СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

II/3311

16

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БЪЛГАРСКИ КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

ДОКЛАДИ И СТАТИИ
ЗА VIII МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС
НА СЛАВИСТИТЕ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

литер

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БЪЛГАРСКИ КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

ЧИТАЛНЯ

Том XVI

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ И ФОЛКЛОР

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1978

РЕДАКТОРИ

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ГЕОРГИ ГЕРМАНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ

II/3341

Б 5314/78

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ ☆ СОФИЯ

© Българска академия на науките, Български комитет на славистите
1978
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

ПРОВЕРКА 1974

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

ОБЩЕЕ И СРАВНИТЕЛЬНОЕ СЛАВЯНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА И ЕГО ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМНЫЕ СФЕРЫ

I

Как всякая научная дисциплина общее и сравнительное славянское литературоведение постепенно определяет свой предмет и свои проблемные сферы. Вначале возникает „общее" славянское литературоведение, нашедшее место в раннем труде Павла Иосифа Шафарика „История славянского языка и литературы всех наречий"[1], в котором он говорит о „славянской литературе" (в единственном числе), а не о „славянских литературах", о литературе единого народа. „Обще" рассматриваются славянские литературы и в курсе лекций по славянским литературам, прочтенных Адамом Мицкевичем в Париже и изданных вскоре после этого на нескольких языках.[2] „Обще" изложено развитие славянских литератур и в третьем значительном труде, посвященном славянским литературам, вышедшем в XIX в., — „Истории славянских литератур" А. Н. Пыпина (раздел польской литературы в нем был написан В. Д. Спасовичем).[3] Мицкевич и Пыпин говорят уже о „славянских литературах", бывших в их понимании отдельными литературами, созданными на основе славянской общности.

В трудах Шафарика и Мицкевича, в особенности в „Лекциях" последнего, содержатся положения, могущие быть истолкованными как провозвестники методологии сравнительного литературоведения, разумеется, в его ранней фазе. Однако подлинное славянское сравнительное литературоведение возникает во второй половине XIX в., одновременно со сравнительным славянским языкознанием. Его первым видным представителем был Александр Николаевич Веселовский. Преодолев несостоятельные и ограниченные научные воззрения т. наз. мифологической школы,

---

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

[2] См. французское издание Les Slaves. Cours professé au Collège de France, par Adam Mickiewicz (1840—1841), et publié d'après les notes sténographiées, Paris, 1849.

[3] А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович. История славянских литератур. Т. I—II, СПб., 1879—1884.

он твердо встал на позиции сравнительно-исторического литературоведения, защищая теорию заимствований, но в то же время воздавая должное и „самозарождению“ сюжетов. В своих объяснениях А. Н. Веселовский приходит к выводу о закономерностях литературного развития, не чуждаясь и приемов типологического исследования.[4]

Лишь в XX в. появляются работы, базирующиеся на принципах общего и сравнительного литературоведения, изучающего общность славянских литератур, общий процесс и общие процессы их становления, отождествляющие и объединяющие развитие славянских литератур и их сходственные, конвергентные признаки. В значительно большей степени в сравнении с предшествующими работами по истории литературы параллелизм и объединение славянских литератур в общем процессе находят в трудах „Славянская литературная история“ О. О. Карасека[5], „Славянские литературы“ Яна Махала[6], „Словесность славян“ Фр. Вольмана[7]. В недавнее время вышли и мои „Очерки по истории славянских литератур“[8]. Подготовка этих трудов сопровождалась и исследованиями, излагавшими теорию общего и сравнительного славянского литературоведения и анализировавшими основные явления междуславянской литературной жизни в прошлом и настоящем.

II

Каждая научная дисциплина нуждается в собственном определении. Определение предмета и содержания общего и сравнительного славянского литературоведения легко осуществимо, поскольку оно является литературоведческой дисциплиной со своим объектом, с ясно начертанными границами исследовательской деятельности, со специфическим исследовательским методом. Определение общего и сравнительного славянского литературоведения, по моему мнению, может быть сформулировано следующим образом:

Общее и сравнительное славянское литературоведение занимается изучением славянской литературной общности и общего процесса сложения славянских литератур; славянских литературных связей и взаимодействий в прошлом и настоящем; типов творчества, авторов и произведений славянских литератур; изучением отражения отношений между славянскими народами в литературе; переводов художественных произведений с одного славянского языка на другой; художественного прогресса.

В литературной науке говорится обыкновенно только о сравнительном литературоведении. Однако этот термин не охватывает всего исследуемого в рамках его обозначения. Действительно, он мог бы нас удовлетворить при условии ограничения рамками исследования литературных взаимоотношений, литературных влияний, восприятия данной литера-

[4] Срв. исследования А. Н. Веселовского „Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине“; „Судьба-доля в народных представлениях славян“; „Три главы из исторической поэтики“; „Поэтика сюжетов“ и многие другие. — Собрание сочинений. М.—Л., 1908—1938.

[5] O. O. Karasek. Slavische Literaturgeschichte. T. I—II. Berlin—Leipzig, 1906; русское издание, 1914; болгарское издание, 1919.

[6] Jan Máchal. Slovanské literatury. T. I—III. Praha, 1922—1935.

[7] Fr. Wollman. Slovesnost Slovanů, Praha, 1928.

[8] Е. Георгиев. Очерки по история на славянските литератури. Т. I—II. С., 1958—1963; 2-е изд. 1964—1971, 3-е изд. 1977.

туры иностранной средой, переводов художественных произведений с одного языка на другой. Но при реализации бóльшего числа измерений в процессе исследования, использующего сравнительно-исторический метод, при наличии желания охвата литературного развития как общего процесса, составления истории мировой или какой-либо зональной литературы или родственного цикла литератур мы должны будем выйти далеко за пределы термина. Сопоставления, параллели, аналогии, связи и влияния при всей их значимости не вводят нас в широкое и глубокое русло литературного процесса, не приводят нас к закономерностям, определяющим масштабное развитие, и не поступательное движение в направлении более высших общественных форм стоит в центре внимания.

Как теоретические, так и специальные исследования по сравнительному литературоведению, принадлежащие компаративистам, свидетельствуют о весьма ограниченных задачах, поставленных компаративизмом, вызвавших по их адресу острую критику. Так, В. М. Жирмунский в своем докладе „Эпическое творчество славянских народов и проблема сравнительного изучения эпоса“ на IV Международном съезде славистов в Москве отмечает „недоверие“ к компаративизму и видит его причину в „беспринципном эмпирическом исследовании литературных фактов на основе чисто внешнего сходства, реального или чаще мнимого“, в „объяснении всякого сходства механически понимаемым влиянием без необходимого учета социальноисторических причин этого влияния, его местных исторических условий и социальной трансформации заимствованных „образцов“.[9] Сравнительное литературоведение, превращенное в отыскивание влияний и заимствований, получило пренебрежительное название „влияниелогии“, „инфлуологии“.[10] Популяризируя это название, чехословацкий литературовед Фр. Вольман выступал против тех, которые сделали из этой дисциплины „охоту на влияния“ (honba za vlivy; Einflussjägerei).[11] В более новое время Д. Ф. Марков критиковал Б. Г. Реизова за то, что в своей студии „Сравнительное изучение литературы“[12] он свел понятие „сравнительное изучение литературы“ до степени отыскивания литературных влияний.[13]

Ограниченость и бессилие сравнительного литературоведения могут быть решительно преодолены постановкой более значительных задач перед ним, путем расширения его объема и его превращения в общее и сравнительное литературоведение. Языковедам хорошо известна стоимость общего и сравнительного языкознания и для них оно — основная научная дисциплина. Литературоведы могут и в состоянии создать научную дисциплину с соответствующим содержанием. К тому, чем занималось до настоящего времени сравнительное литературоведение, эта

---

[9] В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблема сравнительного изучения эпоса. М., 1958, с. 7.

[10] Это название (по-польски „wpływologia“) было употреблено впервые в одном фельетоне Адама Гжимала-Селецкого.

[11] Fr. Wollman. Zpolitizovaná komparatistika. — Slavia, XXVI, 1957, с. 473; Jednota obsahu a formy a umělecká struktura ve srovnávacím bádání slovesném. — В: Sborník Filosofické fakulty Brněnské university. 1957, с. 5 сл.

[12] Б. Г. Реизов. Сравнительное изучение литературы. — В: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 170 и сл.

[13] Д. Ф. Марков. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур. — В: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации. М., 1973, с. 32.

дисциплина должна прибавить изучение литературного развития как общего процесса, анализ процессов и явлений национальных литератур в их совокупнности, установление типологического рельефа литературного творчества, вовлечение в исследовательский процесс отражения отношений между народами в литературе и т. п. Не являются ли эти кардинальные вопросы литературоведения кардинальными и для науки вообще?

III

Общее и сравнительное славянское литературоведение должно осветить прежде всего вопросы славянской литературной общности и общего процесса развития славянских литератур, обусловленного ими.

Славянская литературная общность родственна и зональна. Славянские народы отделяются один от другого в позднюю историческую эпоху, сохраняя много общих племенных черт. Даже еще до начала IX в. они осознают себя единым народом. Как известно, их литературная жизнь начинается в IX в. Первая славянская литература — древнеболгарская, получает черты развития общеславянской литературы, а первый литературный язык славян — староболгарский, близок к т. наз. праславянскому языку.

И после своего разделения славяне остаются в своем большинстве соседними друг другу, связанными в значительной мере общей исторической судьбой. Они живут в соприкосновении между собою и в постоянном экономическом, общественно-политическом и культурном общении. Отдельные славянские литературы возникают и развиваются на основе древнеболгарской литературы, созданной великими славянскими просветителями Кириллом и Мефодием и конвергируют между собою вплоть до новейшего времени.

Славянская литературная общность, рассматриваемая в историческом аспекте, представляет общий процесс, дополняемый общими процессами отдельных славянских литератур. Прослеживание единого и общих процессов является главной задачей литературной истории славян.

Общее и сравнительное изучение славянских литератур, однако, все еще находится в стадии раннего развития. Историки славянских литератур — П. И. Шафарик, А. Н. Пыпин, О. О. Карасек, Ян Махал и Фр. Вольман, труды которых были указаны выше, представляют развитие славянских литератур, объединяя их механически и описывая литературные явления в хронологической последовательности и в порядке жанровой классификации. Раскрытие общего процесса развития славянских литератур, однако, требует не арифметического суммирования фактов, а их подчинения историческому монизму, зиждящемуся на прочных связях различных национальных литератур.

История славянских литератур представляет обширный синтез, объединяющий этнические, идеологические, социологические и художественные ценности единого и национального бытия славянских народов со времен древности до наших дней. Синтез истории славянских литератур может быть осуществлен лишь посредством методов общего и сравнительного литературоведения.

Единый литературный процес, как и общие литературные процессы находят выражение в общих закономерностях литературного развития.

Общие закономерности в развитии славянских литератур проявляют себя с неодинаковой интенсивностью в отдельные исторические моменты, отличаются бóльшим или меньшим многообразием в литературных процессах, различной своей направленностью. Наиболее частой сферой их проявления служит известный круг славянских литератур или литературных явлений. Славянскую литературную общность мы можем уподобить озеру, в водах которого они распространяются, постепенно стихают и сталкиваются подобно волнам с кругообразным движением, исходящим из различных центров. И лишь наиболее мощные из них достигают отдаленных его берегов. Многообразие и сила этих волн и их распространение в пределах определенного пространства дают нам возможность установления замкнутого круга славянской литературной общности.

