СССР“ на VI Международном съезде славистов М. Н. Пархоменко, „наиболее рьяными проповедниками полного уничтожения прежнего искусства были футуристы и пролеткультовцы. С наибольшей последовательностью и вульгарностью оно было мотивировано в декларации украинских панфутуристов, подписанной их главой и теоретиком Михаилом Семенко.“[12]

Но и у настоящих пролетарских писателей и писателей, стремящихся всеми силами найти верный путь отражения новой действительности, было немало „недостатков роста“, ошибок, трудностей. В какой-то мере вся советская литература повторяет пути, пройденные М. Горьким, — вначале в революционно-романтическом плане отражается общий пафос, общий дух времени, а потом уже постепенно черты нового времени, нового героя находят свое конкретно-историческое правдиво-реалистическое изображение, создается искусство социалистического реа-

[12] Славянские литературы. Наука. М., 1968. с. 495.

советской классикой. Это и дало возможность на съезде определить социалистический реализм основным творческим методом советской литературы. Дальнейшее развитие этой литературы подтвердило правильность и плодотворность этого решения. Никакие потери, никакие трудности (хотя они были немалые) не могли изменить характер советской литературы, ее место и роль в жизни советского общества, в мировом литературном процессе. Яркое доказательство этого — участие советских писателей в Отечественной войне, произведения, созданные за годы войны, как и дальнейшие успехи советских писателей, успехи сегодняшнего дня.

Вся история советской литературы, в частности история русской, украинской и белорусской литератур, о которых идет речь, — конкретное проявление объективного, научного характера ленинских принципов, она подтверждает необходимость этих принципов для плодотворного развития и процветания новой социалистической литературы — национальной по форме, социалистической по содержанию, литературы социалистического реализма.

Как утверждались и утверждаются ленинские принципы в других славянских литературах?

В сущности ленинские принципы в славянских литературах, кроме русской, можно сказать, начали утверждаться только после победы Октябрьской революции. Главной предпосылкой этому явилось развитие пролетарского революционного движения в этих странах на новой ступени. На базе существующих социал-демократических партий и движений создаются партии нового, марксистско-ленинского типа, которые входят в Третий Коммунистический Интернационал. Борьба за социализм является для этих партий уже программной задачей. Усвоение опыта большевиков, усвоение ленинских принципов во всех областях борьбы и строительства новой жизни является жизненной необходимостью для всех, кто не только говорит, но по-настоящему думает, борется за социализм, за социалистическое искусство. Это происходит в отдельных странах, у отдельных борцов и художников в разное время и по-разному, но главное состоит в том, что вначале среди пролетарских революционеров и художников, а позже в более широких, антифашистских, прогрессивных кругах ленинские принципы побеждают, утверждаются, становятся руководством для действий.

Характерно в этом отношении высказывание выдающегося чешского пролетарского поэта С. К. Ноймана: „. . . победа Владимира Ильича скоро положила конец моим заблуждениям“[15]. То же самое мог сказать о себе болгарский критик-марксист Г. Бакалов, который именно после Октября, под влиянием идей В. И. Ленина нашел настоящий путь борьбы и творчества за победу социализма, социалистической литературы. „Ленин бесспорно был колоссальнейшей фигурой современности, — писал Бакалов,— Ленин был олицетворением сознательного, борющегося за свое освобождение пролетариата. Подобно горьковскому Данко, нес он свое вырванное из груди, пылающее сердце и освещал путь человечеству.“[16]

---

[15] С. К. Нейман. Избранное, М., 1953. с. 298.
[16] Нов път. 1924, № 4. с. 1.

прошлых эпох, ленинское понимание двух культур. Притом Конрад исходил из ленинского понимания специфики искусства: „Недостатком первого этапа марксистской эстетики, представленного именами Меринга и Плеханова, было то, — писал он, — что в борьбе против старого формализма XIX века подчеркивалась не специфичность искусства, а общее в нем как социальный фактор. С этой боевой позиции марксистская эстетика на первый план выдвигала то, что объединяет искусство с другими видами общественной активности, перекладывая на плечи своего идеологического оппонента заботу о специфических критериях искусства, — труд, за который он принялся со всей односторонностью специалиста."[20]

Особенно большую роль в утверждении ленинских принципов в болгарской пролетарской и антифашистской литературе и в прогрессивной лилитературе Югославии сыграли труды выдающегося болгарского эстетика, теоретика и критика Т. Павлова.

Необходимо подчеркнуть, что в борьбе за утверждение ленинских принципов, за развитие новой, пролетарской, социалистической литературы пролетарские художники и теоретики выступали не только против реакционных буржуазных эстетиков, публицистов и политиков (в этой борьбе буржуазия, особенно в период фашизма, применяла самые жестокие средства). Необходимо было бороться против ограниченных, примитивных взглядов на искусство в среде самих пролетарских художников и теоретиков. Против взглядов толстовцев, анархистов и пр. особенно острой была борьба против вредных, антимарксистских взглядов троцкистов, которые отрицали возможность создания пролетарской литературы. Против подобных взглядов, отстаиваемых в Чехословакии в середине 20-х годов А. Сироцким и Д. Окали, выступал видный критик Е. Уркс, опираясь на труды В. И. Ленина. Позже, в начале 30-х годов против взглядов Троцкого, за ленинское понимание пролетарского искусства выступает В. Вацлавек. В позитивном, ленинском духе эти проблемы рассматривались и в статьях В. Клементиса и И. Волькера. В своем программном выступлении в кружке „Вар", раскрывая сущность новой пролетарской литературы, ее классовый характер, ее коллективизм и оптимизм, Волькер заявляет по этому поводу: „Но пролетарское же искусство возможно и сегодня. Революция является его контрапунктом. Областью революции является не только момент проведения ее, но и подготовки к ней, — следовательно, не только будущее пролетарское государство, но уже сегодняшний день, который готовится в борьбе создать это государство."[21]

И в духе ленинского понимания искусства как части общепролетарского дела, пролетарские творцы — писатели и теоретики — рассматривали свое творчество как оружие в классовой борьбе, отдавали все свои силы и способности этой борьбе. В программной статье первого номера польского общественно-литературного журнала „Культура работнича" Ян Гемпел писал: „Мы хотим всемерно участвовать в создании классовой пролетарской культуры. ... Ложной надклассовости культуры имущих классов мы противопоставим искреннюю и явную классовость нашей пролетарской культуры."[22]

---

[20] K. Konrad. Ztvárněte skutečnost. Praha, 1963. s. 83.
[21] И. Волькер. Избранное. ГИХЛ. М.—Л., 1949. с. 138.
[22] „Kultura rabotnicza". 1922, № 1.

творение „В рентгеновском кабинете“, в котором нашли отражение весь ужас подневольной жизни рабочего класса и вместе с тем — душевное богатство, ростки — пусть еще в мечте — той будущей, прекрасной жизни, которая придет с победой коммунизма:

„Грудь твою вижу, рабочий, — и здесь
сердце, что страшно хотело расцвесть
в мире здоровья, любви и согласья,
где можно детей благословлять
и для них свои руки на хлеб менять,
трудом добывая и радость и счастье.
Вижу я сердце твое человечье,
которому умереть много легче,
чем жить без любви.“

„И это бремя, доктор, я знаю,
но глубже, до дна просмотрите меня, —
там тяжесть, что лишь едва поднимаю,
там горькая накипь железа и мрак,
который лишь вынь — покачнется земля.“

„Глубже — я н е н а в и с т ь вижу, бедняк.“

(Перевод В. Журавлева)

Утверждение ленинских принципов в высокопоэтических произведениях, открывающих новые пути национальной и мировой пролетарской, социалистической поэзии в Польше, связано с творчеством В. Броневского. Сам поэт, как указывает советский исследователь В. Хорев, писал в свое время — в 1927 г. — о том, что в его формировании как человека исключительную роль сыграли поизведения В. И. Ленина[24]. Быть трубачом революции — вот самая высокая награда для поэта. В решительные дни революционного подъема масс он бросает боевой клич: „Огонь!“.

Песня, винтом упругим
глубже вонзайся в твердь!
Всем, кто унижен и беден,
будет пусть порохом слово.
На Гуту Банкову, на Реден!
К бою! Готовы? — Готовы!

(Перевод М. Живова)

То, что отличает творчество Броневского от произведений многих пролетарских поэтов особенно 20-х гг., это широта взгляда на жизнь. Марксистско-ленинская концепция человека и поэзии чувствуется не только в произведениях, которые своей тематикой и проблематикой связаны с борьбой рабочего класса. Броневский смотрит на жизнь, отражает ее во всех ее многообразных проявлениях микро- и макрокосмоса человека с позиции коммунистической партийности. В полемическом стихотворении „Друг мой, судьба нас разъединила“, посвященном В. Вандурскому, поэт раскры-

[24] См. Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. с. 83.

которое также борется за полную свободу человека, за все его права и которое ведет классовую борьбу за бесклассовое общество. . .“[29]

Осознание и утверждение марксистско-ленинских принципов прежде всего в области литературной теории и критики и в области лирики, а затем в эпических жанрах и особенно в прозе, является общей закономерностью рассматриваемых (да и не только их ) литератур. И это вполне понятно. Необходимость нового искусства, которое должно служить освободительному делу пролетариата, чувствуется прежде всего идеологами, деятелями пролетарского революционного движения. Не случайно в более ранних теоретических и литературно-критических произведениях марксистских критиков чувствуется известный налет классового субъективизма. Тенденциозность, партийность нового искусства чувствуется ими прежде всего с точки зрения интересов рабочего класса, а не как органичное слияние правды жизни, коммунистической идейности и художественного мастерства. Поэтому иногда они давали основания буржуазной критике обвинять их в утилитаризме, в грубой тенденциозности.

Экспрессивный характер поэзии и прежде всего лирики дает возможность новым пролетарским художникам более непосредственно и быстрее выразить свое мироощущение и миропонимание, найти поэтические формы, адекватные этому новому духовному содержанию.

Гораздо сложнее обстоит дело с эпическими жанрами, с прозой. Здесь позиция автора, его партийность должна выразиться прежде всего в системе художественных образов, в объективном отражении новых конфликтов, новых людей с их новой психикой. Конечно, и в этом случае мировоззрение автора, его духовный склад, его идейные и эстетические позиции имеют р е ш а ю щ е е з н а ч е н и е, но о п р е д е л я ю щ и м, как ни раз указывал на это акад. Т. Павлов, в данном случае является сама реальная действительность, революционная борьба рабочего класса и ее отражение на жизнь всех людей. Не случайно первые опыты в области пролетарской, социалистической прозы связаны с очерком, с репортажем, с документальной повестью. С этой точки зрения можно отбросить как антиисторические все обвинения, предъявляемые к писателям — критическим реалистам прошлого столетия, что в их произведениях нет такого героя, такого оптимизма, гуманизма и пр., которые встречаются в произведениях социалистической литературы. (При этом часто недооценивались такие моменты, как талант писателя, уровень художественного мастера и пр.) Но когда речь идет об одной и той же эпохе, не упуская из виду все особенности художественного слова, нельзя не отметить новаторский характер творчества пролетарских, социалистических писателей, их умение более правдиво отразить черты времени. В этом плане, например, можно исследовать „Воскресенье“ Л. Н. Толстого и „Мать“ М. Горького — характер конфликта, поиски выхода из этого конфликта и пр. Подобные аналогии можно провести и между романом „Дни и ночи“ М. Добровской и романами В. Ковальского и В. Василевской, между романами „Жнец“ Й. Йовкова и „Село Борово“ К. Велкова, „Сноха“ Г. Караславова и др.

Подлинно художественные произведения пролетарской, социалистической прозы в рассматриваемых литературах появляются в начале 30-х гг.

---

[29] S. K o s o v e l. Umetnos in proletarec“, — Razgledi v književnosti 1918—1941, Ljubljana, 1963. s. 19.

искусства должны идти и по линии формы, и по линии содержания. В ленинском духе Радевский рассматривает стиль (метод) пролетарской поэзии как высший синтез положительных элементов классической поэзии и художественного усвоения нового содержания жизни с позиций марксизма-ленинизма[33].

Несмотря на тяжелые условия — полицейские преследования, травлю реакционной печати, фашистский гнет — пролетарские писатели проявляют исключительную чуткость в поисках нового художественного метода, нового пролетарского, социалистического искусства. В своих статьях начала 20-х годов основоположник чешской пролетарской поэзии С. К. Нейман предупреждал: „Только в очень широких и самых общих чертах можем мы выразить свое представление о новом искусстве, представление скорее негативного толка — о том, каким это искусство не может и не должно быть.

Было бы, конечно, куда проще и легче, если бы можно было рекомендовать точные формальные приемы и четкую идейную программу, на основе которых писались бы картины, стихи, рассказы, романы, сонаты и симфонии. . . Но искусство для пролетариата не будет ни кубизм, ни неоимпрессионизм, ни орфизм, ни какой-нибудь джазбандизм (если его нет сегодня — он возникнет завтра), ни любой другой -изм, но нечто в тысячу раз более органичное, над чем будем мы и еще многие другие долго-долго биться. . .“[34]

Как близко это понимание необходимости упорной творческой работы, творческого соревнования прогрессивных художников для открытия и развития нового метода пролетарского социалистического искусства Постановлению ЦК РКП (б) „О политике партии в области художественной литературы“ 1925 года.

Исключительную роль для правильного понимания и утверждения марксистско-ленинских принципов, метода социалистического реализма сыграл Первый съезд советских писателей. Опыт развития советской литературы убедительно показал, что самая правильная, самая плодотворная позиция и метод для советских писателей и пролетарских писателей всего мира — это марксистско-ленинские принципы, это метод социалистического реализма. „Ваши слова, — говорил на съезде словацкий писатель Л. Новомеский, обращаясь к делегатам съезда, — ваши решения являются международными критериями. Принципы, которые вы здесь провозглашали с точки зрения потребностей советской литературы, те директивы, которые вы здесь выдвигали для будущих путей советской литературы, есть и будут материалом, руководящей нитью интернационального порядка. В этом заключается ваша сила, в этом заключается ваша ответственность.“[35] Материалы съезда, информации о его работе, о его решениях, о его значении для национальной литературы появились в пролетарской и прогрессивной, антифашистской печати всех славянских стран. В статье „Социалистический реализм“ (1935 г.) С. Бачиньский раскрывает сущность социалистического реализма, его возможности применительно к польской литературе. В Чехословакии по этим проблемам проводится дискуссия в конце 1934 г., материалы которой были изданы в следующем году в специальном сборнике „Социалистический реализм“. Очень многое для правильного

[33] См. „РЛФ“, бр. 24, 20 август 1930.
[34] S. K. Neumann. O umění. Praha, 1958. s. 195.
[35] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. с. 571.

цесс. Речь идет не только об изменении мировоззрения, политических и идеологических взглядов писателей, которые после победы революции находились на буржуазных, или общедемократических позициях. Речь идет об изменении психологии этих людей, о восприятии нового мировоззрения, нового мира как собственного, личного мироощущения и миропонимания, как своего мира.

К концу сороковых годов принципы партийности, партийного руководства литературой и искусством утвердились как основные в идеологической и творческой жизни всех славянских стран. К этому времени метод социалистического реализма был провозглашен как основной творческий метод на съездах многих союзов писателей этих стран. Нельзя понять и создать историю болгарской, чехословацкой, польской и югославской литератур после второй мировой войны без этих кардинальных процессов.

Обострение идеологической борьбы, применение тактики идеологической диверсии со стороны буржуазных идеологов и эстетов, ошибки и отклонения от марксистско-ленинского пути в политической и идеологической области, допущенные отдельными политическими деятелями или руководствами, а также поражения вследствие культа личности привели к тому, что в отдельных странах иногда раздавались голоса против ленинских принципов партийности и партийного руководства литературой и искусством, против метода социалистического реализма. Но жизнь убедительно показала, что тот, кто ратует за подлинное социалистическое искусство, не только не может отвергать эти принципы, но должен бороться всеми силами, всем своим талантом и способностями за их торжество. Очень показателен в этом отношении опыт чешских писателей. События 1968 г. в Чехословакии показали, насколько тесно связаны политические, общеидеологические и литературные проблемы. Борьба за социализм в области литературы — это борьба за утверждение марксистско-ленинских принципов, принципов социалистического реализма. В своем докладе на Учредительном съезде нового Союза чешских писателей Ян Козак заявляет: „Марксистско-ленинскую концепцию художественного творчества мы принимаем как свою концепцию. Социалистический реализм для нас есть способ, которым литература отзывается на находящуюся в постоянном развитии жизнь социалистического общества, обогащает ее. При этом сам социалистический реализм с развитием жизни изменяется, обогащается и развивается."[36]

Новое социалистическое искусство, в основе которого лежат марксистско-ленинские принципы, создается в борьбе не только с буржуазной идеологией и искусством, со всем буржуазным строем в условиях капитализма, в борьбе с пережитками буржуазной идеологии и эстетики после победы революции. Оно формируется и развивается в борьбе и с косвенными проявлениями буржуазной идеологии и эстетики — в борьбе с модернизмом, с буржуазно-анархическим индивидуализмом, со всеми проявлениями упадочной буржуазной и мелкобуржуазной идеологии и искусства, несмотря на революционность лозунгов и форм, которыми они иногда прикрываются. Внимательно следя за творческими поисками прогрессив-

[36] „Иностранная литература", № 9. 1972, с. 203.

Успехи строительства социализма, развитого социалистического общества в славянских странах, являются основой и предпосылкой процветания социалистической литературы в этих странах, полного утверждения марксистско-ленинских принципов литератур этих стран. Вместе с писателями других социалистических стран, вместе с пролетарскими и прогрессивными писателями в мире писатели славянских стран выполняют трудную, но благородную задачу — создают художественную летопись одной из самых замечательных эпох в жизни человечества — эпохи борьбы за коммунизм!

рата, за нейната същност и роля, на какви закони се подчиняват нейният генезис и развитие, схващанията за специфичните ѝ черти, за значението ѝ в общественото и културното развитие. Чрез всестранното изучаване на тези две страни на единния литературен процес в тяхната взаимообусловеност ще се открояят и своеобразните взаимозависимости и взаимодействия между литературна практика и литературна теория, които определят в значителна степен характера и насоката на самия художественоестетически процес — както с основание подчертава съветският учен Н. И. Конрад.[2]

В наше време все по-очевидна става голямата научна перспективност на сравнително-историческите изследвания на художествената литература в национални, регионални или в по-широки общоевропейски и световни граници. Струва ни се, че подобни изследвания в областта на теоретико-естетическата и критическа мисъл ще бъдат все така резултатни, научно и обществено целесъобразни. Разбира се, поради своята по-своеобразна природа изучаването на явленията и процесите в тая област предполага да бъдат използувани и в по-други аспекти принципите на сравнителното литературознание.

В това отношение особено показателни и плодотворни биха се оказали наблюденията и изследванията върху литературното развитие в България и Съветския съюз в периода между двете световни войни, когато се формира българската социалистическо-реалистическа и съветската многонационална литература на основата на все по-углъбеното изясняване и цялостно утвърждаване принципите на марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика. Явленията и тенденциите, които наблюдаваме тук, струва ми се, са показателни изобщо за развитието на художествената и теоретическата мисъл от първата половина на нашето столетие. Затова напълно са обясними все по-растящите интереси към проблематиката както на социалистическата литература, така и на марксическата естетика и критика в тяхното развитие и съвременно състояние. Тая проблематика става все по-актуална в наше време и поради усилията на буржоазните идеолози да отрекат историческата обусловеност на появата и развитието на социалистическо-реалистическата литература и още повече да отрекат или омаловажат новаторската същност на нейната философскометодологическа основа — марксистко-ленинската теория за литературата. Та нали тя именно обосновава характера и закономерностите на социалистическо-реалистическото направление, представляващо нов етап в световното литературно развитие.

Времето между двете световни войни се характеризира с интензивни процеси, които внасят дълбоки и всеобхватни изменения в живота на много народи. Формират се и се утвърждават нови явления и принципи и в художественото творчество, и в научно-литературното мислене.

Великата октомврийска революция, образуването на първата социалистическа държава в света, стимулирайки подема на революционнопролетарското движение в много страни, поставиха началото на нова ера в социално-икономическото, идеологическото и художественото развитие на човечеството. Отсега нататък трудно може да се говори за художествен

[2] Н. И. Конрад. Литературы народов востока и вопросы общего литературоведения. — Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. М., 1961. с. 158.

ципите, на които трябва да се изгражда теорията и практиката на това ново изкуство, стана техен вестител, донесли смъртта и безсмъртието на поета.

Започналият у нас процес за преоценка на гражданско поведение и обществено-духовни възрения дава все по-цялостно отражение в художествената литература, във философско-естетическото мислене и литературно-критическата практика. Сега писателите критически реалисти започват да гледат от по-друг ъгъл на човека с неговите социални, идейни и нравствени тежнения. Мнозина представители на модернизма осъзнават краха на своите естетически илюзии за изкуство далеч от пошлото ежедневие, заживяват с тревогите на обикновения човек. Не бяха малцина и онези, които интуитивно или по силата на обективното развитие доловиха прелома, който бе започнал да се извършва в живота и душите на хората. Дълбоко изживявайки трагичните политически събития, собствената си житейска драма, те осъзнават необходимостта от идейно-естетическо преустройство. А революционно-пролетарската литература, обогатявайки проблематиката и жанровото си многообразие, тръгва по пътя на своя неумолим възход, за да привлича в орбитата си все повече творци и читатели.

Въпросите, свързани с развитието на българската социалистическа литература, и влиянието, което тя търпи от съветската литература, нейната рецепция и разпространение у нас, за да участвува в една или друга степен в общия национален литературен процес, са привличали и продължават да привличат вниманието на редица български и съветски литературоведи, създали ценни изследвания и документални издания. Те започват да заемат съответно място и в трудове на наши и чужди учени с по-общ характер, в които се разглежда ролята на съветската литература в развитието на другите славянски литератури или в общия световен литературен процес.

За другата страна обаче на литературния процес направеното далеч не отговаря на нейната значимост. Явленията в областта на литературно-теоретическото и критическото мислене, характерни за онова време, много от които са подхранвани все от това непосредно общуване с литературно-научния живот в съветската страна, от усилията на българските и съветските литератори да усвоят и утвърдят марксистко-ленинските принципи в областта на изкуството, с отделни изключения са засягани все още твърде частично.[3] Те все още чакат своето цялостно проучване и осветление в един по-широк съпоставителен план с оглед на взаимодействията и взаимоотношенията в тая област. А несъмнено проблемите тук са извънредно интересни и в историко-литературен, и в общ идеологически аспект с оглед и на закономерностите и тенденциите в развитието на марксическото литературознание. Изучаването на тази страна на историко-литератур-

[3] Вж. Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970; В. Ковлевски. Патосът на Октомври. С., 1967; Здр. Петров. К истории проблемы низации литературного фронта в Болгарии. — Сб. Октомври и развитието на българската литература. С., 1967; Г. Цанев. Първи прониквания на Лениновите принципи у нас.— Сб. Ленинската концепция за литературата и изкуството. С., 1971; В. Злиндев. Извори на дружбата. С., 1968. В един или друг аспект, но все така частично въпросът за взаимоотношенията между българската и съветската теоретико-критическа мисъл са засягани и в други изследвания, посветени на този период. Интересен документален материал предлагат и трите тома „Съветската литература в България. С.

циалистическия реализъм, струва ни се, че важи в еднаква степен и за теоретико-критическото мислене.

Великата октомврийска революция, бележейки нов етап в развитието и утвърждаването на марксистко-ленинските принципи — и в художествената практика, и в теоретико-естетическата и критическа област, — постави на по-други основи и общуването на българските с руските писатели и литературоведи. Но този етап, макар и по-хомогенен в общи тенденции, е свързан с не по-малко сложни и противоречиви процеси. Благородните усилия на мнозина се съпътствуват от много изпитания, с несъмнени завоевания, но и с горчиви заблуди, грешки, характерни в една или друга степен и за хората на литературната мисъл и у нас, и в Съветския съюз. Тези явления свидетелствуват за общото състояние на тогавашното марксическо мислене, за перипетиите, през които то минава. В борбата със старото невинаги се съглеждат най-верните пътища, извеждащи към действително новото. Още повече, когато се касае за една такава сложна област, каквато е художествената и теоретико-естетическата дейност. В изостряща се борба между идеалистическите и материалистическите концепции се появяват и твърде противоречиви разбирания и сред ония, които живееха със съзнанието, че изхождат от позициите на диалектическия материализъм, на марксическото учение по въпросите на изкуството. Никога порано борбата между марксическите и буржоазните теоретико-критически принципи не е вземала такива остри форми, но и никога не са се появявали толкова много течения, кръгове, групи при практическото осъществяване на новата художествено-естетическа система, както в десетилетието след Октомврийската революция. Това важи особено за литературния живот в младата съветска държава.[6] Но и сред извънредно усложнената и противоречива обстановка, подхранила толкова много отклонения от начертания от класиците на марксизма път, се открояват и определени закономерности.

Успоредно с усилията за обогатяване и углъбяване на новата поетика в пресъздаване на социални и духовни, нравствени и идейни конфликти, явления, в изобразяване на новия герой, което довежда до жанрово и стилово, тематично и проблемно обогатяване на социалистическата литература, все по-ярко се откроява и ръстът на теоретико-естетическото мислене по пътя на всеобхватното овладяване на марксистко-ленинските принципи. Новите задачи, обусловени от цялостното обществено, идеологическо и общокултурно развитие, стимулират търсенията и завоеванията както на художествената, така и на литературоведческата мисъл, макар темповете им на съзряване и форми на изява да носят и нещо специфично. Но и при всичките им своеобразни черти писатели, критици, литературни историци все по-успешно преодоляват стеснени разбирания, сектантско-догматични постулати, вулгарно-социологични трактовки на художествената дейност, постепенно се домогват до верни преценки относно значимостта на творци с различна идейно-емоционална нагласа, творили през различни исторически периоди. В борбата с идеалистическите, мистичните и формалистичните теории успоредно с усилията за преодоляване на соб-

[6] Вж. История русской советской литературы. М., 1967; Г. Н. Поспелов. Методологическое развитие советского литературоведения.— Сб. Советское литературоведение за пятьдесят лет. М., 1967; Г. М. Фридлендер. Основные этапы советского литературоведения.—Сб. Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1968.

настрани от социалистическото движение или са били в орбитата на модернистичните течения. Скоро мнозина от тях ще започнат и чрез художествените си творби, и чрез критическите си и културно-публицистични статии да реализират и утвърждават материалистически, марксически концепции за изкуството.

Разбира се, взаимоотношенията между обществено-политически движения, художествено творчество и теоретико-критически принципи са твърде своеобразни. Механическото им отъждествяване и вулгаризиране би ни отклонило от правилното разбиране на литературните и научно-теоретическите процеси. Обикновено художествената практика обуславя насоката и съдържанието на теоретическите постановки и изводи, но често сме свидетели и на обратния процес — теоретическата мисъл обосновава закономерната поява на нови художествени явления, на нова творческа поетика.[8] Такова едно своеобразно диалектическо противоречие е характерно и за българската социалистическа литература и марксическа литературно-критическа мисъл както за времето на техните първи прояви в края на миналия век, така и за по-сетнешните етапи от тяхното развитие. От друга страна, твърде неравномерни са темповете и обсегът на осъзнаване и реализиране на новата естетическа система в художествената и в теоретико-критическата практика.

Развитието на теоретико-критическата мисъл от 20-те години насам представлява по същество борба за осъзнаване и утвърждаване на ленинските естетически принципи. Както по силата на обществено-историческото и интелектуално-творческото развитие трябваше да се появи марксическата теория за изкуството още през миналия век, все по силата на същите закономерности неизбежно бе в новия етап на социалистическото движение и пролетарските революции, обоснован така проникновено от Ленин, да се утвърдят в практиката неговите принципни прозрения за характера и задачите на художествено-творческата дейност. Но, както ще видим по-нататък, процесът на осъзнаване и практическо реализиране на ленинските концепции, колкото неумолимо настъпателен и исторически неизбежен, се е съпровождал от много трудности, обусловени от различни причини. Историкът на литературно-теоретическото и критико-естетическото развитие тепърва ще трябва да осветлява процесите и явленията в ония напрегнати непосредствено след Октомврийската революция години, за да се открояят релефно координатите, перипетиите и възходът на марксистко-ленинското мислене и в България, и в Съветския съюз, специфичните и общите закономерности, характерни за различните етапи в утвърждаването на марксическата литературоведческа мисъл.

По онова време и в двете страни, макар обществено-идеологическата борба да се развива при различни условия, твърде сходни са разбиранията относно литературната практика и теория. У нас в съгласие с дотогавашните марксически традиции усилията за развитието на революционно-пролетарската литература, за отхвърляне теориите на буржоазните апологети се активизират и умножават. Наред с това обаче се задълбочават някои от стеснените естетически разбирания и оценъчни критерии, най-вече онези, които са били формирани под силното влияние на Плеханов, като

[8] Вж. П. А. Николаев. Возникновение марксистского литературоведения в России. М., 1970.

историци и критици като Фриче, Коган, Переверзев, Богданов и др., които определяли облика на социалистическо-материалистическата литературоведческа мисъл в ония години. Със своите вулгаризаторски възгледи те представят в твърде опростена схема световното литературно развитие, новите художествени процеси в Русия, задълбочавали някои несъстоятелни страни в Плехановите възрения. Недооценяването на класическото художествено наследство се отразявало и в отношението към завоеванията на руската революционно-демократическа естетическа и критическа мисъл. А нали тези именно съветски литератори са били най-популярни у нас по онова време!

Че много от онова, което е било характерно за съветския литературен фронт — и по отношение на неговите организационни форми, и по отношение на непосредната критическа практика и теоретични постановки,— се е възприемало като най-пълен израз на марксическото учение, говори и едно друго обстоятелство. Немного след създаването на Пролеткулта в Русия и у нас се изгражда специална комисия със секции в София и провинцията по въпросите на литературата. Всички по-важни решения, указания, резолюции на Пролеткулта намират място и в нашия печат. За щастие не всичко от техните вулгарно-социологически възгледи се възприема у нас в непосредната практика. Дори се появяват и немалко спорове между неколцината ревностни проводници на тия раповски нихилистични, сектантско-догматични възгледи и литераторите, проявяващи по-широки възгледи.

В това отношение интересна е полемиката, която се завързва по повод на статията „Отношението ни към изкуството“[10] на Иван Генчев — станал тогава изразител на най-сектантските и опростенчески разбирания, известен с нихилистичните си писания за Вазов. Тази си поредна работа Генчев пише по повод излизането у нас на подобна статия на един от ръководителите на Пролеткулта, Ф. И.Калинин. Вземайки повод от съжденията на съветския автор за характера на новата пролетарска литература, Генчев още повече задълбочава погрешните му вулгарно-социологически формулировки, отхвърля всяка нейна приемственост с предходните традиции, издига несъстоятелната във всяко отношение теза за „понижените художествени критерии“, за да могли и работниците да разбират литературните творби. Дори спори с Бакалов, и то по едни от най-верните му съждения. И, разбира се, подобни лозунги не могли да не извикат възражения. Макар по това време и Бакалов да е плащал дан на някои пролеткултовски възгледи, с непосредния си усет на школуван литератор не е могъл да не види до какви пагубни последици биха довели препоръките на Генчев, отново обосновава необходимостта от диалектическо единство между съдържание и форма, за да може творбата да въздействува, да се издига и естетическото равнище на пролетариата.[11]

Ярко изразеното нихилистично отношение към всичко създадено в миналото от хората на изкуството, както и даваните неправилни характеристики на пролетарската литература, развивани по страниците на нашия печат от български и руски автори, карат младия тогава философ-марксист Т.Павлов да излезе със специална статия под наслов „По въпроса за

[10] Ново време, 1923, кн. 16.
[11] Пак там, кн. 20.

Така например по един така остро дискутиран и в съветската страна проблем за възможността да бъде създадено пролетарско изкуство и преди извършването на социалистическа революция българските писатели и критици заемат правилна ленинска позиция. От друга страна, незамесени в острите борби между различните литературни групировки, изхождайки и от здравите ни национални марксически традиции, а съобразявайки се и с резонанса, който са имали у нас неколцина писатели с по-сложен път на развитие, като Маяковски, Блок, Брюсов, Есенин, българската критика в лицето на най-видните си представители се домогва до правдиви оценки на тия творци, остро нападани от мнозина тогавашни критици в Русия. С особена жар и последователност тя пропагандира произведенията и статиите на Горки, защищава го от опитите на реакционната критика, която противопоставя общественика и политика на писателя,[16] не споделя някои отрицателни преценки на съветски критици за романа „Майка", смята автора на тази бележита творба за родоначалник на революционно-пролетарската литература. Горкиевите изказвания по въпросите на литературата изиграват ролята на цяла школа за българските писатели и критици.

А благодарение на статиите на Луначарски, който по онова време разработва със сравнително най-голяма последователност ленинските разбирания за литературата, у нас се появява вярно отношение към руското класическо наследство толкова повече, че цялата ни национална литература се е развивала под неговото благотворно въздействие.

За съжаление по редица причини, между които и тогавашния левосектантски курс на партията, която и в своята културна политика не бе преодоляла рецидивите на вулгарния социологизъм, такова творческо отношение към националното художествено наследство, към редица прогресивни писатели на времето някои от най-активните критици не съумяват да проявят. От друга страна, не може също така да не се забележи, че правилните принципи на новата поетика намират по-цялостно осъществяване в художествената практика, отколкото в теорията и особено в критическата дейност. Основен неин патос в ония години е да обоснове революционната новаторска същност на пролетарската литература, призвана да служи за осъществяване на социалистическия идеал да разобличи теориите за „чисто изкуство", за пълна необвързаност на писателя с обществото. Години още ще трябва да минат, докато се осъзнае от всички в пълнота и глъбина значението на класическата литература като основа на социалистическото литературно развитие, че в творчеството на писателите не трябва да се вижда отразена само идеологията и психологията на определена социална група, че не може само по социалния произход на твореца да се съди за съдържанието на произведенията му, докато се разбере същността на такива естетически категории като партийност, народност — превратно тълкувани от мнозина, докато се види своеобразното отношение между политико-философски разбирания и художествен метод, че социалистическият реализъм не е механично прилагане на марксическите философски категории към явленията на изкуството и т.н.

За равнището на марксическото литературоведческо мислене у нас през първото десетилетие след Октомврийската революция особено показате-

[16] Вж. Ив. Цветков. Максим Горки и българската литература. БАН, 1964.

на литературата като форма за естетическо усвояване и изменение на света и т.н., дори и тогава Г.Бакалов проявява редица верни разбирания относно литературното развитие. И нещо повече — в непосредната си критическа дейност той често влиза в противоречие с декларираните неправилни теоретически постановки, надмогвал ги е и е стигал до правдиви оценки, до перспективни съждения. И, както ще видим по-нататък, когато по-късно започва процесът на преоценка на вулгарно-социологическите теории, Бакалов също подхвърля на ревизия своите позиции. Настъпват сериозни изменения в теоретико-критическите му разбирания, в много отношения се приближава до ленинските принципи.[18]

Очевидно назряло е времето и към теоретико-естетическата и литературно-критическата проблематика от първото десетилетие след Октомврийската революция да се подхожда конкретно-исторически и диференцирано, за да се видят както завоеванията, така и заблудите на хората в усилията им да утвърждават диалектическия материализъм в теорията и практиката на литературния живот. Само тогава ще можем да разберем сложността и противоречивостта на борбата на марксическата литературоведческа мисъл, която, воювайки срещу буржоазно-идеалистическите концепции в областта на изкуството, трябвало е и сама да изяснява собствените си позиции, непрестанно да търси, да отхвърля и приема, без винаги да успява да открие верния път към научната истина, обоснована от класиците на марксическото учение. В това отношение колко поучителен е подходът на Ленин към Плеханов, към Толстой и други!

Когато в края на 20-те и началото на 30-те години в Съветския съюз започват остри дискусии срещу Богданов, Переверзев и техните ученици, когато се подлага на ревизия Плехановата „ортодоксия“ по въпросите на литературата, тези процеси на естетическо и методологическо преустройство намират широко отражение и у нас.

За настъпването на този обновителен литературоведчески прелом се оказват твърде благотворни обнародваните писма на Енгелс до М.Харкнес, изказванията му за Балзак, за драмата на Ласал, за реализма, за типичното и т.н. Но особена роля тук изиграват най-вече наскоро обнародваните „Философски тетрадки“ на Ленин, статиите му за Толстой и другите му изказвания, където намират естетико-критическа реализация принципите на теорията на отражението. Сега вече окончателно рухва тезата, че Ленин уж не бил се занимавал с въпросите на изкуството. Започва все по-дълбоко да се осъзнава колко далеч от истинския марксизъм са били утвърждаваните с такава ревност опростителски схващания за взаимоотношенията между литература и действителност, между мироглед и метод, между жизнена и художествена правда, за партийността и т.н. По това време — 1932 г. — се явява и статията на Луначарски „Ленин и литературознанието“, където намира по-углъбено осветление ленинското учение за познанието, за културата, за социално-историческите предпоставки на литературното развитие, относно критериите, от които следва да се съди за съдържанието и значението на едно художествено произведение, и т.н.[19] Така в обстановката на ония извънредно изострени спорове,

[18] За критическата дейност на Бакалов вж. подробно Т. Павлов. Г. Бакалов като литературен критик. С., 1940; Ж. Авджиев. Г. Бакалов — литературно-критическа дейност. С., 1959; В. Злиднев. Извори на дружбата. С., 1968.

[19] Сб. Статьи о литературе. М., 1957.

но ново явление в марксическия литературен фронт у нас, чертае насоката на по-нататъшните усилия в тая област.

В обсъжданите актуални въпроси активно се включва и Т.Павлов, който в редица статии говори и за необходимостта от по-нататъшно творческо тълкуване и разбиране на марксистко-ленинското учение, за да могат да бъдат вярно обяснени съвременните процеси и явления, изобличава буржоазната критика, която по онова време спекулирала с нашумелия въпрос за свободата на писателя, за характера на класовата и общочовешка култура, обосновава комунистическата партийност като основен естетически принцип на социалистическата литература. Един от най-горещите радетели за обединяване на силите на всички прогресивни писатели, Павлов, издава и специална брошура по този въпрос — „Трудово-спътническа литература“ (1930). А когато излиза в български превод „Материализъм и емпирокритицизъм“, философът-марксист пише рецензия, в която разкрива голямото значение на този фундаментален труд на Ленин, основа, „върху която ние градим и ще градим своите материалистически диалектически разбирания“[22]. Няколко години по-късно Павлов на основата на тоя труд именно ще започне да разработва въпросите на теорията на отражението и във връзка с тях да обосновава несъстоятелните страни в схващанията на Плеханов и на раповци към такива основни въпроси като съотношението между мироглед и метод, своеобразието на художественото отражение, общото и специфичното между научното и художественото познание, значението на реалистичното наследство за развитието на социалистическата литература и т.н.

Тези обновителни явления в марксическата ни критика се развиват почти синхронно с отдавна зреещите процеси и тенденции в съветския литературен живот. С решението от 1932 г. за разпускане на литературните групировки и организации на РАПП, както и с работата около подготовката на първия конгрес на съветските писатели се създават още по-благоприятни условия за преодоляване на погрешните теории, за да се тръгне по-смело по пътя на ленинизиране на литературния фронт. Сега именно все по-голямо внимание започва да се отделя на теоретичните проблеми, за да изпъкнат на пръв план въпросите за природата на художествения метод — механически отъждествяван дотогава с мирогледа на писателя; като основен метод в съветската литература се утвърждава реализмът — наречен социалистически реализъм, за да се подчертаят новаторските черти и принципи при естетическото усвояване на действителността; наред с партийността се поставя и въпросът за народностното значение на литературата, произтичащо от нейните обективно познавателни функции; в нова светлина се разглежда общото и своеобразното в литературата като идеологическо явление, като форма за обществено съзнание и познание, като средство за идейно-нравствено възпитание и творческо-емоционално възприемане на света. По-нататъшното развитие на социалистическо-реалистическата литература, литературната теория и критика се разглежда все по-углъбено и във връзка с творческото усвояване на художествените, научните, естетическите, културните завоевания от миналото.

Основаното през 1933 г. списание „Литературный критик“ групира около себе си видни теоретици на литературата като П.Юдин, М.Розентал,

---

[22] РЛФ, 1930, 2 април.

на ленинския етап в развитието на марксическото мислене изобщо. В многобройните му трудове въпросите на марксистко-ленинската естетика и критика се разглеждат с непозната дотогава широта и компетентност, изложени са теоретически постановки, формулирани са методологически начала, които дават възможност за навлизане в своеобразната природа на художествено-творческата дейност, за вярно разбиране характера и значението на литературните произведения, създавани през различни епохи, за съглеждане в правилна насока развитието на бъдещото социалистическо-реалистическо изкуство, за критическо грижовно използуване на теоретико-естетическите завоевания от миналото.

Несъмнено големите, бих казал исторически завоевания на Т.Павлов в тия области са обусловени и от обективните тенденции на марксическото мислене на времето: ленинизма като теория и практика все по-настойчиво се утвърждава в Съветския съюз, а оттам и сред комунистическото движение в другите страни; плодотворния процес на болшевизиране на Българската комунистическа партия, особено след VII конгрес на Коминтерна и доклада на Г.Димитров; разискванията на Първия конгрес на съветските писатели. Сам Павлов има възможност да следи непосредно тия процеси — в съветската страна той прекарва четири години (1932—1936). Разбира се, не могат да не бъдат подчертани и личните му качества: солидната му марксическа ерудиция, умението за философско-методологически трактовки и обобщения, способността му да подхожда конкретно-исторически към явленията, да пристъпва от позициите на диалектическия материализъм към своеобразната художествено-естетическа дейност. Всички тия предпоставки предопределят крупните завоевания на Т. Павлов при разработване и осветляване на най-сложните проблеми на естетиката, литературната теория, история и критика. Усвоявайки в тяхната същност и перспективност прозренията и постановките на Ленин в областта на диалектическия и исторически материализъм, Павлов създава капиталния си труд „Теория на отражението“ (1936), който представлява философска основа на многобройните му изследвания и всестранни занимания, посветени на социалните, естетическите и общокултурните проблеми. Върху него са изградени концепциите му за същността и ролята на изкуството, за неговите генетически предпоставки и функционална значимост, както и изходните му позиции, от които той критикува, отхвърля идеалистическите, формалистичните и вулгарно-социологическите теории, схемите на икономическия материализъм и естетския догматизъм, обосновава общото и различното между научното и художественото познание, приемствеността и новаторството в творческия процес и т.н. Фундаменталният му труд „Обща теория на изкуството. Основни въпроси на естетиката“ (1937), разширяван, попълван и издаван неколкократно по-късно, представлява крупен принос в марксистко-ленинското естетическо и литературоведческо мислене.