Исследование славянской литературной общности, общего литературного процесса и общих литературных процессов должно выявить близость между славянскими литературами, между двумя или бóльшим числом их, охарактеризовать их взаимоотношения в процессе развития, определить направление их общего становления, культурную сферу их оформления. Социально-политические и культурные условия определяют сходство, расстояние — более близкое или более отдаленное, интерференцию, пропорции и диспропорции национальных традиций и непосредственных связей. Литературоведу известна стоимость сходства, являющегося плодом общих закономерностей. Это сходство подчеркивает монизм литературного развития. Естественно, что большую роль играют и контакты и восприятия, преимущественно движущие развитие вперед. Общее и сравнительное литературоведение должно раскрыть не только взаимное обогащение и направления развития, но и дать оценку всего, усиливающего художественную цену творчества и содействующего художественному прогрессу.

Анализируя общий литературный процесс, общее и сравнительное литературоведение должно определить роль данной литературы в общем литературтом развитии, в котором та или иная литература может выйти или выходит на первое место как ведущая. Такая литература может быть названа „генеральной литературой“. Этот термин был предложен литературоведам Фр. Вольманом в его докладе на VI Международном съезде славистов в Праге в 1968 г.[14] Как было отмечено Фр. Вольманом, понятие „генеральная литература“ не ново, оно было введено французской позитивистской компаративистикой, включившей в нее исследованные группы литератур, сходящихся в одном и том же культурном пространстве. Применяя это понятие к славянским литературам, Фр. Вольман использует его в анализе их развития в культурной сфере советской литературы и одновременно в среднеевропейско-балканской зоне. Старые связи и традиции, объединяющие восточнославянские, западнославянские и южнославянские литературы, продолжают свое функционирование, поддерживая указанную двустороннюю конвергенцию.

Фр. Вольман считает установление понятия „генеральная литература“ успехом французской позитивистской компаративистики, поскольку „формалистическая инфлуология“ и „интегрализм“ в литературном ис-

[14] Fr. Wollman, Generální literatura, její funkce světová a mezislovanská, Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze. Praha, 1968, p. 181—188.

следовании не в состоянии охватить мировую литературу и решить основной вопрос ее возникновления и развития.

Параллелизм литератур в общем процессе дает возможность отстающим литературам достичь преуспевающие, развиваясь в одной с ними сфере. Такое развитие мы, например, наблюдаем в литературах славянского возрождения. Едва выйдя из своего средневековья, эти литературы сразу же становятся в один ряд с развитыми. При этом они взаимодействуют между собою, для того чтобы „ожить" и передать одна другой то, что уравняло их с развитыми литературами.[15]

Говоря о взаимодействии (у Фр. Вольмана — „конвергенции"[16]) в области литературы, искусства и идеологии в наши дни, мы должны категорично подчеркнуть, что оно мыслимо как движущая сила в развитии только литературы, искусства и идеологии социализма и прогресса в различных странах. Литература, искусство и идеология социализма и прогресса имеют цели и задачи, совершенно противоположные целям и задачам литературы, искусства и идеологии империализма. Вот почему развитие литературы, искусства и идеологии социализма и прогресса исключает взаимодействие („конвергенцию") с литературой, искусством и идеологией империализма.

IV

Общим и сравнительным литературоведением был унаследован от сравнительного литературоведения старого типа значительный проблемный круг вопросов литературных взаимоотношений — связей и взаимодействия. Сравнительное литературоведение старого типа интересовалось и интересуется в особенности литературными контактами и вопросами литературной рецепции, приводящей к литературным влияниям. В особенности существенны для славянского литературоведения и генетические связи, предшествующие контактным связям и литературной рецепции.

Генетические литературные связи присущи литературам с общим происхождением или образующим общность, обусловленную этническим и языковым родством. Они проявляют свое наибольшее воздействие в более раннее время, в рамках которого соответствующие народы сохраняют свою общность с родственными народами. Само собой разумеется, что эти народы сохраняют общие черты и генетические литературные связи и в позднейшие эпохи, причем генетические связи представляют существенную часть общих закономерностей в процессе развития родственных литератур.

Особенно значительным побудителем и фактором в жизни и общем развитии родственных литератур является языковая близость. Именно она определяет развитие сходной поэтики в узком смысле слова, близости в поэтической речи, в стиле, в строении стиха и т. п. Она предоставляет возможности возникновения и литературной взаимности и воз-

---

[15] Срв. K. K r e j č í. K otázce integrace a dezintegrace jazykové v obrozenských hnutích slovanských. — In: Československé přednášky pro VII. mezinárodni sjezd slavistů ve Varšavě, Praha, 1973, p. 83 etc.

[16] О конвергенции и „уединенности" в литературном развитии срв. F r. W o l l m a n. K methodologii srovnavácí slovesnosti slovanské. Brno, 1936, p. 39 etc.

действия, влияния в более значительной мере, нежели литературное воздействие неродственных литератур и их проявление также в таких областях, в которых влияние неродственных литератур почти неощутимо.

Славянская литературная общность основывается в наибольшей степени на родстве и близости славянских языков, являющейся их замечательной особенностью,[17] зачастую превосходящей диалектную близость, например, таких языков, как немецкий или французский. Эта столь очевидная близость не могла не играть первостепенной роли в общем развитии славянских литератур, будучи заложенной в высшей степени в основе понятия „славянские литературы". Р. Якобсон даже построил свою концепцию сравнительной славянской литературы на этой близости средств художественного выражения и, главным образом, на близости славянских языков.[18] Значительную роль языку отводит в своем понимании формулировки „славянские литературы" и Фр. Вольман, нашедшем отражение и в заглавии его труда „Славянизм в языково-литературном возрождении славян".[19]

В качестве общей основы славянских литератур и одного из важных источников, определяющих их генетическую связь, может быть рассматриваемым и фольклор, объединяемый с мифологией, также включаемой в число общих источников.

Литературы древнейшего периода наследуют культурные и литературные ценности человечества и передают их народам, начавшим свою литературную жизнь в последующие периоды. Так, например, древнеболгарская литература получает литературное наследство человечества от Византии, заимствованное в свою очередь от Болгарии русскими, сербами и румынами. В данном случае обычно принято говорить о влиянии, однако необходимо принять во внимание рост этого влияния на основе генетического родства.

Общность традиции и сопровождающая ее близость в развитии вызывают к жизни многочисленные аналогичные проявления — замыслы, сюжеты и образы, литературные структуры и формы. И в этом случае следует признать значительность роли генетических связей родственных литератур.

Общее и сравнительное литературоведение считает важным фактором в развитии литератур и контактные литературные связи, по причине не весьма высокого языкового барьера играющие особенно большую роль в славянских литературах.

Сравнительным литературоведением старого типа, преимущественно современной западной компаративистикой, в центре исследовательской работы ставятся контактные литературные связи — „литературный обмен", в котором они видят прежде всего „интернациональную жизнь" в области литературы. Об „интернациональном литературном обмене" Кл. Пишоа и А.-М. Руссо пишут: „Изучение интернационального литературного об-

---

[17] Срв. Е. Георгиев. Една забележителна особеност на славянските езици. — Просвета, I, 1936, кн. 5, с. 556 и сл.

[18] R. Jakobson. The Kerneb of Comparative Slavic Literature. — In: Harvard Slavic Studies. T. I. 1953, p. 1—71; Studies in Comparative Slavic Metrics. — In: Oxford Slavonic Papers. T. III. 1952, p. 21—66.

[19] Fr. Wollman. Slovanství v jazykově-literárním obrození u Slovanů. Brno, 1958.

мена — наиболее старая и по количеству публикаций наиболее значимая область сравнительного литературоведения, занимающая важнейшее место и в настоящее время в исследовательской работе всякого компаративиста".[20]

Концепции сравнительного литературоведения старого типа и современной западной компаративистики, вопреки некоторым успехам, как уже было отмечено, не соответствуют высоким целям действительного литературоведения. Исследовательская деятельность компаративистов ограничивается кругом влияний и включается в общую реакционную научную деятельность, имеющую задачей отречь или умалить прогрессивные достижения, а космополитические тенденции сравнительного литературоведения служат целям империализма.

Значительные научные результаты в процессе исследования взаимодействий могут быть получены лишь при условии его постановки на твердые исторические основы, с учетом национального своеобразия каждой литературы, на базе анализа воздействия одной литературы на другую в широкой перспективе исторического развития народов.[21]

Изучение литературных контактов находит продолжение в исследовании литературной рецепции, внимание которой не останавливается только на распространении одной литературы, одного автора, одного произведения и т. д. в чуждой среде. Она проявляет интерес и к воздействию, оказываемому ими на эту среду, как на читателей, так и на литературную жизнь, на литературное развитие.

В иноязычную среду проникают творчество многих писателей и многие их произведения. Наряду с известными писателями иностранных литератур проникают и произведения менее значительных писателей — одних, засвидетельствовавших известные успехи в литературном творчестве, других — ставших модными или в различных случаях вышедших за пределы собственной литературы. Однако наиболее часто один народ заимствует у другого то, что́ ему нужно или близко.

Восприятие славянских авторов и их произведений другой славянской средой отличается богатством и многообразием, причины чего кроются в особенности в этнической, общественно-исторической и языковой близости. Образы и жизненные явления, созданные в славянских литературах, чувствуются более близкими, более интересными, более полезными для славянского читателя. Эти образы и жизненные явления говорят славянскому читателю на более знакомом ему языке, вводят его в русло жизни, имеющей больше точек соприкосновения с его собственной жизнью. Проникающая славянская литература нередко воспринимается как имеющая те же традиции, что и собственная литература. Не случайно , например, то, что в период начального развития новой болгарской литературы широкий прием у болгарских читателей получают произведения русской и сербской литератур, а болгарской литературой адаптируются („обол-гариваются") произведения этих литератур. Посредством русской и сербской литературы болгарский читатель знакомится с произведениями

---

[20] Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. Vergleichende Literaturwissenschaft. Düsseldorf, 1971, S. 54.

[21] Срв. Вопросы советской науки. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. 1957, с. 5.

европейских литератур, при их посредничестве адаптируются и произведения других литератур.

Восприятие авторов и произведений славянских литератур имеет большое значение для развития данной славянской литературы, как и для развития межславянской литературной общности. Напомним в качестве примера, что восприятие русской литературы в эпоху болгарского Возрождения произвело подлинный переворот в литературном развитии болгарского народа. Восприятие авторов и произведений других славянских литератур поддерживает славянскую традицию, характерную для славянских литератур с давних пор.

V

Общее и сравнительное литературоведение, стремящееся проникнуть в сущность явлений и процессов, имеет своей особой областью изучения литературную типологию.

Сравнительное литературоведение старого типа, занимавшееся изучением влияний, недооценивало и недооценивает ее значение и не включало типологические исследования в сферу своих изысканий. Однако в более новое время, в рамках которого было оценено ее значение, интерес к типологии чрезвычайно возрос. Правда, некоторыми литературоведами она начала отделяться от сравнительного литературоведения как не входящая в круг его интересов. Этот отход от нее происходил в двух направлениях: в направлении замещения ею сравнительного изучения литературы или ее противопоставления сравнительному изучению.

Подчеркивая, что типологическое изучение литературы рассматривается иногда как разновидность сравнительно-исторического ее изучения, М. Б. Храпченко отмечает, что оба подхода к литературным явлениям в определенной мере близки один к другому, но не идентичны.[22] По нашему мнению, типологическое изучение литературы не является разновидностью сравнительно-исторического ее изучения, оно лишь пользуется сравнительно-историческим методом. Оно не может быть областью сравнительного литературоведения, поскольку для него сравнительное исследование скорее метод, чем домен. Однако оно отлично могло бы быть областью общего и сравнительного литературоведения, поскольку это литературоведение имеет задачей раскрытие типов творчества, типов писателей и т. п. в связи с выявлением общего литературного процесса. Другой литературоведческой дисциплины, которая взяла бы на себя эту задачу, нет , да и нет, по-моему, необходимости превращать сравнительную типологию или литературную типологию в самостоятельную литературоведческую дисциплину.

Чешский исследователь Р. Паролек склонен заменить компаративизм литературной типологией.[23] Однако сравнительное литературоведение и, в особенности, общее и сравнительное литературоведение имеют иные и более широкие задачи, нежели литературная типология, вот почему последняя не может заменить его.

---

[22] М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы. — В: Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 255.

[23] R. Parolek. K problematice literárněvědné typolgie. — In: Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury při Universitě Karlové, c. VI, 1963, p. 13 etc.

Проблема сравнительно-типологического исследования литературы ставилась в последнее время несколько раз В. М. Жирмунским.[24]

Подвергая критике компаративизм старого типа, преимущественно буржуазный, Жирмунский ставит вопрос о марксистском сравнительном литературоведении, в котором, по его мнению, наиболее значительную роль играют „типологические подобия". Исходным для него положением служит „марксистское понимание единства и закономерности общего процесса социально-исторического развития человечества". Единство и закономерности приводят в итоге к „типологически подобным чертам". У различных народов, стоящих на одной ступени общественного развития, ясно наблюдаются „аналогии", то есть типологические подобия. Их сравнительное исследование важно по той причине, что при их посредстве могут быть установлены „общие закономерности литературного развития в их общественной обусловленности и одновременно национальное своеобразие сравниваемых литератур".

Сравнительная типология вносит существенный вклад, как дисциплина общего и сравнительного литературоведения, в процесс раскрытия международной литературной общности, зональных и родственных литератур и мировой литературы.

Международная литературная общность предъявляет к сравнительной типологии требования изучения сравнительного, преимущественно сравнительно-исторического языка и поэтических средств художественных произведений, сюжетов и образов, формы и литературных жанров, закономерностей развития отдельных литератур, ведущих к созданию литературных школ и типов писателей. Цель — установление сходства. При наличии действия общих закономерностей наблюдается значительный параллелизм в процессах развития отдельных литератур. Наличествуют многочисленные общие мотивы, сюжеты, образы, жанры, формы и направления в различных литературах.

Сравнительная славянская типология относит все сказанное к славянским литературам. Она раскрывает славянскую общность в ее единстве и многообразии, прослеживает общий процесс сложения славянских литератур, устанавливает параллелизм условий, в которых протекает развитие отдельных славянских литератур, определяя его закономерности, намечает пути его осуществления. В особенности велики заслуги сравнительной славянской типологии в изучении отдельных национальных славянских литератур, путем сопоставления которых она содействует раскрытию их своеобразия. Ею устанавливаются характерные темы и проблемы, обрисовываются их оригинальные достижения, ярко очерчивается их национальность, освещаются слабые стороны и выдвигаются преимущества перед другими литературами и т. д., и т. д.

Изучение типологического сходства и подобий должно идти рука об руку с изучением генетических и контактных связей. Исследуя отношения между типологическими подобиями и контактными связями, мы при-

---

[24] В. М. Жирмунский. Проблемы сравнительно-исторического изучения литературы. — Изв. Акад. наук СССР, XIX; Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961. См. более новую его работу: Methodologische Probleme der marxistischen historisch-vergleichenden Literaturforschung. — Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung. Berlin, 1968, p. 1—16.

ходим к утверждению, что чем значительнее типологические подобия, тем интенсивнее контактные связи. Однако отношение между типологическими подобиями и сходством и контактными связями иногда таково, что последние бывают трудно отличимы между собою.[25]

VI

Расширяя кругозор общего и сравнительного славянского литературоведения, мы в процессе исследовательской работы попадаем в интересную сферу отражения жизни одного славянского народа в литературе другого, изображения в ней героев другой национальной славянской принадлежности.

Писателям свойственно изображение жизни и героев, принадлежащих иной национальной среде. Эта жизнь и эти образы героев пробуждают у них интерес своей необычной с точки зрения их собственной национальной среды жизненной позицией, они проявляют стремление познакомить читателей с тем, что поразило их воображение.

Анализ отражения жизни какого-либо народа в иностранной литературе, образов из среды другого народа в какой-либо литературе вносит новые черты в знакомство с литературой этих народов. Иностранный писатель, приступая к изображению другой среды, улавливает черты, дополняющие картину жизни и характерологию этой среды. Посредством этого изображения читатель, принадлежащий к этой среде, получает новые познания о самом себе, а читатели вообще приобретают новые впечатления о народе, жизни и образы которого воссоздаются — новые впечатления по сравнению с полученными ими при ознакомлении с литературой данного народа.

Общее и сравнительное литературоведение анализируют взгляды автора, вводящего в литературу своей страны изображение жизни другой страны и типичные для нее образы героев. Каким, например, русский видел болгарина? Каким видел его француз? Каким представлял его себе читатель соседних балканских стран? Верно ли они его поняли и изобразили? Какие его стороны — положительные или отрицательные показали? Как они оценивают его жизненное поведение?

Изображения иностранцев в данной литературе уясняют связи с народом, из среды которого они исходят, с народом, в литературе которого они приобрели свое существование. При посредстве этих персонажей раскрываются моменты международных литературных отношений и объясняются отношения между народами.

Анализ инославянских явлений жизни и образов в другой славянской литературе более богат по содержанию, более широк по объему, чем анализ неславянских литературных героев в ней. Инославянские образы героев в данной славянской литературе не являются продуктом пера иностранца, который, встретившись с интересными и незнакомыми его народу представителями другой нации, желает познакомить с ними своих соотечественников. Славянский писатель, встретившийся с представителем

[25] Срв. Fr. Wollman. Typologičnost v srovnavácí literární vědě. — Slavia, XXXI, 2, p. 282.

другой славянской среды, хочет познакомить с ним своих соотчичей, видя в нем своего соплеменника. Более того. Стремящиеся к дружной совместной жизни славяне желали видеть соплеменного им славянина рядом с вышедшими из их среды героями, в сердечной беседе с ними, в общих усилиях в завоевании ценностей жизни.

Инославянские образы героев в данной славянской литературе изъясняют межславянские отношения, создающие славянскую общность. Эти образы представлены в литературе как воплощение братского чувства, радости и горести, вызванных величием и страданием, стремлением к осуществлению счастья своего ближнего, желанием помочь ему. Они получили свою человеческую теплоту, согретую братской, славянской дружбой, которая стала фактором развития малых славянских народов.

Из всего сказанного становится очевидным, что отражение жизни одного славянского народа в литературе другого, образы иной славянской среды в данной славянской литературе имеют немаловажное значение как для литературоведения, так и для освещения различных сторон общественной и политической жизни.

VII

Сферой общего и сравнительного славянского литературоведения является и переводная художественная литература с одного славянского языка на другой.

Переводная литература может быть объектом языковедческого и литературоведческого анализа. Будучи продуктом транспонировки художественного произведения из одной этноязыковой среды в другую, из одной литературы в другую, вследствие чего исследование его движется в двух этноязыковых и литературных сферах, перевод становится предметом исследования общего и сравнительного литературоведения.

Общее и сравнительное литературоведение имеет задачей раскрытие причин подбора данного переводного произведения, отвечая на вопрос, в силу чего и чем оно привлекло внимание переводчика, издателя и читателей инозычной среды. Оно также оценивает роль перевода в развитии данной национальной литературы, поскольку последняя объединяет в себе национальные и международные литературные традиции. Кроме того, художественный перевод представляет объект его исследования и потому, что он делает общим достоянием литературно-художественные достижения других народов и содействует совместным усилиям в образовании литературной общности. Наконец, общее и сравнительное литературоведение характеризует роль перевода в создании и развитии международных культурных, общественных и даже политических отношений.

Кроме этих проблемных сторон перевода, уводящих интересы общего и сравнительного литературоведения в область специфики международной литературной общности, оно интересуется им и как продуктом искусства. Оно подвергает изучению как переводческую практику, так и теорию перевода, способствующие решению сложных вопросов, связанных с сущностью и развитием искусства перевода.

Перенесение данного художественного произведения или вообще какого-либо текста в иную действительность средствами родного языка отнюдь не является простым механическим, техническим процессом. Оно

представляет сложную творческую деятельность. Усвоение данного произведения или вообще текста чуждой средой подчинено своим закономерностям. Перевод имеет свою специфику, представляет не замену слова словом, а, по определению Пушкина, является „перевыражением". Он должен передать все, предлагаемое оригиналом знакомому с его языком читателю: идейное, респективно идейно-эмоциональное содержание, лексический колорит, в особенности терминологические оттенки, стилево-интонационные особенности, эстетические ценности и т. п.

Теория перевода предоставляет нам накопленный опыт в области переводческого искусства. Критерии оценки хорошего перевода не создаются только практикой и не являются продуктом лишь изысканного вкуса, они в значительной степени и плод теоретического углубления в мастерство перевода.

Общее и сравнительное славянское литературоведение отличается той важной особенностью, что его объект имеет близость, диктующую в заключительной степени в передаче перевода оттенков подлинника. В поэзии это фонетические и эвфонические параллели. В прозе обязанностью переводчика является осуществление эквивалентов внутреннего ритма. И в прозе, и в поэзии возможна лексика с близкими обертонами. Фраза должна содержать в себе подобную синтаксическую динамику. Идейно-эмоциональное наполнение должно искать аналогичную ассоциативность и т. д.

VIII

Проблема художественного прогресса весьма сложна. Известны слова Карла Маркса, сказанные им во введении к экономическим рукописям: „Относительно искусства, известно, что определенные периоды его расцвета совсем не находятся в соответствии с общим развитием общества, а, следовательно, и с развитием материальной основой последнего, составляющего как бы скелет его новой организации. Например, греки по сравнению с современными народами, или также Шекспир."

Приводя цитируемые нами слова Карла Маркса, М. Б. Храпченко отмечает, что они иногда комментируются противниками марксизма в том смысле, что Маркс не считался с зависимостью искусства от общественных отношений, с его обусловленностью социальным развитием. В ответ на это известный советский литературовед возражает: „Но в данном случае идет речь не о генезисе искусства, не о его общественной природе, которые для Маркса были совершенно несомненны, а о специфике связей искусства с обществом, о своеобразии его поступательного развития."[26]

Говоря о художественном прогрессе, мы имеем в виду прежде всего продвижение литературного развития к идеям и формам, наиболее полно и волнующе отражающим действительность, выражающим ее содержание и улавливающим ее в художественных образах, поднимающие ее на более высокие ступени развития в художественном мышлении данного народа или народов вообще, в результате чего данный народ или народы вообще приобретают ценности, благодаря которым увеличивают масштабы и темпы своего развития.

[26] Срв. М. Б. Храпченко. О прогрессе в литературе и искусстве. — В: Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 291.

ЧИТАЛНЯ
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Художественный прогресс в указанном смысле должен стать сферой исследования в особенности общего и сравнительного литературоведения. Он — результат усилий выдающихся мастеров слова и теоретиков всех стран. Писатели, стремящиеся уловить жизненное содержание своей эпохи и изваять его в новых формах, и литературоведы, движущие литературное развитие в направлении большего совершенства, принадлежат не только своим народам, но всему человечеству. Охватывая литературное развитие в пределах обширной территории, общее и сравнительное литературоведение в состоянии выявить факторы, способствующие или препятствующие художественному прогрессу. Оно изучает новые достижения, оценивает их с точки зрения их международного значения и создает им популяризацию в большинстве литератур. Ясно, что его исследовательская деятельность перспективна и что оно обладает возможностями не только регистрировать новаторские достижения, но и импульсировать литературу к их созданию.