Павлов подхваща и разработва ония въпроси, които са били най-актуални, по които е имало натрупани много предубеждения, несъстоятелни трактовки било от идеалистично-формалистичните, било от вулгарно-социалогичните, сектантско-догматичните теории. С еднаква страст и философска углъбеност той воюва и срещу едните, и срещу другите, с техни представители у нас, в Съветския съюз и в други страни. На основата на творчеството на редица наши, руски и западноевропейски писатели и тео-

вал с гражданския си подвиг и обществената си и естетическа позиция, без вътрешно обаче да достигне до радикални промени в своя художествен метод.[2] Други изследователи съзират еволюцията на поета в посока от модернизма към реализма, като исторически не определят характера на този реализъм, свързан по-скоро с критиката на старото буржоазно-капиталистическо общество, отколкото с преобразователните функции на новите обществени сили.[3] И в двата случая не се акцентуват онези качествено нови процеси, които настъпват в творческото съзнание и принципи на изображение у Блок под влияние на социализма и перспективите на неговото развитие по линията на дълбоко вътрешно взаимодействие с новия творчески метод като върхов момент в художественото развитие на епохата.

В досегашните си изследвания за идейно-творческото развитие на поета сме правили опит да охарактеризираме по нов начин неговия художествен метод. Революционния романтизъм на Блок в тази връзка определяме като „романтизъм от нов тип, който не само прераства от пасивен в революционен, но по своята устременост и съдържание на естетическия идеал плътно се приближава към тази романтика на утрешния ден, за която говори Горки и която в епохата на империализма и пролетарските революции става съставна част от метода на социалистическия реализъм.[4] Оживеният обмен на мнения на съвременния етап относно формирането и развитието на социалистическия реализъм като по-широко обемно понятие и безграничен процес на обновяване позволяват да се конкретизират и задълбочат нашите наблюдения по отношение метода на Блок: да се изяснят на по-широка основа някои негови аспекти като типологично явление, а също така и неговата приемствена връзка с романтизма от други страни.

В съответствие с новите насоки на съветските литературоведи по отношение новия художествен метод ние се спираме на по-обоснованата и аргументирана трактовка на социалистическия реализъм като „нов тип реализъм, принципиално нова, исторически създала се естетическа система, основана на ново виждане на живота, в рамките на която се проявяват и взаимстват различни форми на художествена правдивост — унаследени и наново създадени“[5]. Без да генерализираме тук поставения проблем, ще се опитаме върху опита на съветската, полската и българската литература и по-специално на Блок, Броневски и Гео Милев да изясним своеобразието на оня романтизъм, който се създава след Октомврийската революция под влияние на социалистическите идеи и в своята дълбока същност се обуславя, черпи сокове и се влива в изкуството на социалистическия реализъм като качествено нова форма, която от своя страна го обогатява с редица свои черти.

---

[2] Б. Соловьов. Поэт и его подвиг. Творческий путь А. Блока. М., 1968. с. 324-

[3] В. Д. Сквозников. А. Блок против модернизма. Материалы научной конференции. Современные проблемы реализма и модернизма. АН СССР, М., 1964.

[4] Е. Даскалова. А. Блок. Основни етапи в творческото развитие на поета. — Год. Соф. унив., т. LXI, слав. фил. С., 1966.

[5] Д. Ф. Марков. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме. — Ж. Вопросы литературы, 1972, № 1, с. 71.

схващането за „прехода“ като идейно-художествен взрив — пълен разрив с естетиката и метода на модернизма[12] в противовес на някои еволюционистични концепции.

В случая интересуващият ни въпрос е какъв е характерът на революционния романтизъм на А. Блок в неговото взаимоотношение със социалистическия реализъм като процес на взаимопроникване на два прогресивни метода. Коя е доминантата на това исторически обусловено явление?

Не е възможно да се проследи процесът в неговата сложност и динамика без разглеждането на блоковския романтизъм в неговото етапно развитие. В дооктомврийското творчество на поета в двете му фази: до разгрома на Първата руска революция и периода след нея (1907—1917 г.) най-съществена черта е процесът на откъсване от сферите на индивидуализма и символизма; в областта на метода това се изразява в развитие от пасивно отвлечен, съзерцателен романтизъм към романтизъм активен, прогресивен и революционен, със силна социална окраска и реалистични елементи.

Осъзнавайки своя символизъм като декадентство, упадъчност, Блок по неговите собствени думи мъчително се изтръгва от „декадентската килия на свеж въздух“, от „блатото към живота“, с други думи, застава на широкия път на обществено значимото изкуство. „Ненавиждам своето декадентство и го бичувам в тези, които ме обкръжават, пише поетът в 1906 г.[13] в писмо до свой близък. От уединен лирик със смътно съзнание за социалните неправди Блок се превръща в крупен национален поет-гражданин, поставил най-животрептущите социално-исторически, философско-етически задачи на епохата. Паралелно с високия трагедиен патос в поезията му, породена от дълбоките противоречия на съвременното му общество, се развива и героичното начало, свързано с темата за родината, с нарастването на новите революционни сили, което придава нови мажорни интонации на неговия романтизъм. Най-ярките му романтични творби от този период — циклите „Ямбы“, „Страшный мир“, „Волные мысли“, „Стихии о Росии“, поемата „Соловинный сад“, драмата „Песня судьбы“ — са проникнати от „яростна омраза“ към капиталистическата действителност, от предчувствия за приближаващата се революционна буря и вяра в „новия век“, който ще донесе избавление на цялото човечество.

Главна последица от стълкновението с революционната действителност е революционизирането и демократизирането на мирогледа на поета с едно ясно осъзнаване на връзката между личност и народ. За това допринася до голяма степен и въздействието на социалистическите среди и по-специално на Горки и други пролетарски писатели: „Благодаря на Горки и даже на „Звезда“. След естетизма, футуризма, аполонизма, библиофилството замириса на настояще, пише Блок.“[14] За насоките и развитието на неговия демократизъм е характерен един съществен момент, който го отличава прин-

---

[12] По този въпрос вж. по-подробно А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований АН СССР. Наука. Л., 1969; Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. АН СССР, М., 1970; В. Р. Щербина. Пути искусства. Худ. лит., М., 1970; Кр. Горанов. Историческият живот на изкуството. БКП, С., 1970.

[13] А. Блок. Полное собр. соч. Т. VII. 1968. с.V 48. VIII. 1963, с. 156.

[14] А. Блок. Соч. в двух томах. 1955. Т. II. с. 434.

Показана е и перспективата на неговото развитие — новата държава на „работния народ".

Наред с това проличава и новаторското виждане и пресъздаване на народа победител като исторически герой на епохата: за първи път в литературата като основен положителен герой стъпват самите маси — двигатели на обществения прогрес. В тази връзка е и обновената поетика, призвана да предаде с максимална художествена пълнота реалните очертания на този народ-герой и неговите конкретни действия на фона на революционния Петроград. А с това се предопределя принципиално новият подход към самия обект на творчество — социалистическата действителност, еднакво валиден както при изкуството на романтизма, така и при изкуството на реализма в съветската епоха.

На тази основа се изяснява в по-друг план и характерът на целеустремеността, която получава блоковският романтически идеал след революцията. Като съществена черта на романтическия метод[19] този идеал се видоизменя в посока към все по-плътно въплъщаване на революционната мечта в действителността. Докато цялата предоктомврийска поезия на Блок се строеше върху противопоставяне идеалите на поета на „страшния свят", сега тези идеали се заменят с утвърждаването на самия живот в неговото революционно изменение, в което Блок вижда предначертанието на човека, тръгнал в крак с народа. Главното тук е реалното съдържание на романтическия идеал, доловен от поета. Самият Блок подчертава: „Нашето време е време, когато това, за което се мечтае като за идеал, трябва да се въплъщава именно сега."[20] Същевременно Блок схваща и друга характерна черта на идеала на бъдещото общество — неговата активна творческа същност. В статията си „Крушение гуманизма" той ясно определя своето разбиране за „човека и художника-артист", способен жадно да живее и твори в хармоническо съгласие със „световния оркестър на народната душа"[21]. Така по своите главни тенденции идеалът на Блок за прекрасното, който диаметрално се отдалечава от съзерцателната — идеалистическа естетика на модернизма, се свързва със самото движение на реалната действителност в нейното постъпателно революционно развитие и се доближава (въпреки идейната си неизбистреност) до идеала на комунизма, който по думите на Маркс е „действително движение напред"[22].

Започналата революционна борба на масите определя новия етап в развитието на художествено-изобразителната система у Блок — другата съществена страна на метода. Величието на борбата, крупните и преломните исторически събития, мащабността на идеите предопределят и характера на новата образност у Блок, в която възвишеното, изключителното, огромното по мащаб се слива с делничното, обикновеното, съизмерено с реалния живот. Чрез изображението на редовите защитници на революцията — дванадесетте червеноармейци — Блок създава за първи път обобщения образ на борещия се многомилионен народ, победил пръв в историята на човечеството силите на стария свят, понесъл огъня на новата правда. Така се създава нов тип образност, която има силата на титанич-

[19] За отношението на естетическия идеал към метода като естетическа категория вж. П. Зарев. Художествен метод и съвременни художествени търсения. Лит. мисъл, 1963, бр. 1.

[20] А. Блок. Соч. в двух томах. Т. II. 1955. с. 470.

[21] Пак там, с. 327.

[22] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. III, с. 34.

отразява революционните промени на епохата, запазвайки своята монолитност, идейно-естетическа същност на исторически създал се нов тип на претворяване на социалистическата действителност.

## II

Процесът на проникване и синтезиране на романтичните форми на обобщение на базата на развиващия се нов художествен метод в епохата на революционния подем (изразен така ярко в творчеството на Блок) е явление с широк социално-естетически обхват, който се наблюдава в литературното развитие и на други страни през 20-те години. Биха могли да се посочат главно две линии в естетическото усвояване на новата социалистическа действителност в зависимост от насоката на мирогледа: при поети от революционно-пролетарското течение и при поети, идещи от други литературни направления. За Съветска Русия това са пролетарските следоктомврийски поети (Д. Бедний, „кръгът около Кузница“ и др.), от една страна, и поети като Маяковски, Блок и Есенин, от друга; за европейските и другите славянски страни — Барбюс и Брехт, Броневски, Волкер и Незвал, за българската литература — Смирненски, Гео Милев. За всички тези творци, колкото да са разновидни всеки един поотделно, е характерно активно възприемане на идеала за пролетарската революция, станала историческа реалност, и ново виждане и преосмисляне на водещите сили на епохата. Обединяващо звено в тази връзка са новата концепция за човека, новите измерения на личността в отношението ѝ към обществото, пронизани от принципа за социалистическия хуманизъм, което е и първооснова на новия творчески метод.

В разсъжденията си за социалистическия реализъм Йоханес Бехер убедително посочва, че „това е марксистко-реалистическо мировъзрение, което в противовес на критико-реалистическия метод съдържа в себе си перспектива, възхождаща към по-висока организация на човека. Трактовката на тази перспектива е различна в зависимост от жанровете и родовете на изкуството. Социалистическият реализъм — подчертава той, носи в себе си нови, смели, днес още необозрими в цялата им пълнота вариации на неизчерпаема тема, името на която е Човек.“[26]

Особено характерно отразяват същностните черти на този двустранен процес в движението към ново, социалистическо-реалистическо изображение на действителността двама от най-големите славянски поети — Владислав Броневски и Гео Милев. Въпреки че идейно-естетическият критерий и индивидуален маниер у тези поети е различен, но между тях съществуват редица общи художествени принципи. С оглед на нашата задача ще се спрем по-специално на характера на измененията в техния метод и на тази основа ще изясним в сравнително-типологически план връзката им с творчеството на Блок. Като се придържаме в случая в широките исторически обобщения, единствено възможни при определяне мащабността на посочваните явления, ще приведем поради постановъчния характер на работата и някои конкретно-исторически факти.

Владислав Броневски е от онова поколение полски пролетарски поети между двете световни войни, който първи възприема принципите на

[26] Йоханес Бехер. Стихотворения (Прощанья, Трижды содругнувшаяся земля). Перевод с немецкого. Худ. литературы, 1969, М., с. 24.

Много по-съществена обаче като обща типологическа черта между двамата поети са онези романтически образи и представи, които революционната борба със героизъм и велика жертвеност извиква в тяхното съзнание и което се изразява не само в отделните художествени похвати, но в цялостната им естетическа структура на поетическо мислене. Разбира се, това романтично виждане има и друга подкладка — в традициите на класическите полски поети-романтици Словацки и Мицкевич, които до края на живота си Броневски съзнателно следва. Но в бурната революционна епоха след Октомври и последвалите потресни събития в Европа непосредствената връзка със съвременната руска поезия, наситена с героичната романтика на времето, е особено необходима и исторически закономерна.

В този начален етап романтичното начало в поезията на Броневски, която е преобладаваща форма на художествено обобщение, е смесено с критически патос, породен от размисли за съдбата на родината, протест против войната и милитаризма („Младост“, „Вятърните мелници“ и др.). В стихотворението „Последната война“ чрез фантастичните видения на мъртъвците са пресъздадени настроенията на войнишките маси и са показани в сатиричен план виновниците за кървавата световна катастрофа. Използувани са ярки романтически метафори, олицетворяващи гибелта на тъмните сили, носещи човешко изтребление. Народното въстание е символично предадено като огромен огнен пламък, който „гори, извива се, клокочи“ и закрива с червения си багреник всичко наоколо (вж. „Огънят“ на А.Барбюс и образа на „мировия пожар“ у Блок). Революционният рефрен за „последния бой на пролетариата“, така близък до интернационалния химн и познатите строфи на „Варшавианка“, използувани в „Двенадцать“ („Вперед, вперед, вперед, рабочий народ“), предвещава близката победа. На тази фаза на развитие изпъква като положителен герой колективният събирателен образ на народните маси като носители на висша човешка правда. В духа на цялата тогавашна световна революционна поезия и той е пресъздаден по принципа на романтическата обобщеност с характерните хиперболизация и емоционална приповдигнатост.

В хода на все по-дълбоко усвояване на революционната действителност този образ добива по-голяма художествена конкретизация, по-широк жизнен обхват. В поредица от стихове („Елегия за смъртта на Людвик Варински“, „Поема за Парижката комуна“, „Лодз“ и др.) Броневски създава забележителни портрети на герои-революционери и свои съвременници, задълбочавайки социално-психологическата индивидуализация на образите. Това разширяване на хоризонта на пролетарската поезия дава отражение и върху епичното изясняване на жанра. Така се създават предпоставки за натрупване елементи на ново реалистично качество, което по-късно ще стане преобладаваща страна в метода на Броневски.

В края на 20-те и началото на 30-те години поезията на Броневски носи ярко изразени черти на социалистически реализъм. Това особено личи в стихосбирката „Печал и песни“ (1931), отразяваща борбите и преследванията на пролетарските революционери, един от които е и самият поет. С голяма художествена сила Броневски, един от първите в полската поезия, пресъздава в баладата „Месецът от улица Пава“ образа на редовия борец-революционер в лицето на смелия работник Ицек Гудкинд. Тук принципът на типизация е различен — преобладава конкретно-историческото изображение на реалната действителност. Условно-романтич-

ни маси и възпява изключителния героизъм на септемврийските борци, отхвърляйки решително принципите на индивидуализма. В неговия път към народа и преминаването му към обществено значимото изкуство, в усвояването идеологията и психологията на борещите се маси има много общи линии с Блок.[38] Неслучайно той превежда още в 1920 г. неговата поема „Двенадцать" в символистичното сп. „Везни", а на следващата година я издава в отделна книга. И не само това. Именно примерът на Блок извиква у него първия отклик на революционните събития в Русия. От това време се започва забележима промяна в мирогледа на поета. Много характерна в това отношение е неговата статия „Александър Блок" (1921), в която се изразяват за първи път новите му възгледи за изкуството. В пълно противоречие със старото си разбиране за автономността на поезията от жизнените проблеми Гео Милев утвърждава тук, че истински велик художник е този, който се явява „израз на народната душа", „пророк на народната душа", „манифестация на колективната народна душа"[39].

Заедно с настъпилите изменения в естетическата линия на „Везни" и манифестирането на новия обект на изкуството — „Човекът преди всико" (за което спомага и поезията на Маяковски) —се забелязват видими промени в поетическото творчество на поета и в неговия творчески метод. В поемите „Ад" и „Ден на гнева", в „Експресионистично календарче" и „Антология „Кръщение с огън и дух" се засягат социална проблематика и теми за революционното стълкновение с масите; модернистично-експресионистичният принцип на изображение отстъпва пред реалистичния. Но качествено новото съдържание на поезията на Гео Милев, обусловено от новия революционен идеал на епохата, се утвърждава след Септемврийското въстание, когато поетът издава борческия антифашистки орган „Пламък" и създава своята забележителна социалистическо-реалистична поема „Септември".

Въз основа на сходство в идейно-естетическото развитие на двамата поети биха могли да се посочат допирни точки и по линия на формиране на метода. Очевидно авторът на „Двенадцать" има своето място при прехода от модернизма към революционния романтизъм и социалистическия реализъм в творчеството на Гео Милев. В началната фаза на този процес, когато се разчупват каноните на символизма и експресионизма, се запазват все още с голяма интензивност елементите на старата поетика, но подчиняващи се на законите на новата революционно-романтическа или реалистическа типизация. Авторът съсредоточава вниманието си върху язвите на капиталистическото общество — „ада" на съвременната цивилизация. Романтичният бунт в повечето случаи е насочен към остро сатирично изображение на буржоазните недъзи („Ад", „Грозни прози" — срв. циклите „Страшний мир", „Пляски смерти" на А.Блок). Едновременно с това обаче проблясъците на тревожното време, в което живее поетът, подсилват вярата в неизбежното тържество на народната революция. В революционната поема „Ден на гнева" е въплътена идеята за историческото възмездие на стария свят, а в импресията „Великден" тази идея е персонифицирана в романтичния образ на „огнения вихър" (така много обичан от Блок), който помита всичко старо от земята. За разлика от Блок, у ко-

[38] Вж. Е. Даскалова. Гео Милев и Александър Блок. — Год. Соф. унив., слав. филол. Т. LXI, 2, 1965.

[39] Гео Милев. Александър Блок. — Везни, год. III (1921), бр. 1, с. 2.

май!"—е най-силният идеен и психологически момент в поемата. В тази особеност се крие и истинският смисъл на огромното ѝ естетическо въздействие.

Друга отличителна черта на революционно-романтичното начало на поемата е неговата полифоничност. Романтическата героизация се постига чрез цялостното художествено внушение на творбата, без да се съсредоточава върху изграждането на отделни мотиви и образи, при които имаме и взаимствуване на отделни елементи от старата форма, революционно преосмисляни: исторически аналогии, свързани с митологията, и т. н. Нещо повече — тя става доминираща тенденция на стила. В хода на епичното действие другите два стилистични потока, свързани с гневно-изобличителния патос и трагичните интонации, породени от народното страдание, отстъпват пред революционното утвърждаване на идеала за бъдещата победа. С възторжена, романтично-героична патетика е свързана и жанровата доминанта на поемата, утвърдила се в съзнанието на поколенията не като народна трагедия, а като героична епопея на народната борба.

В дадения случай имаме пример на активно развитие вътре в социалистическо-реалистическия метод на една от неговите съществени страни — революционната романтика, пример, който потвърждава неизчерпаеми възможности на новия тип романтизъм в условията на интензивно развитие на социалистическите литератури като присъщо качество на самото революционно развитие на действителността. В това отношение романтизмът на Блок, появяващ се специфично, както бихме могли да предположим въз основа на проследеното типологично сходство, закономерно влиза във взаимодействие с революционната, социалистическа по своята същност романтика на Гео Милевата поема.

* * *

По такъв начин от творческия опит на поети като Александър Блок, Владислав Броневски и Гео Милев става очевидна ролята на революционния романтизъм като ново, исторически обусловено явление в развитието на социалистическите литератури, в утвърждаването на новия социалистическо-реалистичен метод. След Октомврийската революция в началото на 20-те години на базата на настъпилите коренни промени особено изпъква динамичният процес на естетическо усвояване на действителността по линия на новия творчески метод, който върви от романтично утвърждаване на новия идеал към все по-реално осъзнаване на историческата перспектива, на самия живот в неговото революционно изменение. Този диалектически проявяващ се процес показва своите неизбежни различия при революционно-пролетарските поети като Броневски (аналогичен е примерът със Смирненски) и при поетите, развиващи се от общодемократическа към социалистическа идеология — Гео Милев, Блок. Но в своята естетическа същност той представлява своеобразен преходен етап във формирането на социалистическия реализъм, действуващ активно за обогатяването и издигането му като водещ метод на епохата.