Общее и сравнительное славянское литературоведение призвано сыграть исключительную роль в осуществлении современного литературного процесса. Оно имеет возможность распространить опыт славянских литератур всюду, где создается литература, и этим придать ему цену мирового опыта. Имеет возможность содействовать развитию социалистического реализма, перенося опыт советских писателей в другие социалистические литературы и, наоборот, содействуя внедрению опыта писателей — представителей социалистического реализма стран социализма в практику представителей советской литературы. Оно в состоянии обогатить национальные литературы стран вне социалистического лагеря достижениями социалистического реализма советской литературы и литературы социалистических стран. Связи социалистических литератур с другими должны сосредоточиваться в сфере их прогрессивных и верховных достижений. Изучая и осваивая их, литературовед противного лагеря может оказаться в состоянии уяснить их и даже продвинуть развитие соответствующей литературы в направлении идей и принципов социалистического реализма.

Общее и сравнительное литературоведение содействует взаимному опознаванию и сближению народов. Борьба, самоотверженное участие в строительстве и вдохновение героев произведений славянских социалистических и реалистических литератур, раскрываемые общим и сравнительным литературоведением на фоне деградации, эгоизма и рабства капиталистического мира, получают силу впечатляющего примера для миллионов людей в мировом масштабе.

Всем этим общее и сравнительное литературоведение, развертывая деятельность подобного характера, в состоянии ускорить развитие современного мира по пути продвижения к прогрессу.[27]

---

[27] Срв. также L. Illés. Die Rolle internationaler Literaturbeziehungen im Entwicklungsprozess der sozialistischen Literaturen nach der Oktoberrevolution und die Aufgaben der vergleichenden Literaturforschung. — Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung, S. 267.

БОЯН НИЧЕВ

СРАВНИТЕЛНОТО СЛАВЯНСКО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ В КОНТЕКСТА НА СЪВРЕМЕННАТА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА

Ако известната мисъл на Гьоте за съществуването на световна литература ознаменува осъзнаването на литературните явления в тяхната общност и взаимовръзка и процеса на взаимно усвояване на литературните шедьоври на различните народи от света и преди всичко от Европа помежду им, лекциите на Мицкевич по славянски литератури в Париж бележат същия или сроден момент, свързван с осъзнаване историческата значимост и мястото на славянските литератури в един по-широк европейски контакт. За пръв път те издават определен интерес и внимание към славянските литератури и фолклор като към естетически, социално-психологически и народнопсихологически феномен. Дотогавашното внимание и интерес към славянската писменост върви в тясна връзка, във филологическа синкретична слятост с проблемите на езика и ги схваща и разбира като изява на „народната душа", на националната култура и самосъзнание (Добровски, Шафарик, Ян Колар). Историята на славистиката обикновено не прави разлика между тези два различни момента в интереса към славянските литератури. Докато романтизмът схващаше и изучаваше славянските литератури като израз на „народната душа" и народната психология, търсейки исторически, социално-психологически и политически опори за обосноваване борбата на славянските народи за независимост, позитивизмът от втората половина на миналия век сложи началото на систематичното академизирано изучаване на славянските литератури. Не преставайки да бъдат все още част от една национална и патриотична доктрина, литературите на славянските народи през тоя период станаха предмет на системно изучаване, опит за класификация и създаване на известна ценностна система в трудовете на такива учени като Пипин[1], Йордан Иванов[2], Карасек[3], Волман[4] и др. С развитието на сравнителното литературознание в първите три десетилетия на миналия век славянските литератури влязоха в кръга и проблематиката на тая нова дисциплина.

Един от основните въпроси на класическото славянско литературознание бе доскоро проблемата за близостта между славянските литератури

[1] А. Пыпин. История славянских литератур. I—II. 1879—1884.
[2] Й. Иванов. История на славянските литератури. Пловдив, 1898.
[3] О. О. Карасек. История на славянските литератури. 1919.
[4] Fr. Wollman. Slovesnost Slovanů. 1928.

като основание за тяхното взаимно проучване. До съвсем неотдавна тъкмо в тая проблема литературната славистика търсеше поводите за съществуването си, доказателство за реалността на своя предмет.[5] Не може да не отбележим, че новото време прибави към аргументите на привържениците за реалната близост на славянския духовен свят нови доказателства: днес всички славянски народи са обединени в социалистически държави и това създава редица общи естетически, идеологически и методологически предпоставки за развитието на техните литератури — при наличността на неоспоримите и очевидни национални своеобразности и в съвременния процес на развитието им.

Съвременното състояние на сравнителното литературознание като наука за вариантното и инвариантното в литературния процес, поставяща наред с генетическото родство и типологическото сходство между литературите, търсеща да разкрие явленията не само по линията на литературните докосвания, но и във връзка с общи закономерности на литературното развитие, сне въпроса за славянската общност като предпоставка за съществуването на сравнителното славянско литературознание.

Тук проблемата за мястото на сравнителното славянско литературознание в съвременната литературна наука може да бъде поставена в следните три аспекта:

а) като въпрос за мястото на славянските литератури в европейски и световен контекст;

б) като изследване на мястото на славянското литературознание в методологическите търсения на съвременната литературна наука;

в) като проблема за мястото на славянското сравнително литературознание в контекста на компаративистиката.

Тези три въпроса в различна степен доста тясно са свързани помежду си. Тук ще се спрем преди всичко на проблемата, какво своеобразно място заемат славянските литератури в контекста на европейската литература и оттам какъв може да бъде специфичният принос на сравнителното славянско литературознание в методологията и практиката на общото и сравнително литературознание и литературната наука. При това поставените въпроси са разгледани върху южнославянски литературен материал.

Ако разгледаме отношението на славянските литератури помежду им или на отделни групи към европейския литературен развой на равнището на типологическите явления, постановката на засегнатите погоре въпроси би се отличавала от начина, по който те по принцип се поставят в класическото контактологично славянско литературознание. Разбира се, тук аз не си правя ни най-малка илюзия във връзка с трудностите на подобен начин на разглеждане. Днес такива понятия като литературен процес все повече и повече губят своите реални очертания и терминологичната си определеност в практиката на съвременното литературознание. Въпреки това реалността на литературните процеси е несъмнена и включването им като компаратор и компарандум в практиката на сравнителното изучаване на художествения феномен днес е неоспоримо. „Функционално съотносима единица е не само произведението или ав-

[5] Ем. Георгиев. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965.

торът — пише известният словашки теоретик на сравнителното литературознание Д. Дюришин, — а също и процесът на развитието на националните литератури.“[6]

Въпросът се усложнява още от това, че общи типологически категории на европейската литературна конвенция от последните сто години невинаги са най-подходяща основа за подобно разглеждане на процесите в славянските и по-точно в южнославянските литератури. Понятията романтизъм в редица европейски литератури, отнесени към същите понятия в хърватската, сръбската или българската литература, имат доста различно съдържание. И само общите културно-исторически белези на една епоха дават основание за свързването на някои от тях със западноевропейския романтизъм. Но, общо взето, южнославянският романтизъм се отличава от западноевропейския например по това, че докато вторият в творчеството на такива значителни романтици като Байрон, Шели, немските романтици и др. се стреми към фолклора отвън, южнославянският романтизъм е художествено явление, което е все още във фолклора, което трябва да го преодолее и да се надмогне над него.[7]

Така че реална база за разглеждане своеобразието на южнославянските литератури в сравнителен план, на очертаване отношението им към други групи на развитие и преди всичко към европейското литературно развитие е феноменологията на литературния процес, т. е. как се изживяват, в какъв вид се явяват някои основни процеси или дори по-частни явления на литературния развой в славянския литературен свят. Във връзка с това по-долу ще бъдат поставени само три въпроса, имащи пряко отношение към интересуващата ни проблема: 1. Своеобразието на прехода към нова литература в ново време (XVII, XVIII, XIX в.). На славянския Юг този преход се осъществява чрез своеобразно естетическо движение от фолклор към литература, очертавайки един типичен евроцентричен модел на развитие, което тук е наречено развитие от „айзбергов тип“. 2. Отношението между „свои“ и „чуждо“, между типологична закономерност и контактологична връзка при възникването на новата българска художествена проза. 3. Въпросът за евроцентризма и европеизма в развитието на славянските литератури.

Засягането на първата проблема ясно показва значителността на сравнителния метод и резултатността на сравнителното изучаване на литературите за изясняване дълбоките специфични особености на националния литературен процес. Става дума за някои важни особености на южнославянския литературен развой, които остават обикновено в сянка, извън вниманието на литературния изследовател, защото за тяхното откриване е необходима по-сложна литературно-историческа оптика, потребна е преди всичко сравнителна перспектива и дълбочина на литературно-историческия поглед. И освен това определена селективност на тоя поглед, т. е. способност да бъде разграничен културно-историческият, литературно-книжовният етап в развитието на една литература от непрекъснатата линия на нейното естетическо и художествено развитие, свързана с художественото съзнание на народите. Става дума за това, че ако разгледаме възникването на новите южнославянски литератури като за-

[6] D. Ďurišin. Teória literárnejkomparatistiky. 1975, p. 369.
[7] Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976, с. 186.

раждане на едно изкуство на словото, ще се окаже, че те в същност започват с върхове. Това значи, че нямат, така да се каже, своите естетически предпланини, преходни била и седловини в литературния развой. Те започват със стръмнини, с крути възвишения, които като че ли възникват от нищо. Но какви са в същност литературно-историческите факти по тоя въпрос?

В продължение на не по-малко от 50 години, когато в словенското село Върбас се ражда геният на южнославянската поезия Прешерн, до 1848 г., когато в Калофер се пръква на бял свят през една януарска нощ първенецът на местния даскал Ботьо Петков и първенецът на българската поезия, големият европейски поет Христо Ботев, на славянския Юг се раждат четирима гениални поети. Това са словенецът Франце Прешерн, черногорецът Петър Петрович Негош, хърватинът Иван Мажуранич и българинът Христо Ботев. Преди Прешерн в словенската поезия има само един значителен поет — Валентин Водник. Но гениалният автор на „Сонетен венец" и „Кръщение при Савица" трудно може да бъде изведен от своя предшественик. Преди него в сръбската поезия стоят само двама стихотворци: славяносръбският поет Лукиян Мушитски и необузданият предромантик Сима Милутинович Сарайлия. Какво имаше преди Ботев в нашата поезия, добре е известно. Освен това и при Ботев, и при другите южнославянски поети техните исторически предшественици бяха фактически хронологично техни по-възрастни съвременници. По-иначе стоят може би нещата само в хърватската литература при Иван Мажуранич. По литературно-историческа презумция той синтезира в поезията си дубровнишко-далматинската поетична традиция, играеща за хърватския илиризъм ролята на класическо наследство. Но тя е отдалечена от тях с период от 200 години. Иначе преди Мажуранич и неговите големи съвременници Петър Прерадович и Станко Враз стои една малка естетическа пустиня. Това, разбира се, не значи и не може да значи, че тези поети не са свързани с авторите и явленията пред тях — че Прешерн не е задължен на Водник, че Негош не се влияе от своя учител Сарайлия, че за Ботев е без значение поетическият опит преди него на Найден Геров, Георги Раковски и особено на Петко Славейков. Тъкмо историчността в разбирането на историческото явление ни задължава към най-голямо внимание по тоя въпрос на художествената приемственост. Но тук става дума за това, че тези четирима големи поети естетически са неизмеримо и неочаквано далеч и високо от своите предшественици, до които са така близо иначе хронологически, че от тази гледна точка, по законите на тази литературно-историческа оптика, изглежда, че те не са получени в резултат на плавен и последователен развой.

Вече в средата на миналия век Сен Бьоф се оплакваше или по-добре разсъждаваше не без известна носталгична нотка в известната си статия „Що е това класик?" върху обстоятелството, че до XVIII в. във френската литература няма големи творци: „Във Франция — писа той — нямаме велик класик от времето на Людвик XIV. На нас са ни липсвали дантиевци и шекспировци, изконни авторитети, към които рано или късно се връщат в години на духовно разкрепостяване. У нас е имало само намеци за велики поети — такъв е Матюрен Рене, такъв е и Рабле. На тях не им достига идеал, страстност и сериозност, а без това няма велики пи-

сатели."[8] И така един литературно-исторически релеф, който познава своите предпланини, възвишения, подготвящи големите върхове, водещи към тях, това е френската литература. И друг път на литературно развитие, който започва направо с върхове. На френската литература е трябвало три века като изкуство на словото, за да достигне, мерено с нейните собствени мащаби, до свои върхове. По този път тя има и своя Рабле, и своя Рене. На южнославянските литератури затова пък са били „достатъчни" само няколко десетилетия. Очевидно тук става дума за *два различни модела за развитие* и тая разлика ние обикновено обясняваме и затваряме в известната формула за ускорено закъсняло развитие. Но на мене ми се ще да поставя въпроса от друга страна. Няма ли тук една измама на литературно-историческата оптика? Не се ли заблуждаваме, отказвайки се да търсим другаде обяснение за този парадокс? Обикновено на нас и на ум не ни минава, че това, с което обикновено започваме нашата нова литература, е само част от пътя, последната му част, началото и средата на който път са невидими от тоя зрителен ъгъл, от който ги гледаме, с тая традиционна литературно-историческа оптика, на която сме привикнали. Тук в същност имаме литературно развитие от *айзбергов тип*, ако ми бъде позволено една терминологична метафора. Защото над повърхността се подават само върховете, а техният масив е дълбоко под безкрайните води на народното изкуство на словото. Става дума за това, че ние не можем да обясним всички тия факти, защото не включваме в нашия естетически развой всички процеси, които са станали във фолклора, разбран не като етнография, а тъкмо като изкуство на словото.[9] Но онова, което е най-важно в случая, във връзка с поставената от нас проблема за мястото на славянското и южнославянското литературознание в контекста на общата и сравнителна литературна наука, е, че обясняването на това своеобразие на южнославянския художествен развой е възможно само в сравнителен план.

В същност тая особеност е правела впечатление и на други автори в литературоведската ни книжнина. Изправен пред пресния гроб на народния поет, Иван Д. Шишманов се питаше многозначително на първата годишнина от смъртта на Вазов: „как е бил възможен изобщо феноменът Вазов? — защото на пръв поглед се касае почти за едно чудо. Как се обяснява наистина, че само четиридесет (по-точно четиридесет и четири) години след появата на първата българска печатна книга (1806 г.) малкият народ можа да роди един поет, способен да извика с големия си роман „Под игото", преведен след 1890 г. на почти всички културни езици, високата оценка на такъв един критик, какъвто бе англичанинът Едмонд Грос. Нашето удовлетворение обаче — продължава Шишманов — се покачва, когато помислим, че първият книжовен паметник, с който изобщо се начева българското духовно възраждане — Историята на неукия атонски монах Паисий, пропита с горещ патриотизъм и разпространявана десетилетия между народа като ръкопис, се появява едва към края на XVIII (1762 г.). в., само 88 години преди раждането на Вазов."[10] Както личи, феноменът не е новооткрит, наша е само методиката за неговото ясно откроване и за неговото обяснение. Най-съществено в случая е,

[8] Сент Бьоф. Литературные портреты. Критические очерки, с. 319—320.
[9] Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1972, с. 163.
[10] Ив. Д. Шишманов. Избрани произведения. Т. II. С., 1967, с. 384.

че явление от тоя род подчертава доста определено както мястото на южнославянските литератури в многообразието на европейския литературен процес, така и значението, което сравнителното славянско (в случая по-точно южнославянско) литературознание може да има за развитието на методологията на общата и сравнителна литературна наука.

Разбира се, и тук, както при всички сравнения от тоя род (а известно е, че сравнението винаги куца), са необходими категорични уговорки. Те се отнасят преди всичко за отношението между „чуждо“ и „свое“ в литературния процес, за сложната диалектика на заемане и самобитност. Обясняването на големите художествени явления в южнославянските литератури на XIX в. съвсем не изключва, а, напротив — предполага съпричастността и на Ботев, и на Негош, и на Мажуранич, и на Прешерн към големите литературни и идейни движения на века. Ботев е необясним без влиянието на руската революционна демокрация, на руската литература на утопическия социализъм и на Парижката комуна. Прешерн и Мажуранич — без литературната и духовната атмосфера в Средна Европа през 20-те и 30-те години на миналия век, Негош — без влиянието на Гьоте, на немската литература и философия. Но само изживяната върху национална почва естетическа зрелост прави тия поети възприемчиви и подготвени за усвояване и асимилиране значителните постижения на другите.

* * *

Във връзка с това ще приведа пример, ще засегна въпроса за съотношението между „чуждо“ и „свое“ при възникването на новата българска проза. Съвременното българско литературознание и до ден-днешен дължи едно обяснение, което Боян Пенев на времето си нема време да даде: защо той нарече белетристиката на Друмев и Блъсков оригинална българска повест? В генезиса и историческата обусловеност на първите Друмеви и Блъскови творби действуват механизми, в които ярко се очертават своеобразните особености на посочения модел. В същност какво е самобитното в тия творби, бележещи началото на оригиналната българска повест? Те много приличат на побългарените чуждестранни белетристични произведения и същевременно не са свързани с нито една чужда заемка. В тях не е побългарен нито сюжет, нито фабула, нито жизнен материал. Всичко е създадено от техните автори и в тоя смисъл те са оригинални. Но това не е достатъчен довод за тяхната самобитност. В същност в рамките на българската *литературна* традиция те изглеждат като последен етап на побългаряване. В тях е побългарено не името на героя, не един сюжет, не една заета фабула, а един зает направо жанров модел — моделът на приключенската повест. И въпреки това Боян Пенев и всички, които възприеха за тези произведения термина начало на оригиналната българска повест, бяха дълбоко исторически прави. Въпросът е, че за заемането на тоя жанров модел от опита на западната литература българското художествено развитие бе подготвено в рамките на извънлитературни, но определено художествени процеси — в рамките на фолклора и по-точно на фолклорната балада на XVII и XVIII в. Романтизмът доста едностранчиво наложи своето ограничено трактуване на тоя жанр в литературата — баладата, като я свърза определено с фантастичното и приказното. Фолклорната балада също носи в себе си подобна линия, но в съответствие със своите

потребности и вътрешната си природа западноевропейският романтизъм разви и абсолютизира тъкмо тия черти в нейното развитие. Характерен пример в това отношение са баладите на немските романтици. Във фолклорната балада и по-точно в югославянската фолклорна балада съществува определена битова и битово-историческа линия на развитие. В нейните рамки се извърши оня важен за възникването на новата литература процес, който Бахтин нарече пренасяне на предмета на изображението в сферата на съвременността. Българската битова и битово-историческа фолклорна балада разработи в широк план и мащаб проблеми, свързани със съдбата на българския човек през т. нар. кърджалийски времена — един период, по проблемите на чиято народопсихологическа значимост нашата история едва напоследък обръща внимание.[11] В рамките на битовата балада и баладното течение в българския фолклор бяха обработени и подготвени за литературна „употреба" мотиви, жизнен материал и житейски ситуации, принципи на сцепления и на изображения на човешкия образ, които дотогава фолклорът не познаваше и които по същество не са фолклор. Именно тоя жизнен материал, тия принципи на сюжетно-фабулно сцепление легнаха в основата на Друмево-Блъсковата белетристика, придадоха реалното съдържание на заетия от тях чужд жанров модел. (При това, както виждаме, това съдържание засяга както художествено-житейския материал, така и въпросите на поетиката.) Именно тук, във фолклорната балада и в баладното течение във фолклора, бяха създадени реалните предпоставки за възприемането, усвояването и асимилирането от българската литература на такъв жанр като приключенската повест. Във факта на нейното съществуване по своеобразен начин се съчетава „чуждо" и „свое", самобитност и заемка, традиция и литературен контакт. Тя свързва нашата литература с романтичната повест и роман от миналия век, с Евгени Сю и Виктор Юго и същевременно с традициите на естетическото ни развитие — с баладата, пресъздаваща съдбата на българския човек в кърджалийско време. Само че за установяване на тая сложна взаимовръзка е необходимо да се прекрачи изкуствената граница между фолклор и литература и да се види основното русло на българския фолклор като място, където започват редица по същество литературни процеси, т. е. процеси, чийто типологически аналог други народи и при други обстоятелства са изживели в литературен вид и форма. Както виждаме, феноменологията на литературните процеси, откриването на различните форми, в които се осъществяват някои общи явления на литературното развитие, е реална база за разграничаване самобитното и заетото в литературния развой.

* * *

Всичко това е необходимо да бъде изтъкнато във връзка със своеобразието на южнославянския литературен процес, а оттук и със значението на славянското и южнославянското сравнително литературознание за общото и сравнително литературознание, тъй като в това отношение, когато се преценява отношението на южнославянските литератури към европейския художествен свят, се проявяват две противоположни крайности. Славянският художествен развой или бива подчинен на определен

[11] В. Мутафчиева. Кърджалийско време. С., 1977.

евроцентричен модел, или пък лекомислено бива изключен от европейския художествен свят.

От първата слабост например страда по самата си вътрешна природа една от най-интересните и ползотворни идеи от общ теоретичен характер, издигната през последните десет години върху южнославянски и по-точно върху български материал — концепцията на известния съветски литературовед Георгий Гачев за ускореното закъсняло развитие на някои литератури. Позоваването на скицирания от Гачев модел на развитие все по-често се среща дори в работи, посветени на литератури, стоящи исторически и териториално твърде далеч от българската. Но тъкмо работата върху български и южнославянски материал дава възможност да бъдат отбелязани някои съществени недостатъци на тази концепция и на първо място нейният евроцентризъм. Това личи още в самото название на концепцията. Защото ако едно литературно развитие — което и да е то — е закъсняло и ускорено, то е такова спрямо някакъв друг тип развитие, което в случая се обявява за модел-еталон, за норма. Не можем да не се съгласим, че като логическа операция тоя начин на определяне на една величина спрямо друга е напълно законен и целесъобразен. Той дава поне едно измерение на разглежданата величина, една нейна релация, отнасянето ѝ към един феномен, който не обяснява същността на разглежданото явление, но служи като компаратор за изясняване на някои негови особености, за очертаване на някои негови граници. В тоя смисъл концепцията на Гачев по същество е компаративистична. Това е обяснение на една същност чрез нещо, което ѝ е сродно, но стои извън нея. Само така може и трябва да се разбира концепцията за закъснялото ускорено развитие. Тя ни дава едно измерение, но процесът е с повече измерения. Тя поставя литературата ни в едно съотношение, съществено и важно, характеризиращо я по линията на генерални проблеми, но не я поставя в един космос, където тя се крепи в многообразието на връзките си.

В тоя смисъл „европеизмът“ не бива да се схваща като акселологическа характеристика на една литература, а като неин координат. Въпреки че и европейската литература не е регионална литература, която просто може да бъде отнесена към други групи литератури, а еталон, равнище на художественото развитие на човечеството. За новото време тя е онова, което е старогръцката литература за древността. Ако едната литература отрази по определението на Маркс периода на златното детство на човечеството, втората е рожба на неговата златна зрелост. Но различните литератури участвуват в световния художествен процес не само с акселологически измеримите стойности на своите постижения (величина, абсолютно необходима при работа с всеки естетически материал, колкото и исторически променлив да е), но и с многообразието на процесите си, с разноликостта на своя типологически релеф — разбира се, винаги измерими с едно ценностно равнище. С други думи, сравнителното изучаване на литератури като южнославянските например ни задължава към едно прецизно и определено съотнасяне на типологическото (повтарящото се, принадлежащо към даден общ процес) с акселологическото (естетически оценъчното), в което се осъществяват в индивидуално неповторими модификации общи потребности и закономерности на литературния процес.