Преминаването на революционния романтизъм в ново качество в рамките на новия художествен метод като една от неговите характерни форми с двете ѝ функции — самостоятелна и подчинена на реалистическата типизация, е една от съществените закономерности на литературното развитие в епохата на социализма, която има своето актуално значение и за нашата съвременност.

разкрила пред него със своята романтика, противоречието между мечта и действителност отпада и той опоетизира действителността, показвайки я в нейните възвишени прояви, прославя „работническата рат", която се налага със своята величествена сила. И през това време в творчеството на Есенин поетическата условност играе известна роля, но тук тя вече приема други форми, както това е например в „Персийски мотиви" (1924 — 1925), където тя е свързана с романтически тенденции, характерни при възпяване на възвишени чувства, и в същото време се съчетава с определена конкретност на изразяването."[2]

Като говори за романтизма на Есенин, за периодите в неговото развитие, Л.Г.Юдкевич засяга и важния въпрос за естетическия идеал на поета, за неговото изясняване. Естетическият идеал на Есенин, така както той се конкретизира през последните години на неговата творческа дейност, основателно се схваща като форма на утвърждаване на действителността, като израз на хармонията и красотата в нея. И въпреки тази видима тенденция в изясняването на естетическия идеал на Есенин като форма на утвърждаване в съзнанието на поета остава непреодоляна неговата вътрешна полемика с „черния човек"[3]. Тази полемика, която ту затихва, ту се изостря, довежда поета до неговия трагичен край. Този край по същество е романтично отрицание на живота, който той обича с огромна сила.

Разкриването на гносеологическата основа на творчеството на Есенин показва по несъмнен начин, че поетът възприема света романтично, че по своя вътрешен строй, по жанровите си форми и стилови особености той е романтик.

Като всеки голям поет, който се включва в редицата на класиците на съветската и на световната поезия, Сергей Есенин упражнява силно и плодотворно влияние както върху своята голяма читателска аудитория, така и върху редица поети от различни страни. За това свидетелствува фактът, че есенинската романтична традиция намира своето продължение в развитието на съветската и на световната поезия.

Проблемата за рецепцията на Есенин в България включва в себе си въпроса за мястото, ролята и значението на неговата романтична традиция в развитието на българската поезия. Анализът на творчеството на редица български поети, които са ценили и ценят високо поезията на Есенин и у които се забелязва вътрешна съзвучност с него, може да даде представа за интересни творчески явления.

Когато се поставя въпросът за влиянието на Сергей Есенин върху развитието на българската поезия, трябва да се държи известна сметка и за проникването у нас и на имажинизма. Това е необходимо, защото най-ранното възприемане на Есенин от страна на нашите поети се свързва с естетическите принципи на това течение. Известно е, че имажинизмът не оставя съществени следи в съветската литература, но доколкото неговите основни принципи се опират върху творчеството на Есенин, той може да бъде предмет на известно внимание.

Руският имажинизъм се появява в период, когато обособяващата се съветска литература навлиза във фазата на големи и разнопосочни творчески търсения. За тия творчески търсения изцяло важат думите на Ве-

---

[2] Л. Г. Юдкевич. Лирический герой Есенина. Казан, 1971. с. 20—21.
[3] Пак там, с. 21.

които са се утвърдили като значителни имена в нашата художествена литература.

В интересното си стихотворение „На книга да ме научиш“[7] нашият виден съвременен поет Ламар чертае вътрешните пътища на своето творческо съзряване, споменава онези наши и чужди писатели и обществени дейци, които са му въздействували със своето художествено слово или с обществения си подвиг. В една от строфите на тази творба се говори за онова, което той е получил от Есенин:

А колко нежни мъдрости донесе
във селската торба Сергей Есенин,
че аз запях по неговите песни
и тръгнах през полята оросени.

При друг случай Ламар разказва по-конкретно с какво е привлякъл вниманието му руският поет. „Мене — пише той — много ме вълнуваше Сергей Есенин. Аз чувствувах у него дълбокото руско слово: селско, народно и особено. Той ми навея чувство към задълбочаване в българския език — в народния, в забравените думи, които съдържат много красота и като израз, и като мисъл. Заради това аз започнах да проучвам всички старинни думи на понятия и предмети: от словаря на Геров, по сборници с пословици и народни мъдрости — та и без това като селянче знаех много такива. Аз се опитвах да ги вложа в стихове, сполучливи или не—това е друго! Преведох „Инония“ от Есенин. Издадох я сам и му написах предговор. Мисля, че тоя предговор към малката книжка и до днес важи за онова състояние на поета Есенин.“[8] Тези признания на Ламар подсказват насоките, по които трябва да се търсят онези „нежни мъдрости“ които е донесъл в неговата „селска торба“ Сергей Есенин.

Ламар започва творческия си път след завършването на Първата световна империалистическа война. Първите му стихотворения се появяват на страниците на редактираното от Гео Милев сп. „Везни“. Тези стихотворения стоят под знака на символистическия шаблон. В тях господствуват чувствата на скръб и самотност, на съдбовна обреченост. Твърде скоро обаче лиричният герой на Ламар започва да променя своя облик. От смирен и меланхолен самотник той бързо се превръща в стихиен романтичен бунтовник. Това превръщение става по силата на редица обективно-исторически предпоставки. Най-главната от тях е революционното надигане на трудовия български народ, на прогресивните сили в страната, които биват поведени от Българската комунистическа партия към решителни класови битки. Най-голямата класова битка се разразява през историческата 1923 г., когато избухва Септемврийското народно антифашистко въстание. Революционното брожение в страната намира своето отражение и в развитието на художествената литература, в мощното разгъване на пролетарския литературен фронт. През 1922 г. излиза знаменитата стихосбирка на Христо Смирненски „Да бъде ден!“, която е бляскаво постижение на пролетарско-революционната художествена мисъл и която отразява борческия оптимизъм на нашия трудов народ. Под напора на революционното брожение започва драматична колизия между старото и новото в

[7] Работническо дело, бр. 94 от 4 април 1965 г.
[8] Съветската литература в България. С., 1961. с. 170.

от негово име, изразява патетично своята избликнала радост, прави буйни революционни декларации. Някои характерни примери могат да дадат представа за неговия облик („Гей вы, рабы, рабы", „Гей вы, нелюди-люди, народ, выходите с дороги вперед", „Солдаты, солдаты, солдаты — сверкающий бич над смерчом", „Верьте, победа за нами! Новый берег недалек", „Наша вера — в силе, наша правда — в нас", „Пляшет перед взором буйственная Русь", „Славлю красное лето", „О, родина, счастливый и неизходный час", „Радуйтесь! Земля предстала новой купели", „Да здравствует революция на земле и на небесах", „Мать моя—родина, я—большевик", „Сгинь ты, английское юдо", „И тебе говорю, Америка"). С подобен романтичен патос се легитимира и лиричният герой на Ламар в неговите стихотворения и поеми от 20-те години. Изправил ръст на революционен бунтовник, той се обръща към трудовите хора в своята родина и в света, зове ги на борба в името на свободата и социалната правда, разгаря класовата им ненавист спрямо народните врагове („Мои братя юнаци, с повои черни повивани", „Балкана пей белогрив — станете, станете юнаци", „Не заспивайте, братя", „Свестете се блудни от вашия сън", „Вий, хора безбройни над земния огън разпънати", „Бъдете готови за всички възможни обнови, към нови и нови стремления", „Разтопете вековните глетчери, за да бликнат надолу води гороломни, огромни, върху черните земни гърди", „Рахитични са твоите рожби, Европа", „Ний ще тръгнем към тебе с железни икони", „Вашите сгради ще пръснем светкавично", „И сейте, че огън изригва материка и готви зловещата среща с Америка").

Усвоявайки романтичната традиция на Есенин, Ламар проявява подчертана склонност към селския живот, към неговите социални проблеми, към патриархалния бит. При това, както това е у Есенин, рисувайки живота на нашите селяни, той твърде често се основава на впечатленията си от своя роден край, от своето родно село, от бащиния дом. Селската тема намира основно място в бележитата поема на Ламар „Мирни размирни години" (1928), а по-късно и в поемите му „Село Калейца", „Мечтател", „Потънало село Усое", „Горан Горинов" и др.

Поемата „Мирни размирни години" е едно от най-високите поетични достижения на Ламар. „Това е — пише Пенчо Данчев — вече голяма поезия — образ до образ — ярки, колоритни, сочни народни образи. Всички те са споени, за да дадат една картина, толкова типична за нашето тогавашно село."[9]

При написването на поемата си „Мирни размирни години" Ламар следва романтичната традиция на Есенин. Нейната тема, сюжет, образна система, пейзажи, езикът и стилът свидетелствуват, че той е получил много силни впечатления от поемата на Есенин „Анна Снегина". И в „Мирни размирни години", и в „Анна Снегина" е показана селска действителност, разтърсена от война и от революционно кипене. И в двете поеми е изобразен патриархалният живот, който започва да се руши под напора на нови социални противоречия. И Есенин, и Ламар извеждат внушителни образи на селски бунтовници — Прон Оглоблин и Горан овчаря. И двамата поети заклеймяват империалистическата война от народни позиции. Тематично-образната и стиловата близост между двете творби обаче не изключва тяхната дълбока самобитност и неповторима оригиналност.

[9] Вж. Л а м а р. Стихотворения и поеми. С., 1966. с. 10.

Застинали стари огнища,
в градините сляз и коприва;
момите чорапи разнищват
над своите скърби горчиви.

В полята ти — мършава крава —
пасе изгладнялото лято;
мъжете за залък корав
душат занаятите.

. . . . . .

И никой не спира в мегданите
да викне добро или зло;
висят като черни сукмани
скръбта и теглото.

И в „Анна Снегина“, и в „Мирни размирни години“ от общата картина на селския живот се изтегля нишката на конкретния поетичен разказ. Чрез ярки картини и образи селската действителност и в двете произведения изпъква с цялата си идилична красота и социална сложност.

Когато рисува образите на героите си селяни, Есенин си служи с изразните средства на народното творчество. Неговият Прон Оглоблин от „Анна Снегина“ носи чертите на беден селянин, който реагира стихийно на социалните неправди:

„У них там есть Прон Оглоблин,
Булдыжник, драчун, грубиян.
Он вечно на всех озлоблен,
С утра по неделям пьян.
И нагло в третьевом годе,
Когда объявили войну,
При всем честном народе
Убил топором старшину.
Таких теперь тысячи стало.
Творить на свободе гнусь.
Пропала Россия, пропала. . .
Погибла кормилица Русь. . .“

Ламар също изгражда образа на своя герой-селянин в поемата „Мирни размирни години“ в духа на нашата народнопесенна традиция. Неговият Горан:

Вечер се връща от тъмни рудини,
перчема му — вейка стратуркова —
когато през селото мине,
момите се сбъркват над хурките.

Той носи на дяда си името
и влачи на облак навуща;
под веждите му — кладенци вино —
калпак като мечка се спуща.

До твойта младост са положени
една любов и вяра в истината:
че твоят път ще да прочистят
по земните поляни и подножия.

Когато ний се борехме за правдата
и за големите съдби на хората,
не можехме да видим радостите,
които небесата ни бяха разтворили.

Сега е друго време — хората са паднали
като листата, пожълтели в влага,
и вятърът ръката ни полага
над тъжната земя без радост.

Но знай, че някога ще дойде бременна
нощта да озари живота ни
и конници ще дойдат отдалеч с тропот,
изпънали на свободата стремето.

Влиянието на Есенин и на имажинизма върху Ламар се усеща най-вече в областта на словесната образност. Някои наблюдения върху поетичните тропи и особено върху метафората у двамата поети могат да потвърдят това. Известно е, че Есенин привлича вниманието с извънредно ярката си и много оригинална образност, изведена най-вече от художественото мислене на руския селянин, от руското народно поетично творчество. Ето някои характерни сравнения и метафори из неговата поетика: „Распоясала зарница в пенных струях поясок", „словно космища кудесниц звезды в яблонях висят", „вечер морозный, как волк темнобур", „по равнине льется березовое молоко", „облака вяжут кружево", „сумерки лижут золото солнца", „зыбко пенятся зори за рощей", „шелк купырей", „сыплет черемуха снегом", „как метель, черемуха машет рукавом", „синь сосет глаза", „ветер по полю топает, свищет", „ягненочек кудрявый — месяц гуляет в голубой траве", „синей конницей скачет рожь", „присел наш клен перед костром зари", „вечер черные брови насопил", „отговорила роща золотая березовым веселым языком", „луна хохотала как клоун", „луна, как желтый медведь в мокрой траве ворочается", „сивым табуном проскачет хмар", „месяц, желтыми крыльями хлопая, раздирает, как ястреб, кусты", „осень — рыжая кобыла" и др. Под силното влияние на Есенин и на имажинизма Ламар започва да се стреми към ярка словесна образност, елементите на която той търси и намира в народния език, в селския бит, в народното творчество. Някои характерни примери из творчеството на Ламар, из неговата поетика, могат да дадат представа за неговите търсения и открития в областта на поетичните изразни средства. У него могат да се срещнат сравнения и метафори, които по своята дръзновеност и стремеж към първичност са съзвучни на тия тропи у Есенин: „зимата леко полага калпак върху кръста на дяда", „утрото се тръшна на кревата ми", „вечерта се слага като камък", „жетва се тръшна в полята", „на земята е легнало лятото", „в полята ти — мършава крава — пасе изгладнялото лято", „слънцето — яростен палешник", „Балканът е къпал сърцата им с роса и бяла вода", „на всяка буза по алена роза сънчецът спокойно им сложил",

кръчмата Хрелков гледаше като на свой бездомнически дом."[11] При такива именно трудни обстоятелства Хрелков пише стихотворения като „В кръчмата", „Завръщане" и др., които по своите мотиви и лирични интонации са съзвучни на някои творби на Есенин от „Москва кабацкая". Дълбоко отчаяние лъха от стиховете

Отивам в кръчмата и пия —
там пият мъже и жени;
а глуха латерна извива
по мойте прахосани дни. . .

Романтична трагедийност има и в други произведения на Хрелков. Такава е напр. неговата бележита лирична творба „Има една песен". Тя показва известна съзвучност със стихотворението на Есенин „Песня". Тази творба на Есенин представлява тъжен отчет за неговия отшумял живот:

Есть одна хорошая песня у соловушки —
песня панихидная по моей головушке.

С панихидна интонация започва и стихотворението на Николай Хрелков „Има една песен":

Има една песен в моя роден край.
Колко скръб изплаква с нея народа.

Нашият поет обаче, след като е получил поетична искра от Есенин, създава друг лиричен образ — на народен син, паднал в борбата срещу силите на мрака. Интересно е да се отбележи, че Хрелков усвоява в случая и един характерен елемент на формата — двустишната строфа.

През 20-те години поради злокобната обстановка в нашата страна пролетарската ни поезия застъпва твърде често жанра на революционната балада. Това явление има своята социална обусловеност от величието и трагизма на Септемврийското антифашистко въстание. В областта на революционната балада Николай Хрелков има няколко много ярки достижения — „Среднощна коситба", „Бойчиновския последен бой", „Смърт под Габровница", „Балада за трите сестри". При създаването на тези свои бележити творби Хрелков следва на първо място нашата богата национална традиция в областта на този жанр. В същото време обаче и Есенин му предлага своя художествен опит в тази насока чрез своите творби „Балада о двадцати шести", „Поэма о 36", „Песнь о великом походе" и др. В духа на романтично-баладичната традиция на Есенин Хрелков изразява своята дълбока и искрена болка по падналите в борбата герои, величае техните подвизи, изразява своята ненавист към народните врагове. В някои случаи, както това е у Есенин, падналите в борбата герои сами говорят за себе си и оставят своя завет на живите.

Романтичната традиция на Есенин и естетическите принципи на имажинизма се усвояват своеобразно и от Никола Фурнаджиев. Той е от тези много ярки наши поети, които посрещат съветската литература с голям възторг и които щедро се ползуват от нейното идейно-художествено нова-

[11] Николай Хрелков. Избр. творби. С., 1962. с. 17.

В „Пролетен вятър“ бушуват две основни емоционални стихии — дълбока болка по избитите борци и многозвучна трагедийно-величава апотеоза на народното въстание. Буйните чувства на поета се завъртват в дълбоки бездни, надигат се като огромни вълни, въплъщават се в силни картини и образи и всичко това създава поетична атмосфера, която действува с огромна и странна сила. Есенинската дързост на Фурнаджиев намира израз преди всичко в първичната суровост и голямата оригиналност на поетичните образи, постигнати чрез чудати сравнения, метафори и олицетворения. Природата в „Пролетен вятър“ живее с диханието на страшния разгром. Тук „вятърът стене“, „плаче земята родилката“, „пее и умира просторното равно поле“, „бяга месецът стар и блести“, „небесата ме гледат без милост“, „с жълт калпак е минала над земята пуста черна чума“, „като свиня нощта се черна тръшна“, „грей луната като бяло зърно“, „блести на слънцето запалената мутра“ и др. В кобната обстановка поетът въвежда образи, които подсказват злодеянията на народните врагове: „пеят бесилките“, „плаче и пее и иде смъртта“, „танцуват запалени къщите“. Особено голяма внушителност на природната обстановка придава Фурнаджиев в знаменитата си поема „Сватба“. Тук „гърмят на небето големите, тъмните тъпани“, „като крави в нощта идат облаци зли“, „в горите, в нивята лъщят черни, весели камъни“, „дълбоко ще стене земята в страшния ден“. Есенин насочва Фурнаджиев към анимализъм в поетичното мислене. В „Пролетен вятър“ се срещат кучета, глутници вълци, биволи, свини, крави. Те са въведени или като образи-символи, или са използувани в сравнения.

В редица свои творби Есенин разкрива своето вътрешно разположение към животните. За това свидетелствуват творби като „Корова“, „Песнь о собаке“, „Табун“, „Лисица“, „Собаке Качалова“ и др. В някои случаи Есенин заявява, че „каждой корове с вывески мясной лавки он кланяется издалека“, че той е „готов нести хвост каждой лошади, как венчального платья шлейф“, че „каждому здесь кобелю на шею я готов отдать мой лучший галстук“ и пр. У Фурнаджиев е също показана вътрешна близост и ласкаво отношение към животните:

И разправям на своите биволи,
с колко нежна любов ги обичам. . .

Романтичната традиция на Есенин намира място и в следващата стихосбирка на Фурнаджиев „Дъга“. Тук обаче той е по-близък на Есенин от периода на „Москва кабацкая“. Романтичният бунт у двамата поети сега има друга психологическа основа. Той е израз на мъчителното съзнание за откъснатост от народа, на драматичен самоанализ, на недоволство от отблъскващото окръжение, на печалното усещане за самотност, на творческо угасване. И също, както това е с Есенин, Фурнаджиев не изпада в мрачен песимизъм. Неговата витална натура ражда една светла надежда, която намира прекрасен поетичен израз в поемата му „Дете“. Това просветление води към ново сближаване с народа и определя по-нататъшния възходящ път на поета.

Есенински интонации звучат и в някои ранни стихотворения на Христо Радевски. Главната предпоставка за едно влияние в случая се състои

---

д-р К. Г ъ л ъ б о в. Пакостната дейност на един литературен критик — Владимир Василев. С., 1927. с. 30.

то му се усмихва „през мъничките си прозорчета“, а когато рисува природни картини, той въвежда по маниера на Есенин „зеления пожар на сливите“, „ябълките“, „свежите градини“, „обраслите дворища“, „хармана, сляза и лозницата“, „широките ливади“, „селската простота“ и др. Този селски мир му е скъп и мил, но той се разделя с него, защото е вече в града, където се влива в редиците на революционния пролетариат:

Градът сред дим и грохот плува,
площадът тътне и зове,
и фабриките ми диктуват
най-поетични стихове.

Есенин навлиза твърде осезателно и в творческия свят на Славчо Красински. Този поет отначало принадлежи на пролетарския литературен фронт, за което свидетелствува първата му стихосбирка „Вистрел“ (1929), но после той отстъпва от идейните си позиции и се приобщава към противния лагер. През годините на неговото отстъпление излизат стихосбирките му „Пролетен гост“ (1933) и „Зелени облаци“ (1939), в които есенинските мотиви, образи и лирични интонации намират широко място. Главно две предпоставки определят влиянието на Есенин върху Славчо Красински: неговият селски произход, голямата му привързаност към патриархалния селски мир, мъчителното му приобщаване към градската действителност, която изобщо го отблъсква; към тази психологическа основа се прибавя и мъчителната драма на съвестта след скъсването с освободителното движение на народа. Вътрешните мятания на поета избиват в отчаяние, в трагизъм, в стихийно буйство. Това вътрешно състояние на Красински го сближава с определени страни от творчеството на Есенин — с неговите елегични копнежи по родния край, с неговите мъчителни преживявания от периода на „Москва кабацкая“.