Тук поставих само един аспект — най-главния — на интересуващата ме проблема. Разработката на други нейни страни е вече една по-обширна задача.

WANDA SMOCHOWSKA-PETROWA

PODSTAWOWE ZAGADNIENIA SŁOWIAŃSKIEGO LITERATUROZNAWSTWA PORÓWNAWCZEGO

Na wstępie należy ustalić jakie znaczenie przypisujemy tu pojęciu „słowiańskie literaturoznawstwo porównawcze". Jest to oddzielona w celach roboczych część komparatystyki ogólnej, stosująca oczywiście te same metody, ale koncentrująca wysiłki badawcze na porównawczych studiach literatur słowiańskich oraz ich korelacji z literaturami zachodnioeuropejskimi. Potrzebę podobnego rozgraniczenia narzuca, naszym zdaniem, istnienie kompleksu problemów swoistych lub szczególnie ważnych dla tego rodzaju badań.

Podwaliny słowiańskiego literaturoznawstwa porównawczego stworzył Adam Mickiewicz w prelekcjach paryskich, wyodrębniając w sposób całkowicie nowatorski jego podstawową problematykę. Mickiewicz pierwszy zapytał nie o wpływ Zachodu na Słowian, lecz o znaczenie Słowian i ich literatur dla pozostałych narodów europejskich, gdyż był przekonany, że bez poznania świata słowiańskiego narody te nie mogą rozwiązać własnych problemów, ani problemów ogólnoeuropejskiej wspólnoty kulturowej, której konstytutywną częścią są literatuty słowiańskie. To odwrócenie zagadnienia zmusiło Mickiewicza do szukania specyficznych cech literatur słowiańskich, które nadałyby im swoistego znaczenia w kontekście ogólnpeuropejskim. Nie jest więc kurs literatur słowiańskich Mickiewicza historią tych literatur sensu stricto, gdyż autor nie dąży do systematycznego i wyczerpującego wykładu w porządku diachronicznym. Jest to na zasadzie synchronii oparte wielkie dzieło komparatystyczne.[1]

Wbrew istniejącym do dziś błędnym sądom, Mickiewicz nie traktował literatur słowiańskich jako organicznej całości o wspólnym procesie rozwojowym. Zródeł cech wspólnych szukał gdzieindziej. Odnalazł je w podobieństwie historycznych losów narodów słowiańskich oraz w niewątpliwym fakcie, że literatury te zjawiły się później na scenie ogólnoeuropejskiej (wyjątek stanowi tu stara literatura bułgarska), niż literatury Zachodu. Z faktu tego wyprowadzał wniosek o bliższym kontakcie literatur słowiańskich z bar-

[1] Zwrócił już na to uwagę slawista rumuński Jon. C. Chitimia w swej odkrywczej pracy „Literaturi slave comparabe în cursul lui Adam Mickiewicz La collège de France", Studii de Literatură universala si comparată. Bucureşti, 1970. Poświęciłam również temu zagadnieniu oddzielną pracę „Slavianskite literaturi" od Adam Mickiewicz i osnovnite vyprosi na slavianskoto sravnitelno literaturoznanie" (w druku).

dziej prymitywnymi formami życia, z twórczością ludową, patriarchalnym życiem rodzinnym, uważając świat słowiański za sui generis „wieś" Europy, podczas gdy Zachód traktował jako jej „miasto".

Narody słowiańskie, twierdził, długo odgrywały rolę muru obronnego, broniącego Europę Zachodnią od zalewu plemion azjatyckich i normandzkich. Stworzyło to w tych krajach swoisty modus vivendi, dostosowany do warunków wojennych. Tę specyfikę form życia wzmocniły jeszcze bardziej niewola polityczna i walki niepodległościowe. W warunkach tak odmiennych i tak niesprzyjających rozwojowi kultury wytworzył się szczególny typ twórcy i odbiorcy, literatura natomiast nabrała szeregu bradzo swoistych cech.

Twórca musiał być osobowością bardziej „całościową", łączyć talent z odwagą, musiał być zaangażowany . Patriotyzm był jego dogmatem, ucieczka w bierność, nieodpowiedzialność, czy kontemplację była dlań prawie niemożliwa. Język jego musiał być komunikatywny, a styl „pragmatyczny". Pewnego rodzaju symbolem twórcy słowiańskiego był dla Mickiewicza serbski guślarz, który towarzyszy walczącym i opiewa ich boje. Tworzy on nie dla rozrywki słuchaczy, którzy lubią igraszki wyobraźni i domagają się nowości. Nie dba o pomysłowość, ani o robienie z drobiazgów rzeczy pełnych wdzięku. Powtarza często te same motywy, aby wbiły się w pamięć narodu i zagrzewały go do walki.

Odbiorca słowiański z kolei jest, według Mickiewicza, szczególnie uczulony na aktualność przekazywanych treści, przydatność danego dzieła w walce wyzwoleńczej. Walory etyczne stawia wyżej od wszelkich kryteriów estetycznych, tendencyjności literatury nie potępia, lecz wysoko ją sobie ceni.

Na literaturze w krajych słowiańskich spoczywał obowiązek funkcji politycznych, dydaktycznych, umoralniających, podczas gdy funkcje artystyczne, czy czysto rozrywkowe nie miały tak istotnego znaczenia. Literatury słowiańskie musiały długo zajmować się sprawami, które w krajach zachodnich przeszły już we władanie innych dyscyplin czy instytucji.

Jak widzimy, Mickiwicz nakreślił w głównych liniach problematykę porównawczych badań literatur słowiańskich w kontekście ogólnoeuropejskim. Twórca słowiański jest niewątpliwie ściślej związany z politycznym życiem narodu, niż pisarze Zachodu. Postawa jeśli nie heroiczna, to w każdym razie aktywna jest dla niego typowa. Dla Cypriana Norwida poezja to słowo, wzywające do działania. Kamil Baczyński, młody poeta polski, który zginął w walce z hitlerowcami, oświadcza, że prawdziwych znaczeń słowa dowiedzieć się można, spełniając czyn. Problem swoistego modelu twórcy w krajach słowiańskich zasługuje na głębsze przebadanie.Chciałabym tu tylko zasygnalizować kwestię istnienia w tych krajach szczególnego rodzaju tworców, których profesor Roman Pollak nazywał „ludźmi instytucjami". Wykonywali oni benedyktyńską pracę, którą w wolnych od niewoli politycznej krajach spełniały odpowiednie instytucje kulturalne, lub cała plejada twórców, otoczona opieką władzy. Są to pionerzy pozbawieni poprzedników, systematycznych źródeł, warunków do pracy. Czynniki oficjalne nie tylko nie udzielają im pomocy, lecz najczęściej prześladują. Wymienię tu tylko cztery nazwiska: Jan Amos Komenski, Paisij Hilendarski, twórca pierwszej historii narodu bułgarskiego , będącej i narodową biblią, Józef Ignacy Kraszewski, który swym ogromnym dorobkiem literackim starał się zapełnić lukę, jaką stwarzał w wychowaniu społeczeństwa zakaz

nauczania historii własnego narodu, Wuk Karadžić, reformator języka i ortografii serbskiej, pozbawiony wszelkich wzorów i poprzedników.

Zagadnieniem istotnym jest również sprawa specyficznych cech adresata w pozbawionych wolności politycznej krajach słowiańskich. Traktując literaturę jako jeszcze jeden rodzaj broni w walce o wyzwolenie (zresztą wielu twórców miało to samo podejście), adresat ten często piętnował pisarzy, którzy uchylali się od wypełnienia swych obowiązków patriotycznych, lekceważył kryteria estetyczne i zdradzał skłonność do silnie emocjonalnego przeżywania utworów, które posiadały aktualną wymowę polityczną. Podam tu tylko dwa przykłady. Kiedy w niespokojnych latach Wiosny Ludów wystawiono w Pradze „Jana Ziżkę z Trocnova" Josefa Kajetana Tyla, już zjawienie się na scenie ulubionego bohatera narodowego obudziło powszechny entuzjazm. Tak samo reaguje publiczność warszawska w przededniu wybuchu powstania kościuszkowskiego, gdy podczas premiery „Krakowiaków i Górali" Wojciecha Bogusławskiego ukazują się na scenie artyści, przebrani w polskie stroje ludowe.

Przechodząc do problematyki, związanej z dziełem literackim, musimy zwrócić uwagę na fakt, iż najwybitniejsze utwory pisarzy słowiańskich opiewają walki wyzwoleńcze swych narodów, dając swój najcenniejszy wkład w tworzenie mitologii narodowej. Odzwierciadlają one specyficzną dla danego narodu hierarchię wartości, aby utrwalić w ten sposób byt narodowy, narodową samorodność i oryginalność oraz proponują własnym narodom (czasami i ludkości) najwłaściwsze, według twórcy, wzorce etyczne, których przestrzeganie zapewnić może wyzwolenie i szczęśliwszą przyszłość. Są to więc sui generis epopeje narodowe i jednocześnie rodzaj narodowych biblii. Takimi księgami narodu są „Wojna i pokój" Tołstoja, „Dziady" i „Pan Tadeusz" Mickuewicza, „Kordian" Sławackiego", „Górski wieniec" Petra Petrowicza Njegoša, „Śmierć Smaila agi Czengicza" Mažuranića, „Pod jarzmem" Ivana Vazova, „Krwawa pieśń" Penča Slavejkova, „Psiogłowcy" i „Trylogia husycka" Alojzego Jiráska.

Dzieła te cechuje niezwykła powaga (wyjątek stanowi tu „Pan Tadeusz", w którym humor odgrywa ogromną rolę) — stała cecha utworów o tematyce patriotycznej. Zwróciła już na to uwagę Georg Sand, której znane była niektóre dzieła Mickiewicza. Powaga ta jest niejednokrotnie spotęgowana stylizacją na wzór tekstów biblijnych, jak w „Testamencie umierającej matki jedności brackiej" Jana Amosa Komenskiego, „Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego" Mickiewicza, czy „Anhellim" Słowackiego. Ale nawet gdy brak im takiej stylizacji nie ma w utworach patriotycznych dawniejszych i nowszych miejsca na egzystencjalistyczne „traktujemy się zbyt serio". Wiele z nich pisanych jest w obliczu śmierci. Tak pisze Christo Botev, tak pisze Kamil Baczyński, czy Juliuš Fučik. Nie możemy wówczas oderwać dzieła od jego twórcy, gdyż czyn heroiczny jest częścią składową, istotnym komponentem twórczości.

Powagę tych utworów potęguje i fakt, iż w najcelniejszych z nich walka narodu przeciw najeźdźcy, czy przeciw własnej władzy tyranicznej, przekształca się w odwieczny mit walki człowieka ze złem, walki między światem dobra, sprawiedliwości i świadomego poświęcenia dla sprawy i światem gwałtu i brutalnego egoizmu.

Utwory te stwarzają specyficzny model koncepcji życia jako ciągłej walki i ciągłej próby, model który staje się dziedzictwem pisarzy bojowników

o wolność społeczną. Z modelem tym związana jest i swoista problematyka ideowa. Często spotykanym zagadnieniem jest problem w jakim stopniu w podjętej walce cel uświęca środki. Niekiedy przyjmuje on formę „wallenrodyzmu", niekiedy formę znaną nam ze „Zbrodni i kary" Dostojewskiego. Szczególnie tragiczna jest ostra kontrowersja między idylicznymi, pacyfistycznymi i humanitarnymi tendencjami tych literatur i koniecznością podjęcia walki w obronie własnego narodu. Dochodzi ona do głosu w formie być może najostrzejszej w dwóch przeciwstawnych utworach Karla Čapka „Białej chorobie" i „Matce". Leży ona jednak u podstaw i tragicznego rozdarcia w twórczości młodych poetów polskich z czasow okupacji hitlerowskiej. Dla Kamila Baczyńskiego, czy Tadeusza Gajcego konieczność wyboru walki, jedynej możliwej wówczas „formy miłości", jest świętą powinnością człowieka i jednocześnie „Kainowym piętnem", gdyż marzeniem ich jest świat, w którym człowiek nie musiałby zabijać.

W większości wielkich dzieł literatur słowiańskich wyrażona jest świadomość odpowiedzialności za zło, którego jesteśmy świadkami. Podczas gdy na Zachodzie w atmosferze wzrastającego sceptycyzmu i indywidualizmu miejsce centralne w literaturze zaczyna zajmować jednostka, „wolna od wszelkich przywiązań", mogąca „korzystać z samej siebie" i dawać wyraz swemu egoizmowi, jak to trafnie określają G. Lanson i P. Tuffrau, podczas gdy od czasów romantyzmu człowiek jest tam coraz częściej przedstawiany jako ofiara i igraszka tajemniczych potęg, jako istota całkowicie zdeterminizowana przez mechanizmy polityczne i społeczne, lub ulegająca przeznaczeniu, bohaterowie większości utworów słowiańskich nie pozbywają się przekonania, iż od nich zależy postać świata. Przekonanie to wyrasta z poczucia ciągłości zbiorowego wysiłku, z poczucia solidarności. Podczas ożywionych dyskusji nad dramatem Karla Čapka „RUR", pisarz również zabrał głos oświadczając, że kiedy tworzył tę sztukę najbardziej wzruszała go chwila, w której ludzkość, przed grożącym jej śmiertelnym niebezpieczeństwem, zdobywa się na solidarność. Solidarność jest warunkiem powodzenia wszelkiej walki. Dlatego problemy dezintegracji, tak istotne dla literatur zachodnich, nie mogą zdobyć pozycji dominującej w literaturach słowiańskich. Zwrócił już na ot uwagę Mickiewicz w swoich wykładach. Podkreślił on, że u Słowian wszystko dąży do zjednoczenia, podczaz gdy na Zachodzie nabiera coraz większej siły proces dezintegracji, istniejący od czasów Montaigne'a, którego sceptycyzm i relatywizm „wszystko rozdrabnia" i spotęgowany przez dzieło Machiawellego, oddzielające politykę od etyki oraz przez racjonalistyczną filozofię niemiecką, odrywającą umysł od pozostałych władz ducha ludzkiego.

W wieku XIX w krajach słowiańskich, których narody walczą o niezależność polityczną, zjawia się integracyjny ruch iliryjski wśród Słowian południowych i integracyjny ruch słowianofilski (używam tu tego terminu w jego znaczeniu etymologicznym) wśród wszystkich Słowian. Ale silny nurt dążeń, skierowanych ku zjednoczeniu nie tylko własnych narodów, lecz również całej ludzkości, silne poczucie jedności świata i więzi łączących wszystkich ludzi możemy zaobserwować i w najgłębszych warstwach ideowych szeregu najwybitniejszych dzieł twórców słowiańskich. „Akropolis" Wyspiańskiego to wielka wizja integracji wszystkich epok ludzkiej kultury, zwiastująca odrodzenie. Twórczość Otokara Brězeziny stwarza, pogłębiając jakoby jednoczące hasła i przeczucia młodzieńczej „Ody do mło-

dości" Mickiewicza, wielki symbol połączonych we wspólnym wysiłku rąk budowniczych świata. Irży Wolker, który dobrze wie, że „człowiek umarłby, gdyby został sam na świecie" odkrywa, z dziecinną prostotą, łączność człowieka z wszelkim żywym organizmem. „Ludzie stamtąd" Marii Dąbrowskiej, istoty wyobcowane z powodu swego fizycznego upośledzenia, czy duchowej „inności" i nieprzystosowania, zdobywają najgłębszą wiedzę o ukrytych więzach, łączących wszystkich ludzi w organiczną całość. U Dostojewskiego człowiek z podziemia nienawidzi społeczeństwa tylko dlatego, że nie może znieść życia, które nie jest oparte na zasadzie miłości, najpotężniejszej sile integracyjnej. Cała twórczość autora „Braci Karamazowych" jest lękiem o przyszłe losy ludzkości i poczuciem odpowiedzialności za jej przyszłość. „Ten, co wyobcowany, cóż ma wspólnego z całością" — mówi jeden z jego bohaterów, piętnując tych, tkórzy pozostali jeszcze ślepi na problemy całości.

Bułgarski poeta rewolucyjny Nikoła Wapcarow potrafi utożsamić się całkowicie z osobowością zbrodniarza, aby z nim razem przeżyć przełom i z nim razem wydźwignąć się na wyższy poziom człowieczeństwa. U Wapcarowa kategoria „ja" jest tylko częścią kategorii „my". Przyjmuje on na siebie odpowiedzialność za wszystko i za wszystkich. Serbski liryk Jovan Jovanović Zmaj odkrywa więzy, łączące wszystkie pokolenia ludzi walczących, żywych i umarłych, gdyż groby tych, co polegli, emanują siłami, które uzbrajają młodych do nowej walki (motyw dobrze nam znany z „Urody życia" Zeromskiego). Podobna idea, przeniesiona jednakże w sferę ducha, leży u podstaw „Dziadów" Mickiewicza.

Miejsce centralne w większości utworów słowiańskich zajmuje zatem nie jednostka, lecz zbiorowość. Jednostka jest podporządkowana zbiorowości, w niej znajduje oporę i sens swego istnienia. Często spotykamy motyw przezwyciężenia własnej tragedii w obliczu nieszczęścia całego narodu, motyw wyrzeczenia się własnego szczęścia, by lepiej służyć sprawie. Umiera Gustaw, rodzi się Konrad. Już bohater Petra Zoranića, przedstawiciela dubrownicko-dalmatyńskiej literatury renesansowej, której blask był przyćmiony tragedią zaplecza słowiańskiego, znajdującego się pod jarzmem tureckim, kiedy szuka ratunku przed nieszczęśliwą miłością w górskiej przyrodzie, widzi obrazy cierpień ujarzmionego narodu i zapomina o własnych. Botev odrzuca młodzieńczą miłość aby nie uczyniła go głuchym na głos zniewolonej ojczyzny. U Jana Kollara, France Prešerna, Andreja Sładkowića miłość do kobiety przekształca się w miłość do narodu, słowiańszczyzny, całej ludzkości. Zaciera się granica między życiem osobistym i zbiorowym. Łączy się z tym swoisty purytanizm słowiański. Erotyzm, jeśli się zjawia, jest zwykle blady i nieśmiały. Moralizatorstwo bierze nad nim górę. Rzadko spotykane są okazy wybujałego indywidualizmu. Prawie niemożliwy jest egocentryzm, narcyzm, prozetyzm. Twórca słowiański niemal ciągle stoi przed koniecznością jakiegoś „ascetycznego" samoograniczenia. Podczas gdy Nietzsche odkrywa prawdę „bogatych duchem", głosząc, iż mamy w sobie materiał na wiele osób i wyzwala ostatecznie zachłanność intelektualną Zachodu, prowadzącą do „człowieka bez właściwości", literatury słowiańskie wytrwale podporządkowują wszystko nadrzędnej idei, przez co pod pewnym względem nieraz ograniczają swe horyzonty, nie dopuszczają jednak do tej klęski humanizmu, jaką jest zatomizowanie rzeczywistości, lub wniosek o absurdalności istnienia — nieunikniona katastrofa tych, którzy tonąc w wielo-

wymiarowości nie znajdują już żadnych celów i którym pozostaje jedynie negacja. Przewidział ten proces Mickiewicz. W prelekcjach swych oświadczył, że sztuka wielbiąca samą siebie i osobowość twórcy musi zniszczyć i siebie i osobowość. W naszych czasach Graham Green słusznie zauważył, że szukanie wyrazu dla własnego „ja" jest też przykre i samolubne i często „pożera nawet własne ja".

Kategoria „ja" zjawia się w literaturach słowiańskich głównie w wypadkach szczególnej odpowiedzialności za życie zbiorowe. Twórca słowiański wdrożony jest w obowiązek służenia czemuś większemu niż on sam i jego sztuka. Często w utworach słowiańskich spotykamy wyrażone przekonanie, iż sztuka jest „zamiast" czynów, do których człowiek jeszcze nie dorósł. Nawet modernizm i awangarda nie potrafią na terenie słowiańskim całkowicie przekształcić tego wzorca, a i powraca on uparcie przy każdej nowej katastrofie narodowej. Hasło modernistów zachodnich „Sztuka jest wieczna, życie jest krótkie" nie może tu zapuścić korzeni. Życie zbiorowości jest wieczne, a sztuka musi mu służyć. I podczas gdy Mallarmé twierdził, że wszystlo na świecie istnieje, aby zakończyć się jedną książką, a Proust spróbował napisać taką książkę, Mickiewicz utrzymywał, że „trudniej jest dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę". Dobrze przeżyty dzień rozumiał jako mądrość etycznego życia w zbiorowości, bez której jednostka nie jest w stanie zrealizować i własnego wzorca szczęścia i prawdy. „Człowiek samotny — mówi Mickiewicz — może poznać prawdę, ale nie ma sił do jej urzeczywistnienia".

Obowiązek walki o wspólną sprawę łączy się także z niejako obowiązującym dla twórców słowiańskich optymizmem. Znajduje on najmocniejszy wyraz w różnego rodzaju mesjanizmach słowiańskich, wyrosłych z dramatycznego przeżycia tragedii własnego narodu i tragedii świata. Wielu twórców słowiańskich odczuwa, w warunkach szczególnie ciężkiej rzeczywistości, potrzebę projekcji teraźniejszości w plan przyszłości i nadziei. Byłoby rzeczą bardzo interesującą i pożyteczną przebadanie w aspekcie porównawczym elementów narodowego i słowiańskiego mesjanizmu w starej literaturze bułgarskiej, u Dostojewskiego, Mickiewicza, Petra Preradovića, Jana Kollara, Jana Nerudy, Janka Krala, Pawła Orsaga Hwiezdosława, Frana Levstika, Ludovita Gaja, Silvie Strachimira Krančevića i innych. Optymizm słowiański często związany jest z triadą wina-kara-odkupienie.

Niewola polityczna nadaje w krajach słowiańskich szczególną rangę tematyce, poświęconej językowi ojczystemu oraz zagadnieniom, związanym z jego zachowaniem i rozwojem. Dla literatur, których dzieła powstawały w warunkach wzmożonej cenzury, szczególnej wagi nabierały kwestie poetyki kryptograficznej, z jej ezopowym językiem, historyczną maską itd. Dla wszystkich literatur słowiańskich ważne jest i zagadnienie literatury emigracyjnej.

Należy jeszcze podkreślić, że w utworach słowiańskich krytycyzm i pasja demaskatorska zwrócona jest głównie przeciw władzy, szczególnie władzy despotycznej (była ona w krajach słowiańskich zwykle obca), podczas gdy sprawa wad i niedoskonałości natury ludzkiej pozostaje na dalszym planie. Twórczość bezpośrednio związana z walką wyzwoleńczą zajmuje tak ważne miejsce w literaturach słowiańskich, że to właśnie ona tworzy metajęzyk narodowej wspólnoty — problem zasługujący również na uwagę komparatystyki słowiańskiej.