Попаднал в големия град, Красински тъгува за родното село, за неговото лунно поле, за тихите звезди, за песента на славеите. В големия град той се чувствува чужд, самотен, неговите романтични мечти тук се разбиват на прах. Също, както това е у Есенин, той вижда непримиримо противоречие между селото и града. Градът в неговите романтични представи разрушава и убива тихата селска идиличност. Под влияние на Есениновото стихотворение „Мир таинственный, мир мой древный“, където чрез смъртта на вълка е показана „жестоката схватка“ на града със селото, Красински създава картина за подобен антагонизъм в нашата действителност:

Тая вечер неусетно бе
сняг засипал всичко по земята.
Сняг валеше, сякаш чистотата
падаше от самото небе.

На площада селско куче спре
и зави. Дойде стражар и — гръмна,
и смеси се кръв и тъжен рев,
топла кръв сред улицата тъмна.

Ех, ти, братко! Свърши своя път!
Но защо сега насам изтича?

В някои стихотворения и поеми на Славчо Красински намира място темата за родината. И тази тема се разработва в духа на есенинската традиция. Лиричният герой в тия произведения на Красински се е отдалечил от съдбата на родината, той дружи в града с пропаднали хора, обзет е от стихийно буйство, осъмва сред скандали, изменил е на бащините завети, поради което баща му — комунист — горчиво го укорява:

— Забрави Маркса той,
от Ленин ред не знае!

В атмосферата на своето крушение Красински понякога дава израз на една надежда, че той ще надмогне своите отчаяния, своята безпътица и безизходност и отново ще се приобщи към освободителната борба на народа. Той разкрива и своята болка по падналите в Септемврийското въстание. Представата за родината е неделима от мисълта за тях:

И когато аз чуя как детските устни прошепват: България!
или чуя далечния глас на изгнаника: Родна страна! —
виждам бунта велик и великата смърт на другарите,
виждам твоето звездно небе, като кърваво знаме над нас!

Той изповядва, че се откъсва от онзи мир, за който е тъгувал, че усеща как у него се ражда един нов „усмихнат и смел младеж", за когото родината и нейното бъдеще са най висок дълг и неотменна съдба:

За теб, свободната родина,
и аз, възторжен, вдъхновен,
на рамо с бойна карабина
ще тръгна в утрешния ден!. . .

Тия състояния на подем и надежда обаче нямат реална опора в битието на поета. Те по-скоро са декларации, необходими да компенсират вътрешната неудовлетвореност от едно голямо отдалечаване от трудовия народ. Че това е именно така, свидетелствува сборникът „Зелени облаци", където социалната тематика изчезва, за да бъде заменена с красотите на природата, със силна привързаност към дядовската старина, с горчивите вопли за тежка лична съдба, за безизходност. Сега поетът се връща към поезията на родния край, за да се опие и утеши отново от селската идилия:

Здравейте, мои дядовски ливади,
здравейте, мои песенни гори!
Душата ми е пълна днес и млада
и тих копнеж на устните гори.
Зад хълмовете чист лазур извира,
селата сладко греят и димят,
и някой, весело с уста засвирил,
събира окосената трева.

В идиличния селски мир поетът намира спокойствие, той сега опоетизира преживяното през миналите години и с тъжно примирение приема всичко, което е било.

обстоятелства Райнов израства като бохемстващ градски интелигент, който постепенно се оформява като човек с прогресивен светоглед. В определено време Райнов е близък до творческия свят на Есенин, а после го възприема критично и се отдалечава от него.

Като поет с градска душевност Райнов през своите бохемски години е близък на ония творби на Есенин, които отразяват градското му битие. Някои стихотворения на Райнов, като „Хармониката в кта се разтягаше", „На облаци цигарен дим се вие", „Помниш ли, приятелю по пиене", „Дали ще дойде любовта при мен", „Дотук! И всичко свършено е вече" и др. по своя вътрешен строй легитимират лиричен герой, който е близък на лиричния герой на Есенин от периода на „Москва кабацкая". Освен това може да се допусне, че словесната образност на Есенин и принципите на имажинизма са насочили творческото съзнание на Райнов към дръзки метафори, сравнения, славосъчетания, към остра и понякога груба лексика. Разбира се, може да става дума само за един тласък, който води към оригинални поетически открития. В лириката на Райнов се срещат изразни средства от типа на „дъждът е бетонирал въздуха", „капчуците са пуснали бради", „по локвите подскачат бели копчета", „небето се разкъсва и се шие", „дърветата усилено се решат", „комините отдавна са побъркани на бурята от негърския вой", „дърветата в черните си фракове седят и по лакейски се прозяват", „къщите ти бяха като кораби", „горе гаргите бяха капитани", „стадото на цвилещи жалки цивилни", „като бухал на ъгъла черна къща прозорчета пули", „като биволско стадо по дворовете дизели пъшкат", „моторен трион изпищява от време на време", „самотни гаргите отсреща на любовта крещяха панихида" и др. Тези изразни средства, които дават представа за художественото мислене на Райнов, за неговия оригинален поетичен стил, го нареждат в редицата на ония наши талантливи поети, които разкриват неизчерпаемите възможности на нашия литературен език.

Романтичната традиция на Сергей Есенин намира свой своеобразен последовател и в лицето на нежния и тъжен поет Александър Вутимски. В биографичните си бележки за него Валери Петров пише: „Вутимски четеше руски и френски, обичаше Маяковски и Есенин, обичаше Верлен и особено Рембо, обичаше Верхарн и влиянието на тези поети е, разбира се, доловимо в неговите стихове, особено в по-ранните от тях."[15]

Вутимски навлиза в литературния живот през втората половина на 30-те години. Неговият живот е твърде кратък. През 1943 г., едва 24-годишен, той умира от туберкулоза. Кратката жизнена повест на Вутимски протича през трудно време. За тия години близкият приятел на Вутимски, писателят Емил Манов бележи: „Пък и не бе нужно да си поет, за да преживееш тежко черните години на хитлеристкото настъпление на Изток, разгула на шовинизма, бесилките и разстрелите, полицейските хайки срещу всеки протест, срещу всяка жива прогресивна мисъл. . . Това, което беше трудно за другите, за Вутимски се оказа непосилно — безпросветното време, бедността и туберкулозата се сляха в една мрачна реалност, която угаси в душата му искрите на оптимизма."[16]

Александър Вутимски е роден в Своге. Той обаче се оформява като градски поет. Селската действителност заема твърде малко място в твор-

---

[15] Вж. Александър Вутимски. Стихотворения. С., 1960. с. 7.
[16] Вж. Александър Вутимски. Избр. произв. С., 1970. с. 6.

ческия герой на Есенин от периода на „Москва кабацкая“, вижда, че пияниците, които са го окръжавали, са му ненужни, че той е сам в своята гибелна безнадеждност:

Вие, мои приятели, вие, мои свини и пияници,
къде сте сега, мои мили, в механата да седнете всичките,
да разрежете бутове печени, да заръчвате пак, да не плащате,
да сте силни от виното всичките и с юмрук да строшите главите си.
Вие често ми казвахте: — Брат, ти си пак между нас, заповядай. . .
Тук има ром и хармоники, и китари, и луди момичета.
И аз сядах до вас — и се смеех, и плачех на глас, и ругаех
при вашите груби усмивки и безумни и весели викове. . .
Но сега вас ви няма, нали? Къде сте, не зная — и защо сте ми.
Ах, защо сте ми вече наистина — в тези нощи с мъгли и фенери.
Не ми трябва да съдите повече моите думи, въпросите, сълзите —
мои съдници вече видях и наситих се на умници под път и над път.
Вие сте всички добри. . .мои приятели, мои весели, стари пияници.
Ах, къде сте сега, мои мили, в механата да седнете всичките.. .
Аз умирам в мъглите сега. . .под големия син хоризонт.
Да ви стисна ли тихо ръцете? Да заплача ли? Никога! Никога!

Трагизмът на лирическия герой на Вутимски го води до мисълта за близка гибел. Мотивът за близък край, който така често се среща в поезията на Есенин, в лириката на Вутимски има своята специфична основа. „Сред нещата е хубаво да умреш, да се свършиш завинаги“, „туберкулозният — по цели дни смутен жълтее бавно сам и чака някого. . .“, „ще гасна сам безмълвно в здрача, загледан в тъмното небе“. В последната си творба „Европа хищница“ Вутимски говори за своята близка смърт, свързвайки я с предстоящата гибел на капиталистическа Европа:

Но мене ти уби, Европа-вещица.
Над твоите котли със кръв и злато
аз дишах алкохолни изпарения.
Танцувах, пеех, пишех стихове.
И ето ме сега по-стар от тебе
и като тебе застрашен от гибел.

Известно е, че трагичният край на Есенин се предшествува от появата на неговата поема „Черный человек“. Романтичният образ на „черния човек“ се появява в съзнанието на поета като отрицание на живота, като предвестник на неговата близка гибел. Симптоматичен е фактът, че образът на „черния човек“ навлиза и в една от последните творби на Вутимски — „Черни завеси затваряха“. Този черен човек е дошъл отрано в битието на Вутимски, той го е галил „мрачно с черни ръце“, викал го е дълго „в мрака жесток“, слагал го е в „черен ковчег“, запалвал е восъчна свещ над него. Стихотворението завършва с тъжно питане:

Господи!
Аз забравих къде съм роден.
Аз не помня къде съм живял и къде
е високият, черен, безмълвен човек.

му, пречат да гледа далеко, че болката, която накипява у него, не му дава възможност да си поеме дъх. Конфликтът на поета с действителността взема все по-остра форма, което пък довежда до изповеди, свидетелствуващи за силно снижаване на неговия жизнен патос:

Много мили неща аз разлюбих,
дори погледа кротък на мама.
Имах всичко. . .и всичко загубих —
няма щастие, щастие няма!

Сам да бъдеш — така по-добре е,
нищо в нашите дни не е вечно!
И най-милото ще отмилее,
и най-близкото става далечно.

Тези стихове имат своите съзвучия в редица творби на Сергей Есенин:

Те кого любил я, отреклися,
кем я жил, забыли про меня.

При подобни крушения на романтичните мечти лиричният герой на Есенин говори с тъжна резигнация:

Я живу давно на всем готовым,
ко всему безжалостно привык.

В стихотворението си „След залеза“ Пеньо Пенев пише:

Към всичко станал безразличен,
аз отминавам чужд и мълчалив. . .

Хераклитовската тема, тка характерна за творчеството на Есенин, намира място и в лириката на Пеньо Пенев — всичко иде и отминава, всичко цъфти и прецъфтява, всичко се ражда и умира. Така е и с любовта. Тя идва и си отива. Това горчиво съзнание ражда бележитите стихове на Пеньо Пенев — „нека никога срещи да няма, за да няма след тях и разлъка“. У Есенин също така има редица подобни стихове:

Не жалею, не зову, не плачу
все пройдет как белых яблонь дым. . .

Все мы, все мы в этом мире тленны
что пришло процвесть и умереть. . .

Романтичните отчаяния на Есенин от периода на „Москва кабацкая“ и от по-късно време водят до стихийното бохемство, до кръчмата, до пиянството:

Пой же, пой на проклятой гитаре
пальцы пляшут твои в полукруг.
Захлебнеться бы в этом угаре,
мой последний, единственний друг.

Приемайки рано смъртта, Пенев за разлика от Есенин се легитимира с гордото достойнство, че е служил предано на своя народ, на неговото велико преобразование, на новата епоха, поради което в предсмъртното си стихотворение изразява своята вяра в историческото си безсмъртие:

Довиждане. Мен чака ме епохата,
съня ми слънчев чака вечността.

Романтичната традиция на Есенин не остава чужда и на редица други наши поети. Нейното присъствие се усеща в творчеството на Тодор Харманджиев, Павел Матев, Иван Пейчев, Любомир Левчев, Слав Хр. Караславов, Александър Миланов и др. У тези поети тя се усвоява чрез една душевност, която е здраво укрепена от техния мироглед, от ясното съзнание, че творческата личност е силна, когато е вътрешно единна.

От направения преглед се вижда, че големият съветски поет Сергей Есенин е участвувал и участвува твърде активно в развитието на нашата поезия. Още в началото на 20-те години той става широко популярен у нас, завладява съзнанието на редица наши поети със своята дълбока и сърдечна искреност, с голямото си поетично майсторство. От проведените наблюдения върху творчеството на разгледаните наши поети се установява, че всеки от тях възприема личността и творчеството на Есенин под свой индивидуален знак, чрез своите идейни и творчески позиции, чрез своята жизнена и творческа съдба, чрез своята епоха. Наред с въздействието на Есенин върху съзнанието на някои наши поети се долавя и влиянието на имажинизма.

С някои изключения, които могат да бъдат възприети като подражание, въздействието на Есенин върху нашите поети е творческо в истинския смисъл на тази дума. Това означава, че идейният и художествен опит на Есенин идва повече като тласък, като новаторско художествено откритие, което насочва вниманието на нашите поети към собствени, към оригинални свои поетични завоевания.

Идейният и художествен опит на Сергей Есенин се усвоява у нас от поети, които възприемат и отразяват действителността романтично. Това е особено характерно за онези наши творци, които започват творческия си път по време на Октомврийската революция. Ламар, Хелков, Радевски, Фурнаджиев възприемат революционния Есенин, възторжения певец на Октомври, романтичния бунтовник срещу стария свят. Поети като Красински, Вутимски и Пеньо Пенев възприемат трагедийния Есенин, неговите елегични интонации.

Романтичната традиция на Есенин се усвоява от нашите поети различно и в друго отношение. В някои случаи — по линията на тематика, мотиви, лирични интонации, в други случаи въздействието обхваща лирични герой, творческите похвати, поетичната образност, жанровите особености. Ако трябва да се потърси доминантата в усвояването на Есениновата традиция у нас, трябва да се подчертае, че тя е в поетичната образност.

Романтичната традиция на Есенин, особено в случаите, когато тя е усвоявана от ярки наши поети, е предизвикала творчески резултати, които обогатяват нашата национална литература. Романтизмът на нашите поети, които се учат от Есенин, постепенно преминава в романтика, в особеност на социалистическия реализъм в нашата литература.

термини — *ἀπόφθεγμα* и *γνώμη*. В своята „Реторика“ Йосиф Ракендит казва, че в писмата е полезно да се цитират „изреченията на мъдреците“. Като обединява така в едно всички мъдри изречения, имащи доказателствена сила, той по-нататък прави терминологично делене, назовавайки тези изречения е две различни думи: „тъй наречените апофтегми и пословици“.

В старобългарската книжнина няма стремеж за терминологично разграничаване на видовете пословици, макар че и в книжовната, и в устната реч се срещат различни по форма мъдри изречения. Всички сентенции, плод на поетическо мислене, които съдържат някаква безспорна констатация, независимо дали е изразена алегорично или по пряк път, се назовават притча. Освен в Библията термина „притча“ в смисъл на мъдро, проверено от живота изречение срещаме още в редица преводни и оригинални творби. В „Александрия“ четем: „Н сѣбы сѧ оумрѣшемоу пр҃тча глаголюща: Нже нномоу зло мыслнть, собѣ зло смыслнть“ (по I редакция, преведена най-вероятно през XI в. в България).[2] В „Проглас към евангелието“ поетът изрича „свою пр҃тчю“ (може би от него създадена): „Голи са народите без книги.“ В сборник от XVI в. в полето като коментар към текста се обясняват конните състезания на хиподрума. Тук конете били обучавани в „тещенїн н вь wбращенїн“, за да са готови за бран. Победителят получавал венец. В заключение преписвачът казва: „н wттолн нач҃е сѧ пр҃тча сїѧ: бодн ждрѣбць wбращенїн.“[3] От началото на XIX в. са известни кратки сборничета с пословици и сентенции, навярно преведени от новогръцки. Едно от тях носи заглавието „Притчи философски“, друго „Притчи много файдалие“. Тук под общия термин „притчи“ влизат мисли на антични философи и общоизвестни мъдрости с неизвестен произход, част от тях познати и като народни пословици.

Думата „притча“ като термин за мъдро изречение независимо дали е логически синтез или алегория, се запазва до най-късно време в българската народна реч. В малко изменен вид (прища) тя се употребява от Миладиновци, а и П. Р. Славейков я е чувал в народна среда, което му дава основание да озаглави събраните от него пословици „Български притчи...“. Този термин съществува покрай други описателни означения, като „има една дума“, „една стара приказка“, или се замества с „както е речено“ и др. под. В същност така е и в средновековната литература, където невинаги мъдрото изречение се назовава. Много често то направо се вмъква в речта или се съпровожда с подобен род разяснения: „както са казали мъдрите“, „защото се казва“ и др. Важното в случая е, че в литературата и в народна среда като термин за мъдро изречение изобщо се установява един термин — притча. През XIX в. той постепенно се измества от руската дума пословица, която става официален литературен термин и впоследствие измества окончателно старата дума притча.

2. В четирите евангелия думата „притча“ най-често се употребява в смисъл на кратко иносказателно разказче-пример, с което Исус по образен и достъпен начин разяснява своите идеи. Известна е притчата за блудния син, за сеяча, за петте таланта, за синаповото зърно. Чрез обикновени човешки отношения или природни състояния се пояснява отвле-

[2] Й. Иванов. Старобългарски разкази. С., 1935. с. 281.
[3] Рилски манастир, ркп. № 4/4 (1), л. 44.

алегория изобщо, а винаги мъдро, истинно изречение с устойчив вътрешен смисъл. Независимо от смесването в книжнината се оформят ясно два термина, обозначаващи две различни по същество неща, които при всички случаи славянският преводач превежда с една дума — притча. Ясно личи това в следното изречение от Библията, където едновременно се срещат и двата термина, всеки със своето значение: „*ἀπόκρυφα παροιμιῶν ἐκζήσαι καὶ ἐν αἰνίγμασι παραβολῶν ἀναστραφήσεται*“ — „сокровенна *притчей* изыщетъ и въ гаданїи *притчей* пожнетъ“ (Сирах, 39. 3). Притчата-пословица има определен скрит смисъл, който трябва да се намери; притчата-съпоставка трябва да се гадае, тълкува, защото не е утвърдена мъдрост, а средство за разяснение.

През средновековието добре се осъзнава, че притчата - *παραβολή* е художествен похват, и то присъщ на ораторската проза. В статията на Г. Хировоск, преписвана неведнъж и изучавана във византийските училища, а у нас преведена още в началото на X в., тя е включена между поетическите средства (които се смятат предимно реторически фигури) и за нея се дава следната дефиниция: „Притча е израз (притъча же есть рѣчь), който чрез подобни и познати неща изкарва пред очите нещо, което става разбираемо. Като например господнята притча за блудния син. В нея се сочи голямата божия благодат и как тя идва при каещите се.“[4]

Въпреки близостта на притчата-съпоставка с притчата — мъдро изречение по отношение на използуване на поетическите средства и макар че в старобългарската книжнина и двете се означават с един термин, книжовниците през средновековието са виждали формалната и смисловата разлика между двете. Затова са възприели за притчата — мъдро изречение отделна дефиниция. В „Проглас към евангелието“ поетът дефинира своята притча „голи са народите без книги“ по следния начин: „голям ум в малка реч“ (многъ оумь въ малѣ рѣчи). Тук се набелязват две важни страни на пословицата, които определят нейната специфика като жанр на художествената словесност — пределно кратка форма, в която се вмества значително съдържание, голяма мъдрост. Подобно нещо се казва и в заглавието на сборника „Повести и речи избрани...“ (широко разпространен в българската книжнина през XV—XVIII в.), в който влизат Соломонови притчи и сентенции от антични автори: „єдинъ глаголь много разум имущь.“[5]

4. С казаното не се изчерпва многозначността на думата „притча“ в старобългарската литература. Намираме я още в заглавията на разказите, съставляващи повестта „Варлаам и Йоасаф“: „Притъча о инородѣ“, „Притча о человѣцѣ имѣвшимъ три друга“[6] и т. н. Разказите, означени тук като притчи, също са иносказателни като притчите в евангелието и също се тълкуват. Разликата е, че иносказанието и тълкуването са много по-обширни и разказът като цяло има смислова и композиционна завършеност. Първата му част е алегорията — един кратък сюжет с не-

[4] Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература, кн. II. С., 1967. с. 103 (паралелен гр. текст и старобългарски превод).

[5] По Дриновски сб. от XVI в. № 432, Народна библиотека, С.

[6] Издадени от Й. Иванов. Старобългарски разкази, с. 298—304.

гария), за да означи баснite, които философът разказва на индийския цар. Намираме я като заглавие на отделните глави, в заглавие на отделните притчи („Притча о пифице"), в общото заглавие на творбата.[11] В самия текст баснite също се наричат от героите притчи (срв. „Хощѫ ꙗко да притчею покажеши мн..."(гл. I), „Разоумѣхъ таковыꙗ притча..." (VI) и т. н.).

В заглавията на гръцките преписи на „Стефанит и Ихнилат"[12] баснite в сборника са означени с думата „*μῦθος*" (срв. „*ἐκτεθεῖσα διὰ μυθικῶν παραδειγμάτων*" — изложено чрез примери с басни, „*μυθικὴ διήγησις*" —. баснословен разказ, „*ἔχον μύθους ὠφελίμους...*" — с полезни басни). В текста изслушаната басня се именува „*παραδείγμα*" и по-рядко „*ὑπόδειγμα*" (пример, образец) и се разбира пример чрез басня, тъй като смисълът на баснята е на пример (срв. „*ἔγνων τὸ τοιοῦτον παράδειγμα...*" — разбрах този пример).

Не ни е известно кой византийски препис е следвал българският преводач, но той нарича баснite винаги и само с думата „притча"; друго означение в познатите ни ръкописи не се среща. Това показва, че „притча" има твърдо установено значение на басня и колебание в терминологията не съществува. Преводачът даже не си позволява под влияние на гръцкия текст да употреби общото описателно название „пример", при все че на гръцката дума „*παραδείγμα*" има точно славянско съответствие „прилогъ".

В смисъл на басня е употребен терминът „притча" и в среднобългарския превод на Манасиевата хроника в главата за Михаил III. Тук се казва: „Н по притчи вънѣшныѫ приповѣсти, овцѫ вь безоумн ѩвльша сѧ и псы wтгнавша съвѣтомъ вльчїимъ."[13] Тук, както личи от гръцкия текст[14] (срв. „*κατὰ τὸ μυθούργημα τῆς Αἰσωπείας λύρας*"), се има пред вид Езоповата басня за овцата, която прогонила кучето по съвета на вълка и поставила самия него за пазач. Думата „притча" в случая има гръцко съответствие „*μυθούργημα*", която произхожда от глагола „*μυθουργέω*" (разказвам или измислям басни) и също означава басня, както и „*μῦθος*".

В старобългарската литература е известна думата „басня" — срещаме я например у патриарх Евтимий,[15] но на нея се придава повече смисъл на нещо измислено, фантастично. на което не бива да се вярва. Най-вероятно през средновековието с този термин българите са означавали приказката и сродните ѝ апокрифни и легендарни творби. За назоваване на баснята като специфичен литературен вид се предпочита думата „притча". През турското робство обаче тя постепенно изгубва зна-

[11] Изхождам от изданието „Стефанит и Ихнилат, средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII веков". Ленинград, 1969 (руските преписи произхождат от българска подложка). По сръбски препис повестта е издадена от Даничич (Starine II, с. 261—312).

[12] Вж. L. O. Sjoberg. Stephanites und Ichnilates. Überliefrungsgeschichte und Text. Stockholm — Uppsala 1962 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia graeca Upsaliensia, 2).

[13] Ив. Дуйчев. Летописта на Константин Манасий (фототипно издание). С., 1963, с. 320.

[14] Издаден от Jm. Behker. Constantinus Manases Brevarium historiae metricum, ed. Bonnae 1837.

[15] В слово за Константин и Елена: „не бо лъжньым баснемь послѣдовавше. (Е. Kałużniacki; Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375—1393, Wien 1901, с. 146).

„притча“ славяните са означавали фолклорни творби. Това ще да са били народно-поетически произведения, които са съдържали иносказанието. Народът ги е именувал „притчи“, тъй както всички творби, които се пеят, е наричал песни без оглед на формата и съдържанието им. Както зад думата „песен“ се крие голяма многозначност по отношение на формата и предназначението на творбите, но всички се обединяват под общ термин поради общия белег пеенето, така и терминът „притча“ е обединявал в себе си произведения, които се свързват помежду си с общия белег — алегорическия изказ. И тъй като между народната алегорическа пословица и сентенцията има голяма формална и функционална близост, терминът от народната пословица се пренася и върху литературната сентенция още повече, че и едната, и другата съдържат кондензирана мъдрост

Така според мен би могла да се обясни употребата в литературата на един термин за творби като иносказателния поучителен разказ, притчата-съпоставка, баснята, пословицата, логическата сентенция. Тук решаваща роли играе утвърдената народно-поетическа терминология, върху която първите наши преводачи и писатели са се опирали, тъй като са си служили с тогавашния говорим език. Не може да има съмнение, че в славянския фолклор до появата на писмеността творбите, в които се използува алегорията, са добре развити. Иносказанието като начин на изказ и като средство за изграждане на художествени творби изобщо има твърде старинен произход. Алегоричният начин на говорене е бил обикнат от всички народи, той прави речта по-интересна, по-убедителна и запомняща се.

аз нямам нито възможност, нито намерение да се спирам на всички произведения в южнославянските литератури, в които по един или друг начин намира отражение култът към мощите на светците. Обект на моите наблюдения ще бъдат обаче не само самостоятелните разкази, но и някои части от агиографските съчинения, които се очертават като разкази за съдбата на мощите.

В развитието на старите южнославянски литератури може да открием редица общи явления. Тази общност се проявява най-ярко в ония произведения, които са пряко свързани с разностранната дейност на източноправославната църква за разпространяване и укрепване на християнската идеология. Като говори за общността в развитието на източните и южните славяни, видният съветски литературен историк акад. Д. С. Лихачов правилно констатира: „Основной фонд церковнолитературных памятников был общим. Богослужебная, проповедническая, церковноназидательная, агиографическая, отчасти повествовательная литература была единой для всего православного юга и востока Европы."[2]

Общността на някои литературни явления не ни дава основание да говорим за единен процес на литературното развитие. Както с основание изтъква акад. Петър Динеков: „Общите явления, които наблюдаваме в литературите на българи, сърби и руси в средновековието, не представляват обаче единен литературен процес, което прави проблематично изграждането на обща, единна литературна история на южните и източните славяни за периода до XVI в. Общността на редица литературни явления не отменя националния характер на литературното развитие в тези страни."[3]

В подкрепа на тези съществени и принципни констатации могат да се изтъкнат и особеностите в развитието, както и общите явления в южнославянските литератури, свързани пряко с произведенията, отразяващи съдбата на мощите. Наблюденията върху тях разкриват не само еднаквите тенденции при развитието на българската и сръбската литература през средновековието, но и някои различия, които определят народностния им характер.

Общността в развитието и в особеностите на разказите за пренасянето на мощи в южнославянските литератури е голяма. Еднаквият подход към изобразяваните събития, както и еднаквите художествени похвати при тях са продиктувани от едни и същи причини. На първо място тази общност идва от еднаквите задачи, които поставя пред южнославянските писатели църковната източноправославна идеология, а оттам — и еднаквите цели, които се преследват от разказите. До голяма степен тази общност е обусловена и от силното византийско влияние, което търпи българската, а след това и сръбската литература. Не бива да се пренебрегва в случая и обстоятелството, че в някои периоди южнославянските литератури се развиват в условията на тесни взаимни връзки и влияния.

С приемането на християнството от българите през IX в. всред тях се разпространяват и различни култове към канонизираните раннохристиянски и византийски светци. Постепенно се появяват и първите преводи от гръцки език на посветените им жития, похвални слова и чер-

[2] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, Ленинград, 1971. с. 6.

[3] П. Динеков. Общност и различия в развитието на старите славянски литератури, с. 32.

липса на интерес у южнославянските писатели към съдбата на останките на културните лица. Както вече споменах, такъв интерес съществува през цялото средновековие, но той намира въплъщение главно в агиографската книжнина.

Вниманието на най-старите старобългарски житиеписци се съсредоточава предимно върху живота и дейността на светеца, станал обект на тяхното перо. И това е, разбира се, в унисон с жанровите особености на житията. В края им обикновено се разказва и за смъртта, и за погребението на починалия. Такива моменти срещаме още в първите агиографски произведения на старата българска литература — известните Панонски легенди, които са и първите славянски жития. В житието на Кирил е отделено специално внимание на погребението на тленните му останки. Цитират се дори отделни фрази от разговорите между папата, епископите и Методий около това събитие. Житиеписецът не забравя да спомене и чудесата, които започват да вършат Кириловите мощи, погребани в църквата на Климент Римски. Този момент в първото оригинално българско житие става задължителен за почти всички южнославянски автори на агиографски творби.

За чудеса и изцеления, които вършат мощите на светците, се говори и в житията на Климент и Наум, както и в други старобългарски жития. Тези епизоди, така характерни за агиографската книжнина, способствуват много за утвърждаване на съответните култове.

Първото оригинално българско житие, в което се разказва, макар и съвсем накратко, за пренасяне на мощи, е Народното житие на Иван Рилски. Създадено през XII в., но преди 1183 г.,[7] в него е отделено място на пренасяне мощите на отшелника от Рила в София. Подобен епизод откриваме и в житието на Иван Рилски от Георги Скилица, написано също през XII в.

Както е известно, мощите на Иван Рилски биват пренасяни не само по времето на цар Петър, а още няколко пъти. След като лежат повече от два века в София, през 1183 г. унгарският крал Бела III ги пренася в гр. Естергом. Наскоро след това те биват отново върнати в София (1187 г.), а малко по-късно българският цар Асен I ги пренася тържествено в столицата Търново (1195 г.). Тук пребивават около три столетия, когато отново тръгват на дълъг път, сега от Търново за Рилския манастир (1469 г.).

Всички тези пренасяния намират отражение в една или друга степен и в останалите жития на Иван Рилски. В първото му проложно житие, създадено по всяка вероятност през XIII в., е отделено повече място на пътешествията на неговите мощи до София, Естергом и Търново, отколкото на живота и делата му.[8] Макар и много по-беден, разказ за тези пренасяния съществува и във второто проложно житие на рилския светец.

Твърде подробно разказва по-късно за пренасяне мощите на Иван Рилски и създателят на Търновската книжовна школа — патриарх Евтимий Търновски. При него се откроява един засилен интерес към съдбата на мощите на агиографските му герои. Това проличава не само в

[7] Йорд. Иванов. Жития на св. Ивана Рилски. — Год. Соф. унив., Историко-филологически факултет, кн. XXXII, 13. С., 1936. с. 5.

[8] Пак там, с. 52—55.

щите, но се разказва и за тяхното пренасяне, ако, разбира се, е имало такова.

Още в първата биография на Стефан Неман (Свети Симеон), написана от Сава Неманич, срещаме такъв епизод. Писателят разказва как, след като осем години лежали мощите на баща му в Света гора, по божие внушение ги изкопава и пренася в Сърбия. Този пасаж от биографията, както и някои други, разказани от Сава Неманич, по чиято инициатива в същност става изкопаването и пренасянето, звучи твърде правдиво. За пренасяне мощите на същия светец споменава и авторът на третото негово житие — Доментиан.

В сръбските биографии от XIII в. най-пространен е разказът за пренасяне мощите на архиепископ Сава (Свети Сава) в житието му от Теодосий Хилендарец. В него вече съвсем конкретно и подробно се разказва за събитията след смъртта и погребението на светеца. С подчертано умение книжовникът ни запознава с усилията на сръбския крал Владислав, който, подтикнат от архиепископ Арсений, няколко пъти изпраща пратеници да измолят от българския цар мощите на починалия в Търново сръбски архиепископ. Но Иван Асен II изпълнява молбата на своя зет едва когато крал Владислав, придружен от голяма свита благородници, епископи и игумени, идва в Търново. Специално внимание отделя книжовникът на откопаването на мощите и на чудесата, които стават около гроба в търновската църква „Свети четиридесет мъченици". В духа на житиеписната традиция той акцентува на чудодейната сила на мощите. Твърде подробно е разказана случката с излекуването на сакатия инок Неофит. И за други чудеса, които стават в Търново, а след пренасяне на мощите — в Милешево, разказва Теодосий Хилендарец. В същност с разказа за пренасянето и за чудесата на мощите Теодосиевата биография на архиепископ Сава, както и другите сръбски биографии, които притежават такива по-кратки или по-пространни епизоди, твърде много се доближават до старобългарските жития. И в едните, и в другите ние откриваме две характерни части — разказ за земния живот на героя и разказ за чудесата, които върши той след смъртта си.

Старите сръбски биографии са характерно явление в развитието на сръбската литература не само през XIII в. Изтъквайки националното своеобразие на славянските литератури през средновековието, акад. Петър Динеков подчертава, че: „Развитието на този толкова типичен жанр за старата сръбска литература продължава през XIV и XV в."[12]

В агиографския сборник на архиепископ Данило от XIV в. откриваме редица биографии на сръбски владетели и архиепископи: на крал Драгутин, на кралица Елена, на крал Милутин, на архиепископите Арсений I, на Сава II, на Данило I и др. Неизвестни ученици на архиепископ Данило продължават неговото дело, като пишат биографии — на своя учител, на Стефан Урош III Дечански, на цар Душан.[13] И в тези сръбски биографии, както и в по-старите срещаме познатия интерес към мощите на героите, макар че в повечето случаи той се изразява само в изтъкване на чудодейната сила, с която са надарени те.

[12] П. Динеков. Общност и различия в развитието на старите славянски литератури, с. 28.

[13] Вж. Дж. Даничић. Животи кралева и архиепископа српских, написао архиепископ Данило и други. Загреб, 1866.

В същност, ако съпоставим разказите за мощите в старите сръбски биографии и в житията от български и сръбски произход, ще видим, че между тях не съществува съществена разлика по отношение на идейно-художественото им осмисляне и реализиране.

През XV в. в южнославянските литератури се създават и някои самостоятелни разкази за пренасянето на мощи. Тяхната поява е продиктувана от обстоятелството, че мощите на някои канонизирани светци сменят отново своето местопребиваване. За същите светци обаче вече съществуват агиографски творби, написани от твърде авторитетни и уважавани писатели. Вместо да пишат нови жития или похвални слова, южнославянските книжовници създават само разкази за последното пренасяне на мощите им.

Такъв е случаят с написания от Григорий Цамблак разказ за пренасяне мощите на Петка от Търново във Видин и Сърбия. За тази популярна светица съществуват жития, създадени, преди Цамблак да се заеме с написването на своето произведение. Между тях е и житието ѝ от търновския патриарх Евтимий. По всяка вероятност това кара талантливия му ученик да не създава ново житие на светицата. Нужен е само разказ, в който да се опишат новите събития. И Григорий Цамблак го сътворява така, че то да бъде достойно продължение на житието, написано от създателя на Търновската школа. Този разказ принадлежи и на сръбската, и на българската литература. В него са отразени исторически събития, свързани със съдбата на двата южнославянски народа в края на XIV и началото на XV в. Това е епоха, еднакво тревожна както за поробените вече българи, така и за сърбите, заплашени от същата робска участ. Написан от съвременник на събитията, Цамблаковият разказ има подчертан летописен характер и по това напомня твърде много разказите за мощите в житията, биографиите и похвалните слова.

В южнославянските литератури през XV в. се появява и едно друго самостоятелно произведение за пренасянето на мощи. Това е известната „Рилска повест“ на Владислав Граматик, написана като продължение на Евтимиевото житие на Иван Рилски. В този извънредно пространен Владиславов разказ се описва не само пренасянето на мощите на Иван Рилски от Търново в Рила през 1469 г., но и възстановяването на Рилския манастир от тримата братя монаси Йоасаф, Давид и Теофан. Освен това още в началото му откриваме и твърде ценни сведения за трагичните събития, свързани с турските нашествия на Балканите. Макар че е създаден като продължение на друга творба, Владиславовият разказ притежава самостоятелни литературно-художествени качества, вероятно поради което по-късно той се среща в отделни самостоятелни преписи.

Третият самостоятелен разказ за съдбата на мощи, който се появява през XV в. в южнославянските литератури, е разказът за пренасяне мощите на апостола и евангелиста Лука от Родос в Смедерево. Събитията, описани в него, са станали около 1449 г.[15] А това е времето на деспот Георги Бранкович, който иска разрешение от турския султан за пренасяне мощите на апостол Лука в своята столица. Авторът на този разказ не е известен. Ил. Руварац, който го публикува през 1868 г., предпо-

[15] I. Ruvarac. O prienosu tiela sv. Luke u Smederevo, Rad jugoslavenske akademije znanosti i umetnosti, knjiga V, u Zagrebu, 1868. c. 179.

тията и на допълнително написаните разкази за пренасяне мощите на светците. За разграничаване от подобен характер говорят и някои заглавия на жития и биографии, в които писателите сами посочват, че освен агиографските творби са написали и нейното продължение. В заглавието на Житието на Иван Рилски от Димитър Кантакузин четем: „Дїмнтрїа Кантакоузнна, о жнтїн нзложнтелное въ кратцѣ, съ похвалою малою, нже въ стыхъ прпбномоу н бгоносномоу wцоу Iwannоу, поустыне рылскые жнтелю, поноужденноу къ семоу ѡ нѣкоторыхъ томоу любьзныхъ быешоу."[19] Непосредствено след това е добавено от същата ръка: „Въ нем же н о прѣнесенїн н възвращенїн мощен его еже ѡ Трънова, въ обнтѣль того чтнвю, нже въ Рылѣ."[20]

Подобно разграничаване между агиографската творба и разказа за мощите откриваме и в заглавията на някои стари сръбски биографии. В заглавието на Теодосиевата биография на архиепископ Сава например е отбелязано, че творбата съдържа освен описание на живота и пътуванията на Сава и описание на чудесата, които вършат мощите на героя: „Живот и подвизи у пустињи с оцем, и посебна путовања, и од чести причања о чудесима међу свецима оца нашего Саве, прваго архиепископа и учитеља спрског, сказани пречастним Доментианом, јеромонахом манастира званог Хиландара, а списани Теодосијем мнихом тога манастира."[21]

Това отношение на писатели и преписвачи към разказите за съдбата на мощите се подкрепя и от факта, че някои от тях се срещат и в самостоятелни преписи. Характерен е случаят с третата редакция на Рилската повест на Владислав Граматик, описана и публикувана от Б. Ст. Ангелов.[22] Още в заглавието е подчертана самостоятелността на творбата „Повесть о возвращенїе мощен стаго прпдбнаго оца нашего Iwанна в' Рылскѣю пѣстыню, како возвращенїе бнсть н когда."[23]

В самостоятелен препис като отделна творба открих наскоро този Владиславов разказ в ръкописния отдел на Държавния исторически музей в Москва.[24] Това в същност е и нова неизвестна досега четвърта редакция на Рилската повест, която наскоро ще бъде публикувана. В заглавието на тази самостоятелна творба четем: „Слово о wбновленїе стыѫ wбытѣлн прѣпбнаго wца нашего Iwанна Рылскаго, н како прѣнесень бы ѡ Трънова въ тъже славнын монастырь Рылскын, съпнсаное Владнславо граматнко."[25]

[19] Е. Спространов. Цит. опис, рък. № 4/8, л. 514б.

[20] Пак там.

[21] Цитирам заглавието в новосръбски превод поради това, че в момента не притежавам издание на оригинала. Вж. Старе српске биографије, с. 69.

[22] Б. Ст. Ангелов. Стари славянски текстове. Нова редакция на повестта на Иван Рилски. — Изв. на Института за българска литература, кн. IX, 1960. с. 247—255.

[23] Пак там, с. 249.

[24] Този неизвестен препис на Рилската повест е поместен в ръкописен сборник от края на XVI началото на XVII в., някогашно притежание на Е. В. Барсов. Заедно с цялата Барсова сбирка сега се съхранява в Държавния исторически музей в Москва.

[25] Ръкопис № 1411 (Барс.), Г И М, Москва, л. 169а.

такива самостоятелни творби като разказите на Владислав Граматик или на Григорий Цамблак жития.

Владиславовото продължение на Евтимиевото житие на Иван Рилски е един твърде подробен разказ за пренасяне на мощи, който някои наричат повест не само заради неговата пространност, но и поради това, че в някои от преписите заглавието му насочва към такива определения (Повесть о возвращенїе мощен...). Тъкмо поради създадената вече традиция някои учени я назовават и сега повест, а я разглеждат като разказ за пренасяне мощите на агиографски герой.[32]

Основна особеност на разказите за пренасяне мощите на светците е техният летописен облик. Извънредно ценни летописни сведения, свързани с историческите събития на Балканите, откриваме и в Цамблаковия разказ, и във Владиславовата „Рилска повест", и в анонимния разказ за пренасяне мощите на апостол Лука. Тия три произведения в южнославянските литератури могат да бъдат определени като самостоятелни летописни разкази. Подобен характер имат и някои от по-пространните епизоди за мощите в агиографските творби. Като разглежда особеностите на житийното наследство на Евтимий Търновски, акад. Петър Динеков изтъква летописния характер на тези епизоди. „Все пак разказите за съдбата на мощите на неговите герои си остават много ценна част от житията му, те ги свързват с българската действителност. Тия разкази се обособяват в идейно и композиционно отношение като летописни творби, написани с по-голяма изобразителна конкретност, свидетелствуват не само за утвърждаване на летописните традиции в нашата средновековна литература, но и за проникването на известни реалистични черти."[33]

Летописен характер имат не само Евтимиевите разкази за пренасяне мощите, а и подобните разкази, включени в композиционната цялост на житията, написани от Сава Неманич, Теодосий Хилендарец, Йоасаф Бдински, Григорий Цамблак, Димитър Кантакузин, Паисий Яневац и др.

Авторите на повечето от тези разкази са съвременници или дори участници в описваните събития (Константин-Кирил, Сава Неманич, Бдински, Цамблак, Кантакузин и др.). Тъкмо това им дава възможност да предадат по-голяма достоверност и летописно звучене на своите творби. Има, разбира се, и случаи, когато авторите разказват за събития, далечни от тяхното време, но те пак успяват да ги предадат убедително и вълнуващо (Теодосий Хилендарец, Евтимий Търновски и др.).

Правдивостта при описанието на историческите събития в разказите за пренасяне мощите много често съжителствува с религиозната фантастика. Както неведнъж беше посочено, авторите на тези разкази твърде често говорят за чудодейната сила на мощите и описват най-различни чудеса. За южнославянските писатели, както и за всички средновековни книжовници е немислимо да разказват за мощите и да не споменат някои от чудесата, които те са извършили. Между тези моменти в отделните творби има извънредно голяма близост. А това говори и за еднакъв подход на изображение, и за взаимни влияния. Разбира се, има и книжовници, които проявяват по-малка склонност към „чудеса и изцеления".

[32] Б. Ст. Ангелов. Владислав Граматик. История на българската литература. Т. I. с. 368—372.

[33] П. Динеков. Евтимий Търновски. История на българската литература. Т. I, С., 1962. с. 299—300.

ново в Милешево са описани великолепно. Извънредно щедър в своите похвали е и Григори Цамблак по адрес на сръбските монахини, някогашните княгини Милица и Евтимия, които проявяват голямо старание и ревност при пренасяне мощите на Петка Епиватска в сръбските земи. Такава възхвала отправя Григорий Цамблак и към молдавския воевода „благочестивия и велик владетел" Александър Добрия, който заедно с архиепископ Йосиф урежда пренасянето на мощите на Йоан от Белград в Сучава.

В същия дух и неизвестният автор на разказа за пренасяне мощите на апостол Лука в Смедерево прославя ревността на деспот Георги Бранкович. И той, както и българските царе някога, се ръководи от патриотични цели — да затвърди мощта на сръбската държава и на столицата си чрез мощите на светеца. Авторът на Рилската повест Владислав Граматик също така не забравя да даде заслужена похвала освен на тримата братя, възобновители на манастира, и на дъщерята на деспот Георги Бранкович — султанката вдовица Мария, която издействува от султана писмено разрешение за пренасяне мощите на Иван Рилски.

Разказите за пренасяне мощите на светците в южнославянските литератури са интересна проява на творческия дух на средновековните писатели. Тяхното значение като творби с летописен характер независимо от това, дали съществуват като самостоятелни разкази в общи или самостоятелни преписи с агиографските творби или като техни композиционни части, е голямо. Типологичните сходства между тях са доказателство за тесните връзки и отношения, в които се развиват старата българска и сръбска литература. Еднаквите задачи, които стоят пред книжовниците, както и общите византийски влияния способствуват за създаване на тия разкази, които, макар и различни по големина, а донякъде и по форма, са твърде близки по идейно-художественото си съдържание.

Трябва особено да се подчертае, че в решаването на отделните въпроси споменатите руски учени влагат цялата си изследователска страст, допринасяйки по такъв начин и за култивирането на ония качества, които отличават подхода и научния идеал на всички видни европейски слависти от миналия век. А именно: стремеж към откриване на нови истини и тяхното обективно интерпретиране, широко използуване на сравнителния метод с оглед на съпоставителното изучаване на славянските литератури и култури, създаване на научни предпоставки за по-нататъшното развитие и изследване на тия литератури, научна и обществена активност в духа на идеята за взаимното опознаване на славянските народи в тяхната културно-историческа самобитност и общност. И доколкото последователно с дейността си отговарят на тези изисквания на времето, не може да не се отбележи и следната важна особеност: те свързват славистиката в Русия с ония прогресивни социални и национално-политически идеи, които по силата на сходни закономерности били превъплътени в естетическия идеал на славянските литератури, на художественото изкуство в славянските страни.

Въпросите на историята и сравнителното изследване на отделните южнославянски литератури още тогава образуват едно от главните направления на руската славистика. При това нужно е да се изтъкне, че тези литератури са били разглеждани паралелно и в повечето случаи като регионално обособена цялост с оглед на общите закономерности в развитието им, на взаимните връзки и типологическите сходства, които ги отличават. Ето защо логично е да се твърди, че тяхната рецепция в трудовете на руските слависти може да бъде изяснена цялостно в комплексно по характера си проучване. Като част от подобно изследване предлаганата статия има за цел да постави само някои въпроси, засягащи българската възрожденска литература. Същевременно тя трябва да покаже не само как българската литература е била възприемана и оценявана, но и по-главните основания, с които руските учени мотивирали своите схващания.

* * *

Интересът на руската славистика към българската и останалите южно славянски литератури се формира в едно и също време и от дейци с еднакви или твърде сходни научни възгледи и обществени идеали. Принципиално важно значение имат предприетите от Ю. Венелин, О. Бодянски, П. Прейс, И. Срезневски, В. Григорович научни пътешествия и командировки в южнославянските страни. Преди всичко поради това, че тези пътешествия спомагат да се изработи обща концепция за новите литературни и културно-преобразователни процеси в южнославянските страни, да се утвърди анкетният метод в научноизследователската практика на руските слависти, да се извърши голяма събирателска дейност и се създадат първите в Русия специализирани сбирки от печатни и ръкописни произведения на южнославянските литератури. Във връзка с пътешествието на Юрий Венелин от 1830—1831 г. в България и Румъния — първото по време и по характера си пътешествие на руски славист из балканските страни — президентът на Руската академия тогава пише: „План его путешествия должен заключаться в следующем: 1) Описать оставшиеся исторические и церковные памятники древняго языка — Молдавии, Влахии и в особености Болгарии, как то: древние списки книг священного писания и сочинения святых

на съответните въпроси, да се систематизират основните резултати в дейността на по-видни руски слависти-българисти, да се изтъкнат единните за европейската славистика концепции по основни въпроси на българската и южнославянските литератури. Запазените ръкописи и документи спомагат между другото да се състави пълен каталог на *неиздадените* произведения на новобългарската литература от края на XVIII и първата половина на миналия век (изпълнението на тази задача е крайно необходимо) и така да се обяснят по-всестранно характерни за нея тенденции.

Относно етапите в развитието на българистичното направление може да се каже следното. Макар че руската славистика обхваща цялостно своя предмет в началото на 40-те г., когато поставя възлови проблеми на историята и теорията на всички славянски литератури, действителната основа на това важно направление в нея се полага десетилетие по-рано с познатите проучвания на Юрий Венелин „Древные и нынешные болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам", „Древные и нынешные славяне в политическом, историческом и религиозном их отношении к россиянам", „О характере народных песен славян задунайских" и „О зародыше новой болгарской литературы". Покъсно констатациите на Юрий Венелин биват научно прецизирани и обогатени с нови наблюдения, вследствие на което кръгът на изследваните въпроси на българската литература значително се разширява.

По същото време българската литература бива включена в общия курс по история на славянските литератури, четен в университетите в Петербург, Москва, Казан, Харков, Киев, а руският печат помества все повече и повече критически статии за нея. С това са свързани основни черти на втория етап от развитието на българистичното направление в руската славистика, представен най-пълно с някои от научноизследователските и научнопопулярни трудове на И. Срезневски, О. Бодянски, В. Григорович. През 60-те г., когато се появяват „Очерки истории южнославянских литератур" от А. Пипин и В. Д. Спасович, а в Москва се учат К. Миладинов, Р. Жинзифов, Л. Каравелов, Н. Бончев и други техни сънародници, повече типично става синтетично-концепционалното разглеждане на българската и останалите южнославянски литератури с оглед на техните художествени образци и основните етапи на развитието им. В споменатия труд се отстояват установени или критически възприети от руските слависти схващания относно началото на новата българска литература и характера на извършващите се в нея процеси. Направените преди опити за съпоставително разглеждане на българската и останалите южнославянски литератури разширяват основата на тяхното сравнително изследване, провеждано с цел да се обяснят някои от присъщите им общи закономерности. Уместно е да се прибави още, че на този трети етап руските слависти повече, отколкото преди, са свързани с български писатели и културни дейци, част от които живеят и се учат в Русия. Едни от тях (В. Априлов, С. Палаузов, Н. Геров, Р. Жинзифов, Л. Каравелов, М. Дринов) обнародват в Русия и на руски език свои литературно-славистични проучвания — едно обстоятелство с особено важно значение за насоките и мястото на българистичното направление в системата на руската славистика. От една страна, тази връзка помага на руските слависти своевременно да обогатяват информацията си за културнопреобразователните процеси в България и повече типичните художествени тенденции. От друга, тя се явява необходима предпоставка формиращото се

чавали развитието на българската литература през 20-те—30-те г., Ю. Венелин акцентува преди всичко върху пътищата и средствата на нейното развитие. Както и в останалите си проучвания, той се обръща направо към българските писатели, книжовници и просветни дейци, за да сподели с тях свои мисли и съображения. Исторически оправдана се оказва следната негова мисъл: „Конечно, при упомянутых обстоятельствах, нельзя ожидать, чтобы новая болгарская литература зародилась в пределах Турции. Однако есть богатые болгаре и вне Турции, в Бухаресте, Галацах, Браилове, Бессарабии, в Одессе, в Трансилвании, в Песте. . . Таким точно образом началась вне Турции как новогреческая, так и новосербская литература."[4]

В същност, изказвайки се така, Венелин пръв поставя въпроса за ролята на задграничните национални центрове на българската и останалите балкански литератури, която е твърде съществена през началните етапи на формирането им. И неслучайно българските книжовници, с които той се среща и разговаря, в по-голямата си част живеят и работят в Одеса и Румъния. . . Естествено Венелин не разработва навреме поставения въпрос, чието изясняване е от значение за сравнителната история на балканските литератури. Но казаното от него въздействува мобилизиращо върху българските книжовници тогава, посочвайки им средства и пътища за развитието на самата литература, за частичното преодоляване на неблагоприятните условия във вътрешността на страната. Следва да се добави, че авторът на „О зародише новой болгарской литературы" имал пред вид, че дейността на задграничните центрове не е постоянна форма на литературното развитие, но тя може да способствува за появата и укрепването на вътрешно националните центрове. Такъв именно смисъл имат разсъжденията му за историческата съдба на българската литература в миналото и фанариотските тенденции, ограничаващи свободното й развитие през първата половина на миналия век; критичните му бележки за отделни книги и патетичните му изказвания за българите — „народ даровитый, трудолюбивый".

Книгата на Венелин има и друго значение. До нейното излизане в европейския литературен печат са обнародвани немалко критически статии и съобщения за ранните произведения на новобългарската литература. Сръбски, хърватски, румънски, чешки, немски и руски вестници и списания създали вече известна представа за „Неделника" на Софроний Врачански и „Рибен буквар" на Петър Берон, за българския превод на „Новия завет" и книжовнопросветната дейност на Васил Априлов, Неофит Рилски, Христаки Павлович, Райно Попович, След 1822 г., когато Вук Караджич издава своя „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима. . .", интересът към произведенията и дейците на новобългарската литература в славянските и други европейски страни бързо нараства. Книгата на Венелин обаче получава широка известност сред българите и чрез въздействието си върху тях става факт на литературното им развитие. Като повече систематизиран източник на информация за състоянието на литературния живот в България тя разширява създадената от П. Кепен, И. Липранди, В. Тепляков представа за българската литература, углъбявайки научния интерес към нея и признателността към самия Венелин. „Дозволете ми, братя — казал Р. Жинзифов в надгробното си слово за И. Денкоглу, — да споменем при той случай и любимото име на незабвенный наш бытописател Юрия

[4] Ю. И. Венелин. О зародише новой болгарской литературы. М., 1938. с. 19.

литературы“ той написва върху част от притежавания документален материал. Съхранените в архива му документи (препис от „История славянобългарска“ и частични бележки относно „Кириакодромион, сиреч Неделник“. „Рибен буквар“, „Новый завет“, „Разные слова и поучения“ и пр.) също показват с каква сериозност Венелин се подготвял за изпълнението на тази важна задача, стремейки се да разполага с по-богата и достоверна информация за насоките на съвременните му литературни процеси в България.

В резултат на извършената от Венелин изследователска и подготвителна работа, представена тук твърде общо, новата ,българска литература става предмет на системни славистични и други проучвания; слабо изявеното дотогава българистично направление във формиращата се руска славистика събужда по-голям научен интерес, за да се утвърди напълно през следващото десетилетие. При това с дейността на Венелин в него били застъпени три плодотворни начала, които се развиват през всички следващи етапи, а именно: използуване на непосредствени източници (научни пътешествия, срещи и разговори с книжовници, лични впечатления от културно-националната атмосфера в страната), постоянна връзка с българските книжовници и центровете на българското възраждане в Русия, широко използуване на сравнителната метода. Набелязани са също и някои от въпросите, които именно ще станат предмет за по-аналитично разглеждане: преходът към новия исторически период, националнопросветителските тенденции и отражението им в литературата, ролята на гръцкото духовенство и нейния фанариотски аспект, създаването на собствена художествена литература.

Ония, които имали критично отношение към Ю. Венелин и поддържали атмосферата на недоверие към неговите схващания и концепции, застанали на становището, че пътешествието му в България, Влахия и Молдавия не е завършило с очакваните резултати не само поради обективни причини, но и поради „неподготвеността“ на самия Венелин. Условията не позволили веднага да бъде продължено предприетото издирване, обаче за всички било ясно, че избраният път е правилен — руската славистика не би могла да изработи своя научна концепция за българската и останалите южнославянски литератури, ако подобни пътешествия не заемат основно място в изследователската ѝ програма. Подходящи условия се създават след близо едно десетилетие, когато П. Прейс, О. Бодянски и И. Срезневски се отправят към Сърбия и Хърватско, а В. И. Григорович — към България. Както е известно, в сравнение с Ю. Венелин В. Григорович обиколил различни краища на Балканите, установил връзка с повече книжовници и културни дейци, събрал голям брой ръкописни и печатни произведения на българската литература, част от които се намират в съветските библиотеки и архивохранилища. „Он выбрал для своего путешествия — пише И. Срезневски — путь открытия памятников, оставшиеся никому неизвестными.“[8] Неговият документален труд „Очерк путешествия по Европейской Турции“ е най-забележителното през 40-те г. на миналия век руско изследване за преобразователните процеси и по-характерните явления в българската литература и култура. Нелишени от елементи на субективизъм, лични впечатления, достоверни бележки за отделни произ-

[8] И. И. Срезневский. На память об О. М. Бодянском, В. И. Григоровичех и П. Прейсе. — Сб. Отделения русского языка и словесности. Т. XVIII, № 6.

действительно большая часть содержания журнала занята в переводе из греческих журналов. Впрочем, издание, как я уже сказал, применено довольно умно к нуждам болгарского народа; всюду видно, что издается славянином для славянина. Все статьи написаны языком простым, сообразным с состоянием просвещения у болгар, и в них объяснено все, что может быть непонятно тому, кто не искусился в школах. Нельзя не заметить и любви к отечеству: ею одушевляется издатель при всяком приличном случае; для него дорого счастье его народа, его просвещение, его привязанность к народному языку, успеха литературы. . . И когда говорит он как властилин, его выражения становятся неподдельно красноречивыми, увлекательными для всякого, кто же отчудился совсем от силы истины. . .“ Две години по-късно И. Срезневски съобщава свои бележки за следващите книжки на сп. „Любословие“ и за още близо 40 издания на новобългарската книжнина — от „Молитвенный крин“ (1806 г.) и превода на „Новия завет“ (1828 г.) до поемата на Найден Геров „Стоян и Рада“ (1845 г.).“„Я уведомлял вас как то о болгарском повременном издании — продължава той; теперь я получаю его довольно акуратно и сверх того знакомлюсь, благодаря одесским болгарам, особенно г-ну Мутеву, постепенно со вземи новыми явлениями болгарской литературной деятельности. . . Книги эти замечательные и по содержанию, и по своему языку, большею частью в них довольно чистому и естественному, что довольно редко и в книгах других славян, не только болгарских. . .“И след като в същия дух определя значението на „Математическата география“ от И. Богоров или на „Рибен буквар“ от П. Берон, „Забавника“ на К. Огнянович, „Приключения Телемаха“ и пр., И. Срезневски заключава: „Вот все, что я могу Вам сообщить о современной литературной деятельности болгарской. . . Современем надеюсь сообщить о болгарах и что нибудь такое, что удовлетворить не одному Вашему библиографическому любопытству. Основываю свои надежды на том, что между молодыми болгарами есть несколько (например Палаузов, Мутьев и др.) прекрасно, европейски образованных и даровитых, которые с любовью к отчизне сооединяют желание оставить по себе что нибудь достойное былой славы своих предков. Будем ждать!“[11]

В същност какво още от българската литуратура тогава е трябвало да познава представителят на руската литературна и славистична мисъл, за да бъдат знанията му за нея пълни? Почти нищо. Още по-малко това му е било необходимо за сръбската и хърватската литератури, които следял по-редовно и за които се изказва така компетентно както в трудовете, така и в писмата си до В. Ханка, придобили характер на малки студии върху състоянието на хърватската литература, върху целите на илирийското движение и дейността на поети като Станко Враз.

Тази пълнота и достоверност на притежаваната информация отличава научноизследователския подход на всички руски слависти. Заедно с публикуваните трудове и статии на В. Григорович например показателен е и неговият богат архив. Различни записки, описания на местности и бележки за състояли се срещи с български книжовници, преписи на български народни песни (в това число и на песните, съобщени му от „Козма из Галичник“, част от които Ст. Враз публикувал в сп. „Коло“), откъси от речник на българския език с точно извадени думи от почти всички произведения

[11] Москва, ЦГАЛИ, фонд 436, оп. 1, ед. хр. 1043, л. 101—115. Основното съдържание на писмата И. Срезневски излага също в статията си.

народни митични песни и балади, исторически легенди и предания. Като вземем под внимание, че фолклорните творби се създават обикновено от народи, угнетявани от различни тирани, романтичен характер и звучене придобиват много от историческите и хайдушките песни на южните славяни, както и народните умотворения, които съобразно с общественото и духовното развитие на даден народ могат да добият романтичен оцвет, да събудят мечтите на хората за нещо хубаво, светло, възвишено.

Както е известно, романтизмът се появява сравнително късно у южните славяни. При все това той изиграва значителна роля в техните културно-исторически борби. Тая роля е още по-голяма, като знаем, че южнославянският героичен епос е създаван предимно от трудовите народни маси и отразява техните мечти за свобода, омразата им срещу национални угнетители,[4] а тъй също и общата съдба на народите.[5]

Като има пред вид тая балканска общност, В. М. Жирмунски приема в условен смисъл понятието *международен* за героическия епос на южните славяни.[6] Поетите на сърби, хървати, черногорци се обръщат към миналото и поетичното творчество на своите народи, за да будят у сънародниците си патриотични чувства и воля за борба против поробители и тирани. Насочвайки се към сюжети от народната поезия, те отразяват и демократичните разбирания на своето време, лозунгите за равенство, братство и свобода, издигани неколкократно в Европа от втората половина на XVIII в. насам.[7] В Сърбия под влияние на романтизма творят най-изтъкнатите писатели. Йован Стерия Попович създава патриотичната алегория „Синът на Крали Марко"; Петър Петрович Негош — най-популярната поема в сръбската литература — „Горски венац"; Бранко Радичевич написва епическите поеми „Гойко", „Хайдуков гроб", „Удавница"; в Хърватско Иван Мажуранич обнародва добилата голяма известност в Европа поема „Смъртта на Смаил ага Ченгич"; Петър Прерадович поднася поемата „Крали Марко"; в Словения видният поет Франце Прешерн написва редица епични и лирични произведения. Народният епос слага ярък отпечатък и върху творчеството на други сръбски, хърватски и словенски поети, работили по време на прехода от романтизъм към реализъм: Йован Йованович-Змай, Джура Якшич, Август Шеноа и др.

---

[4] Демократичната насоченост на южнославянския епос, важната патриотична роля, която той играе, отбелязва Н. И. Кравцов в статията си „Историко-сравнительное изучение эпоса славянских народов". — Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958. с. 309. Подобни мисли Кравцов изказва и в статията си „Идейное содержание сербского эпоса". — Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян. М., 1951. с. 312, 323 и др. По същия начин М. Ф. Рилски изтъква демократизма и социалния заряд в украинския фолклор в статията си „Героический эпос украинского народа". — Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., АН СССР. с. 313—314.

[5] Като говори за сходството на творби от различни фолклорни жанрове у българи, сърби, черногорци и др., посветени на Крали Марко, Ц в. Романска изтъква, че много пъти това са дори „едни и същи произведения", претърпели у отделните народи едни или други изменения. — Вж. Към въпроса за проучването на произхода, разпространението, мотивите и развитието на епоса за Крали Марко у южните славяни. — Славянска филология. Т. V, БАН, 1963. с. 6.

[6] Вж. „Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса". — Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., АН СССР, 1960. с. 277.

[7] Вж. Емил Георгиев. Очерки по история на славянските литератури. Ч. I, и зд., 1964. с. 85 и сл.

заетото в идейно отношение, насищайки картини, диалог, описание със средствата на революционния романтизъм.

Сравним ли поемата му с хайдушките народни песни в художествено отношение, тя им отстъпва и с изкуствения си тромав език, и в създаване на поетични образи. Д. Петканова, посветила специална статия за връзката на „Горски пътник“ с народните песни, отбелязва с основание, че художествените въздействия в поемата на Раковски, доколкото може да се говори за тях, се дължат повече на стихийното въздействие на народната песен.[10]

При все това „Горски пътник“ оказва силно влияние върху развитието на българската поезия. В дните на робството поемата е била четена тайно сред учащите се и българската интелигенция, цели нейни глави са били заучавани наизуст и декламирани, за да поддържат патриотизма на българския народ. Поемата е важна освен това и с отражението на преломния момент в българското четническо движение. В нея Раковски категорично поставя въпроса за „освобождение общонародное“[11].

Около времето на Кримската война създава своите революционни песни и Добри Чинтулов. Самобитен поет, Чинтулов не подражава на народната поезия. Неговите творби са сходни обаче с хайдушките народни песни както по дух, тъй и по форма. В тях намираме оная призивност към борба, характерна за нашия героичен епос. В сборниците с български народни умотворения има доста хайдушки песни, в които романтичната приповдигнатост е изразена в описанията на гората закрилница (Върбански, № 545; СбНУ, III, стр. 111; Т.-В., № 2976) със себеотрицанието на хайдутина, който има за майка Стара планина, за жена — тънката пушка, за деца — дребните куршуми (СбНУ, IV, стр. 77; Шапкарев, № 646) или с готовността да се изпълни заветният дълг на хайдути и войводи (СбНУ, XIII, 83; Вербински, № 326; Дозон, № 31). Много елементи от тия творби намираме в стихотворенията на Чинтулов: „Къде си вярна, ти любов народна?“, „Български юнаци“, „Българио, мила майко!“, „Вятър ечи, балкан стене“ и др. Попаднал в средата на български студенти в Одеса, Чинтулов пише произведения като „Възпоминание“, с което оживява романтични картини от историческото минало на народа. В Одеса е написано и стихотворението „Стани, стани, юнак балкански“. Романтиката на борбата в него е дадена в друг аспект. Повлиян от славянофилските идеи на Хомяков, Чинтулов отразява в него идеята за солидарност между славяните. Тая идея е реален израз на действителни отношения между българи, сърби, черногорци и други балкански народи, които неведнъж са разчитали на братска помощ при различни опити за въстания. И призивът на Чинтулов е бил добре разбран от балканските славяни. Като припомня стиховете от строфата на споменатото негово стихотворение

На помощ сърби, черногорци
със радост ще се затекат,
а и от север храбри руси
тоз час ще да се появят —

[10] Донка Петканова-Тотева. Горски пътник и народната песен. — Славянска филология. Т. V. С., БАН, 1963. с. 64.

[11] Елементи от народния романтичен епос намираме и в „Предвестник горского пътника“ (1856), както и в „Отлъчие от България едного распаленого родолюбца българина в лето 1853“, които нямат особено значение за развитието на българската поезия.

Вазов. Народният поет отбелязва наистина изкуствения стих и „безобразните рими", но подчертава, че поемата „цяла благоухае и е напоена от аромата на народната поезия".[14]

Литературното дело на П. Р. Славейков се характеризира с още по-дълбоко сродяване с фолклора. Като изпраща фолклорни материали в Русия на Н. Х. Палаузов през 1852 г., Славейков говори за чудната поетична сила и красота, която крият българските юнашки и митични песни, народните легенди и предания. Това го накарало да съчини „една поема по народната поезия, която да обема в полно все что басноловно ся нахожда в днешното время в Българите". За главен герой той избира Крали Марко, чието име и подвизи изпълнят повечето от споменатите фолклорни произведения. „В тая поема — добавя Славейков — ще бъде все народно без друго поетическо измисляние."[15]

По-късно на основата на някои предания, на исторически и хайдушки песни възникват ред художествени творби на поета.[16] Поемата „Бойка войвода" (1873) е написана в духа, стила и метриката на народната песен. Славейков си е послужил и с осмосричния силабичен стих, най-разпространения в нашия песенен фолклор. В отделни пасажи имаме наистина обикновено подражание на народната песен. В тях тривиалното взема връх, поетичният език не достига първичната самобитност и простота на фолклорното произведение. Редица места стоят недобре споени с елементи от анонимните народни творби. Има освен това моменти, в които героинята заема сантиментални пози, нещо, което не намираме в българския героичен епос, както и в разпространената легенда за първообраза на Бойка и в създадената за нея народна песен. Стремежът на автора е бил несъмнено да представи героиката на освободителните борби, да нарисува един образ на героична българка, равностойна другарка на своя годеник. При опита да я задържи в село през време на сраженията, Бойка, дъщеря на народен закрилник, отказва категорично. В риторичен стил героинята е показана с високо национално съзнание.

Ограничени са данните за „Изворът на белоногата" (1873) — най-хубавата поема на П. Славейков. Когато посещава Харманлийския край, местният културен деец П. Милковски му разказва преданието за „акбалдър чешмеси", за българската девойка, отказала да стане жена на турския везир, който, зачитайки нейната любов, откровеност и смелост, поръчал да изградят на мястото на срещата му с нея великолепна мраморна чешма. Славейков се възползувал от романтиката, която предлага митичният сюжет за вграждане, и го свързва с патриотичния момент, подбудил анонимните певци да съчинят песен за смелата българска девойка. Съдържанието на поемата се изгражда по такъв начин на два мотива. Мотивът за вграждането, разпространен твърде в българския фолклор, е свързан с патриотичния момент, който е доминиращият. Една беззащитна българска девойка, намерила нравствени сили да се противопостави на виден турски сановник, като се отказва от предлаганите облаги, е удобен повод за внушаване на поколенията истински патриотизъм. Независимото държане и самочув-

[14] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XVIII. 1957. с. 525.
[15] СбНУ, кн. XX, с. 31.
[16] Това се отнася и за неговите младежки патриотични поеми „Крумиада" и „Самуилка", които не са завършени и обнародвани.

подхранва темите на едни от най-значителните му произведения: „Хайдути", „На прощаване", „Пристанала". Тя обуславя и появата на неговия забележителен шедьовър „Хаджи Димитър".

Образите на смели войводи, на жени и моми хайдутки, пленителните очертания на русалки и самодиви, които дружат с юнаци и им помагат, са твърде характерни за нашия фолклор. Раковски, Славейков, Каравелов и други български поети от времето на Възраждането ги познават не по-зле от Ботев. Авторът на „Хайдути" постигна изключителни резултати не защото за пръв път докосва една необятна галерия от фантастични образи и видения, а защото съумява да доближи с изумително майсторство и проникновение героиката на хайдушката романтика до своите съвременници, да подчертае творческия дух на българина, да изтъкне неговата роля в съвременната борба за свобода. Още в „Хайдути" той иска неговите съвременници да чуят и разберат

какви е деца раждала,
раждала, *ражда и сега*,
българка майка юнашка;
какви е момци хранила,
хранила, *храни и днеска*
нашата земя хубава!

Тук несъмнена роля играят и субективните качества на таланта, неговата идейна същност, умението му да подчинява всичко на голямата задача — националното освобождение на българския народ и социалното му разкрепостяване от игото на чужди и „свои грабители. Ръководен от такива начала, Ботев достига и до едно гениално поетично завоевание — да предизвика към ранения юнак съчувствието на хищната птица и дивия звяр, да вплете в една реалистична картина на робството видението на свободата чрез митичните образи на народното въображение.

Всичко това — поетична образност, разнообразна архитектоника, своеобразно стилистично богатство — се съдържа несъмнено в романтиката на хайдушкия епос, в чудните митични песни, легенди и предания. На никой български поет обаче до Ботев не се бе удало да възсъздаде по такъв гениален начин бляновете на народа, да нарисува с крайно пестеливи средства незаличими картини, както тая например в строфата

И самодиви в бяла премяна,
чудни, прекрасни, песен поемнат, —
тихо нагазят трева зелена
и при юнака дойдат, та седнат. . .

Касае се конкретно и за тая способност на пламенния поет-революционер, който съумява да задържи чувствата си за дишащи огън и гняв стихове, за да слее полета на фантазията си с фантазията на народа, създала безброй причудливи образи на различни митични същества.

Струите на романтизма не секват и след Освобождението на България. Под знака на романтизма според някои автори се развива литературата ни през първото десетилетие след Освобождението. Като романтични те разглеждат произведенията през тоя период на Ив. Вазов, К. Величков, Ст. Михайловски и други писатели.

на вили и змейове, посещава тайнствени пещери и дъбрави. Ние можем да говорим обаче не за влияние от фолклора в прекия смисъл, а за дълбоко прочувствуване на всичко, което се нарича с една дума съдба на народа. Нейните тайни иска той да разгадае, да прозре загадките на нощта, да узнае бъдещето на България. За това ни говорят определено проникновените стихове в началото на песен XII от поемата. За да даде мъдри напътствия на поколенията, той иска да им припомни миналото с неговите кобни страници, да приближи още веднъж светли образи, оставили незаличими дири в нашата история. И той среща читателя по страниците на своята творба със сенките на Самуил, Крали Марко, Паисий, по един оригинален начин показва българските „царета", водили люти боеве с различни врагове на народа ни.

Преклонението си пред величавия образ на Крали Марко Вазов изказва още в „Епопея на забравените", инклинирайки в поемата си „Братя Миладинови" вдъхновени стихове за чутовния герой.[20] Той знае, че тоя образ е плод именно на народната фантазия, че действителният Крали Марко е значително по-друг. Дори и тук, във „В царството на самодивите", съобразено с основната тема на поемата, той има пред вид образа на Крали Марко не от народните песни, в които героят неведнъж е развенчан, а от народните предания. Защото . . . „в преданията само тоя единствен величаво-романтичен образ на южнославянската фантазия се съхранява ненакърнен със своя исполински лик и баснословно могъщество и сила, с поетическите спомени, с които са насеяни Старата, тракийските и македонските планини"[21]. Песните от сборника на Дозон дават богат материал на поета за поемата предимно с баладичните си мотиви.

В началото на столетието Вазов отново се връща към изпълнените с чар и тайнственост народни легенди и исторически предания, за да създаде цял низ от поетични творби, обнародвани първоначално в периодичния печат и обединени по-късно в сборника „Легенди при Царевец" (1910). Пряк повод за тяхното написване дават неколкократните Вазови посещения на Търново. Уединен, завладян от „мистично" настроение, той се отдава на спомени и видения, пленен от романтиката на миналото. За силното въздействие на романтичния фолклор върху поета свидетелстват следните негови мисли: „И каква поезия в тия предания! Как те се натрапват с неотразима сила на мисълта на поета, за да им даде плът и кръв, да ги извади от бурена на забравата, дето са тлели векове, и да оживи с красотата им цяла епопея от миналото! И те, тия предания, тия видения, тия полумъгляви образи, възкръснали пред мене в развалините на Търново, преследваха ме и после сè по-ясно се очертаваха в ума ми, тревожеха въ-

[20] Дивний Крали Марко! Всеславянска славо,
на тъмни фантазий създанье мъгляво. . .
О Белград до Прилеп, де в глуха пещеря
турят ти въртопа тъмните поверья,
до Кукуш печални и до Хеликон
призракът се носи на черний ти кон
и се мярка твойта неизмерна сянка.
Коя ли бе тая баснословна нянка,
що откърми тоя дивен исполин —
с един крак на Емус, с другий на Пирин?

Ив. Вазов. Събр. съч. Т. IV. С., 1955. с. 312—313.

[21] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. IV. С., 1956. с. 212.

тъй като романтическото изкуство, както и реалистическото, е явление исторически развиващо се.[26]

Както е сложен преходът от романтизъм към реализъм в българската литература, тъй е сложно и преминаването от реализъм към неоромантизъм или индивидуализъм — терминът в случая не е от съществено значение. Политическото, икономическото и културното развитие на народите е вървяло по различни пътища. Затова и във всяка страна литературните течения имат различна съдба. В балканските страни, и по-специално в България и Югославия, романтизмът, както бе отбелязано, идва доста късно. По същите причини закъснява и „смяната" на другите литературни течения. И когато в Европа се говори за неоромантизъм, в България редица писатели са по-близо до началата и стилистиката на романтизма, застъпван от видните ни възрожденски поети, отколкото до западноевропейския неоромантизъм, допускащ неведнъж концесии на различни упадъчни литературни течения. Поради всичко това литературните интерференции на течения и школи невсякога могат ясно да се отграничат. Пред такава трудност е изправен и Скерлич, когато разглежда индивидуализма в сръбската литература през първото десетилетие на века.[27]

По-съществено е да отбележим, че изтъкнатите представители на българската поезия, които изпитват през същия период влиянието на индивидуализма, се насочват неведнъж към теми и сюжети от народното творчество. И можем определено да кажем, че и сега романтичният епос им помага да създадат забележителни художествени произведения. Наистина по страниците на сп. „Мисъл" неведнъж се застъпват реакционни естетически теории на западноевропейската литературна наука. В художествената дейност на неговите сътрудници намираме и стремеж в заетите от фолклора сюжети да се внасят мисли, чувства и идеи, чужди на бита и душевността на нашия народ. У нас е обаче още твърде силно въздействието на българския фолклор с неговия граждански патос и социален заряд. И в немалко случаи демократизмът на героични поеми и хайдушки песни, на исторически предания и митични легенди пробива ледената кора на космополитния индивидуализъм. Сам д-р К. Кръстев, редакторът на списанието, се изказва неколкократно за българското народно творчество, сочейки верния път за развитието на родната ни литература в близкото общуване с поетичния гений на българина. И Кръстев, и Пенчо Славейков, и другите сътрудници на „Мисъл" имат при това пред вид художествения опит на Гьоте, Хайне, Бърнс, Бюргер и други колоси на световната литература, постигнали забележителни резултати в произведения, чиито сюжети са почерпани от духовната съкровищница на народа.

Може определено да се каже, че най-значителната част от поетическото дело на Пенчо Славейков е създадена въз основа на българския фолклор.[28] Най-сполучливите му произведения при това имат сюжети от роман-

[26] Проблемы теории и истории литературы, Сборник статей, посвещенный памяти профессора А. Н. Соколова. М., изд. Московского университета, 1971. с. 150—151.

[27] Јован Скерлић. Историја нове српске књижевности. Потпуно и илустровано издање. Београд, 1914. с. 444—445, 451—452. Вж. по тоя въпрос също: Владета Р. Кошутић. Парнасовци и симболисти у срба. Београд, 1967. с. 6 и сл.; Емил Георгиев. Очерки по история на славянските литератури. 2 изд., С., 1971. с. 273.

[28] Вж. по тоя въпрос В. Вълчев. Пенчо Славейков и народното творчество.— Фолклор и литература. С. ,БАН, 1967. с. 103—138, в която работа са посочени и други автори, писали на същата тема.

и от посочените песни, Славейков ни показва един овчар, пленен от хубостта на Гюргя, който изпитва коварството ѝ, понесен от нея във вишнето.

Романтичното, заето от митични песни и балади или от героичния епос, е втъкано умело и в други произведения на поета, писани по фолклорни сюжети: „Ралица“, „Бойко“, „Коледари“ и др. По своята творческа природа Славейков е предразположен предимно към света на тайнственото и фантастичното, към образите, които населяват народните легенди и предания. В „Кървава песен“ (Втора песен, „Оборище“) след описанието на балканските усои се намира релефна картина на мраморните палати на Огнян Змей:

Невидим и нечут от никого, живей
в сараите си там всевластник Огнян Змей,
и само бурята когато в бяс разклати
земята, заедно с дружини си крилати
той вихром се извий връз черните мъгли,
изврял сред дворите сарайски, животворен
поток, и който пий от него, в миг отворен
е нему смисълът на всичките неща.
Запазени са в тез сараи, от света
на скрито, семките на билки най-отбрани,
от самодивите в потайна доба брани.

Общувал дълги години с поетичния свят на своя народ, Славейков пи от вълшебния извор на българската народна поезия и разбра смисъла на редица важни проблеми на българската литература. Необходимо е да отбележим при това, че ако в произведения като „Сянката на свръхчовека“, в някои литературно-критични статии и очерки той прокарва идеите на реакционната ницшеанска идеология, писаните под въздействието на фолклора произведения са защитени от себичните възгледи на индивидуализма и субективизма.

У П. К. Яворов не се намират нито такъв голям брой произведения, никнали на почвата на народното творчество, нито многократни изказвания за него, както това се среща у Пенчо Славейков. На пръв поглед ни се струва дори, че неговият вечно тревожен и постоянно търсещ дух не се е спирал пред обаятелните образи на поетичния гений на народа.

Това в същност не е тъй. Големият поет винаги пази в душата си ромона на безизкуствената песен, затрогваща със своята простота и чар. Приглушат ли се земните страсти, отлетят ли лъжливи миражи и видения, родните слова зазвънняват с чудна сила. Тогава в душата на поета се раждат произведения като „Павлета делия и Павлетица млада“, които свидетелствуват за проникновено разбиране на народното поетично творчество.

Усвоил естетическите канони на френските символисти, Яворов показва склонност към романтични рисунки в много стихотворения. В „Калиопа“ с рядка виртуозност се сменят реалистични сцени с романтични видения, рисуващи душевните преживявания на героите. Със същото психологично проникновение са създадени „Овчарска песен“, „Луди млади“ и пр.

Яворов не остава безразличен и към нашия хайдушки епос. Неговите „Хайдушки песни“, посветени на Гоце Делчев, са в пряка връзка с участието на поета в борбите за освобождение на Македония. Зачетем ли тия страстни откровения, още първата песен („Ден денувам — кътища потайни“) ни пре-

не претендира всякога за голяма оригиналност и самобитно пресъздаване на заетите сюжети. По-съществен е въпросът, че при поетичната стилизация, с която К. Христов си служи, са отпаднали интересни моменти от съдържанието на фолклорните творби. Голяма част от песните в „Самодивска китка", включително и споменатите тук, се състоят само от по две строфи, издържани в сполучлива художествена форма.

В сборника има и други хайдушки песни, преработени от видния наш поет: „Първа рана — от пушка бойлия" (XXIV), „Море лудо, лудо-младо" (XXVII), „Троица турци, Яно, дойдоа" (XXXIII), „Никнàла ми е мома Тодора" (LVII) и пр. Те имат обаче за предмет не борбите на народните закрилници, а любовта, откъсната при това като тема от тия борби. Не става дума естествено да се забравя, подценява или елиминира едно дълбоко човешко чувство у хайдутите. Прави впечатление обаче отсъствието на теми и сюжети от освободителните борби на българския народ. Ръководен от естетическите си разбирания, К. Христов приглушава творческата романтика и у такива песни като „Кàзвай, кàзвай, айдут Велко", родени непосредствено от най-лютите битки на българския народ с неговите вековни тирани.

Това отношение към фолклора и в частност към хайдушките народни песни говори определено, че в своите индивидуалистични търсения авторът на „Самодивска китка" е отишъл твърде далече, нещо, което не си беше позволил и Пенчо Славейков — един от главните идеолози и теоретици на модернизма в българската литература. Дори Яворов, „певецът на нощта", остана по-верен при подобна интерпретация на хайдушките народни песни, по-близък до тяхната същност и характерни особености.

Би следвало да спомена още един баладичен сюжет в творчеството на К. Христов, неговата балада „Русалка", появила се в стихотворния му сборник „Химни за зората" (1911). Наистина тук могат да се открият и литературни влияния (баладите на Бюргер, Пушкин и др.). Поетът ще е имал обаче пред вид и подобни сюжети в българското народно творчество.

Както се вижда, ролята на романтичния епос за развитието на българската поезия до Първата световна война е изключително важна. Тя щеше да бъде значителна дори ако се сведеше само до събуждане на народностното съзнание на българския народ, до оня мощен тласък, който получава националноосвободителното ни движение през 60-те и 70-те години на миналия век, когато се слага началото на демократичните и хуманистични традиции в българската литература. Ние виждаме обаче освен това поетически завоевания, с които може да се гордее всяка национална литература.

Изминала няколко етапа в своето развитие, нелишени понякога от резки противоречия, българската поезия бива оросявана от свежите струи на прогресивния романтизъм, подсказан от родния епос, и докрая на очертания в настоящия доклад период. Живителни напеви, забравяни сред ехтежа на бури и страсти, биват подемани отново от майсторите на българското художествено слово. Благодатните оплождания на фолклора, пречистени от наивни похвати и леко подражателство, сближават отново читателите с очарователните образи на народния гений, с топлия лиризъм на легенди и предания, с причудливото и тайнственото на народните балади и поверия.

Поетите, работили по време на Възраждането, стоят по-близо до стилнокомпозиционни похвати, образност и словно богатство на родния епос. Козлев, Славейков, Каравелов, Ботев често си служат с метричните форми на народната поезия. Техните творби отразяват и стихията, първичната сила

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ
Том XIII
*
Художник *Г. Данов*
Худ. редактор *Д. Донков*
Техн. редактор *Т. Нинова*
Коректор *М. Михалкова*
*
Изд. индекс 5058
Дадена за набор на 6. IV. 1973 г.
Подписана за печат на 23. VII. 1973 г.
Формат 71/100/16 Тираж 1000
ЛГ III-8
Печатни коли 21,50 Изд. к. 25,59
Цена 3,72 лв.
*
Набрана и отпечатана в Печатницата
на Издателството на БАН
София 13, ул. 36
Поръчка № 223.