Ogólnieprzyjęte modele nie są bynajmniej akceptowane zawsze i przez wszystkich twórców słowiańskich. Obserwujemy okresy buntu młodych pokoleń twórczych (szczególnie w pierwszych latach po wyzwoleniu z niewoli politycznej), przy czym los tych, którzy chcą iść własną drogą, nie jest lekki. Wspaniałe wiersze France Prešerna są atakowane jako „bezwstydne" w kraju gdzie do początku XIX w. literatura zachowuje swój dydaktyczny i religijny charakter. Twórczość wielkiego poety czeskiego Karela Hynki Máchy długo nie znajduje uznania we własnym kraju, gdyż poeta nie podejmuje problematyki narodowej. Znamy gorzkie przeżycia Juliusza Słowackiego i bezkompromisową walkę Penča Słowejkowa. „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy" — mówi kapłanka Wenedów w „Lilli Wenedzie" Słowackiego. A lasy płoną ciągle. Wielu pisarzy walczyć musi z patriotyczną jednostronnością. Twórca ożywczego dla literatury serbskiej voislavizmu, Voislav Ilić, pierwszy pokazuje czytelnikom, że w poezji może istnieć „cały człowiek, a nie tylko patriota", jak pisze Antun Barac.

Wyjątkowa rola, jaką odgrywają twórcy w życiu narodów słowiańskich, skłania te narody do szczególnego kultu dla największych pisarzy. Prowadzi to do znanego wszystkim narodom słowiańskim „brązownictwa" i do konieczności akcji odbrązowienia. Nieraz twórcy słowiańscy walczą i z przesadnym „ascetyzmem" i „purytanizmem", przeciw harmonii, przy której brak sprzecznych żywiołów prowadzi do marazmu intelektualnego i przeciw zbytniemu entuzjazmowi, zabijającemu myślenie.

Cały szereg specyficznych cech literatur słowiańskich, zasługujących na studia porównacze, jest wynikiem bliższego kontaktu tych literatur z formami życia wiejskiego i z twórczością ludową.

Slawista niemiecki Alois Herman w swej rozprawie „Naród i rewolucja w polskiej literaturze romantycznej"słusznie podkreśla, że związek z kulturą ludową zarówno w Polsce, jak i w innych krajach słowiańskich, „od samego początku" ma inny charakter, niż w literaturach zachodnich. Literatury słowiańskie są, rzecz prosta, w różnym stopniu związane z twórczością ludową, ale twórczość ta ma dla wszystkich szczególne znaczenie. Kraje słowiańskie nie znają rozwiniętych form dojrzałego feudalizmu, który swą sztywną hierarchią oddziela warstwy wyższe od niższych. Nawet elita w krajach słowiańskich jest bardziej związana z życiem wiejskim, niż na Zachodzie. Jak wiadomo również i kapitalizm nie osiągnął w tych krajach pełnego rozwoju, a istnienie kapitału obcego, wyzyskującego ludność miejscową, czyniło go szczególnie odpychającym w oczach Słowian. Twórcy słowiańscy często uważają kapitalizm za zjawisko obce i wrogie, czemu dają wyraz w swych utworach. Nie jest chyba sprawą przypadku, iż właśnie dzięki twórczości Mirosława Kerleży powstaje obiegowy termin „glembaewszczyzna", oznaczający degenerację, jakiej podlega człowiek, „zamieniający ludzką krew w złoto" i że bohater „Lalki" Prusa decyduje się zostać kapitalistą tylko dlatego, że chce zdobyć miłość gardzącej nim arystokratki.

Mickiewicz zwrócił uwagę na to, że idylla, przeniesiona na grunt polskiej literatury renesansowej traci tę sztuczność, jakiej nabiera pod piórem twórców zachodnich, bardziej zamkniętych w kręgach dworskich. Szymon Szymonowic nie przypisuje bohaterom swych sielanek uczuć rycerskich, ani nie przenosi ich w złoty wiek ludzkości. Nadaje swym utworom formę bliską pieśniom ludowym, z ich prostotą i szczerością, wiąże je z codzienną pracą autentycznego chłopa. Na potwierdzenie słuszności tych obserwacji

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

możnaby przytoczyć wiele przykładów . Przytoczę przynajmniej jeden. Przedstawiciel renesansowej literatury dubrownicko-dalmatyńskiej, Peter Hektorović, wzoruje swój epos „Połów ryb i rybacka rozmowa" na eklogach włoskich, przedstawiających rybaków jako poetyczną fikcję. Ale autor słowiański odrzuca sztuczne konwencje, wprowadza realistyczne obrazy rybaków, a pieśni, które wkłada w ich usta, to autentyczne pieśni ludowe południowych Słowian.

Niewola polityczne jest również przyczną bliższej więzi literatur słowiańskich z twórczością ludową. Literatury słowiańskie, których normalny rozwój został na całe, nieraz bardzo długie okresy, powstrzymany, w epoce swego odrodzenia narodowego odkrywają w pieśni ludowej rodzimy wzorzec doskonałego piękna. Ivan Mažuranić znajduje własny styl, opierając się na horwackiej pieśni ludowej, Botev dokonuje niezwykłego „skoku", podnosząc odrazu poezję bułgarską na najwyższy szczyt artyzmu, dzięki organicznemu związkowi swej twórczości z twórczością ludową. Literatura czeska zachowuje swą ciągłość rozwojową dzięki tworczości. ludowej. Ale również i w krajach słowiańskich, gdzie ciągłość rozwojowa literatury nie była zagrożona, zainteresowanie wsią i folklorem jest większe niż na Zachodzie. Patriotycznie nastrojeni twórcy widzą w ludzie młodą, etyczną siłę, na której naród może się oprzeć i która odgrywa rolę „placówki" w walce o zachowanie bytu narodowego. Romantyzm słowiański odkrywa patriotyczną funkcję pieśni ludowej, jej trwałość i niezniczczalność w porównaniu z innymi zabytkami kultury narodowej, które mogą być zniszczone lub rozgrabione przez najeźdźców. Wszystko to prowadzi do swoistej idealizacji, swoistego kultu dla ludu, jego mądrości życiowej, optymizmu, siły biologicznej, zalet moralnych. U wielu pisarzy kult ten łączy się z przyjmowaniem istotnych elementów ludowej filozofii życiowej do własnych koncepcji światopoglądowych. Konsekwencją tego jest stosunek do życia bliższy „zdrowemu rozsądkowi" i naturalnym kontaktom międzyludzkim. Mickiewicz dobitnie podkreślał fakt, iż ze sztywnymi hierarohiami kościelnymi czy państwowymi Słowianie nie mogli się pogodzić. Nie chcieli przyjąć bizantyjkiego modelu doskonale zhierarchizowanej maszyny państwowej, ani feudalizmu zachodniego. Już IX w. Cyryl i Metody i ich słowiańscy uczniowie walczyli o wprowadzenie słowiańskiej mowy potocznej do piśmiennictwa, co było walką o równouprawnienie narodów. Przeciw hierarchii kościelnej i państwowej (w pewnych okresach obcej) zwrócony był ruch bogomilski i husycki. Andrzej Frycz Modrzewski żądał już w XVI w. wprowadzenia jednakowego kodeksu prawnego dla wszystkich mieszkańców kraju i równości przed prawem, co jak podkreśla Mickiewicz, myśliciel francuski owej epoki ocenił jako całkowity absurd. Zanim Rousseau stworzył swój doskonały wzór pedagogiczny dla wybrańca, Jan Amos Komenski opracował system powszechnego nauczania, ogarniający wszystkie dzieci, niezależnie od ich pochodzenia i płci.

Dzięki bliższemu związkowi z bardziej naturalnymi formami życia, twórcy słowiańscy posiadają chyba silniej rozwinięte poczucie poezji życia codziennego. Często spotykamy u nich „ton najprostszej, najbardziej przedmiotowej prozy", jak mówi Mickiewicz, który jednocześnie jest czystą poezją. Ten ton zachwycał go w „Trenach" Kachanowskiego, w „Eugeniuszu Onegin-nie", znalazł go sam w „Panu Tadeuszu", bliski był twórczości Tołstoja, Marii Dąbrowskiej, Bożeny Niemcowej, Jordana Jowkowa, Borisawa Stankovića i wielu innych.

Z bliższym ludowemu sposobem przeżywania rzeczywistości łączy się w jakiś sposób i bunt przeciw pseudokulturze miejskiej i chyba częściej spotykany, niż w literaturach zachodnich, temat cierpienia bohatera pochodzenia chłopskiego we współczesnym mieście. Zajmuje on znaczne miejsce w literaturach południowosłowiańskich już w ubiegłym wieku, zjawia się i we współczesnej literaturze polskiej. Ta ściślejsza więź z ludem może nam wytłumaczyć i szczególne znaczenie, jakie posiada w literaturach słowiańskich temat pracy — w dawnych utworach rolniczej, dziś fabrycznej. Dla wielu pisarzy słowiańskich praca jest „misją" jednostki, spełnianą dla dobra zbiorowości, gwarancją osiągnięcia wyższej etyki i siłą wyzwalającą i zbawczą dla ludzkości. Praca jest także warunkiem piękna. Najwyższa sztuka rodzi się przy pracy, sama jest formą pracy, najistotniejszą potrzebą i ozdobą codziennego życia.

Więź z ludem wyraża się i w tym, że nawet u modernistow słowiańskich piękno przyrody nie zostaje zdyskredytowane jako niższe i mniej doskonałe od świata pięknych abstrakcji. Moderniści słowiańscy przezwyciężają zwykle swe wyobcowanie nie tylko dzięki powrotowi do tematyki narodowej czy społecznej, lecz również przez nawiązanie łączności z przyrodą, jako źródłem elementarnych wartości życia. Mickiewicz twierdził, że w wielkich utworach słowiańskich opisy przyrody zastępują opisy bogów w literaturach antycznych.

• Bliższy związek z twórczością ludową wzmacnia społeczny charakter literatur słowiańskich, gdyż twórczość ludowa opiewa głównie losy zbiorowości.

Ostatnia grupa zagadnień, na które pragnę zwrócić uwagę i które również zasługują na szczegółowe zbadanie, to problemy związane z późniejszym zjawieniem się literatur słowiańskich na arenie ogólnoeuropejskiej.

Należy podkreślić, że w swych prelekcjach Mickiewicz odkrywa w tym względnym opóźnieniu (jest to opóźnienie w stosunku do Zachodu, ale nie w stosunku do własnego procesu rozwojowego) zamiast źródła poczucia niższości i różnych słowiańskich kompleksów, gwarancję oryginalnego rozwoju literatur słowiańskich. Dopiero w naszych czasach utwierdza się ta nowatorska myśl Mickiewicza. Znany pisarz polski Witold Gombrowicz zarzucał pisarzom argentyńskim, iż naśladują wzory europejskie, zamiast eksploatować mniejszą dojrzałość cywilizacyjną swego kraju. Oryginalność własnej twórczość wyjaśniał opóźnieniem kultury polskiej, w porównaniu z Zachodem, które dało mu możność wprowadzenia do swych utworów specyficznych kategorii „młodości" i „niedojrzałości".

Mickiewicz pierwszy uwypuklił z taką ostrością opozycję „swoje-cudze", jako opozycję szczególnie ważną dla literatur słowiańskich, podlegających w wyższym stopniu, niż literatury „prawodawcze" obcym wpływom. „Kto tylko ze Słowian — mówi Mickiewicz — kształcił się, myślal, rozważał, kto tylko ćwiczył swój umysł, cudzoziemczał". Już w XVII w. wybitny myśliciel i humanista horwacki, Juraj Križanić, potępiał charakterystyczny dla Słowian podziw dla wszystkiego, co obce i pogardę dla wszystkiego, co swoje. Od XVIII w. satyra słowiańska wyśmiewała ślepy entuzjazm dla cudzych wzorów i lekkomyślne zrywanie z własnymi tradycjami. Niebezpieczeństwo utracenia własnego oblicza w ogromnym stopniu wzmacniała niewola polityczna, narzucająca obce wzorce kulturowe. Groźba asymilacji była największa w tych krajach słowiańskich, gdzie wpływy przychodziły ze strony, będącej

jednocześnie zaborcą. Mickiewicz podkreślał, iż zcudzoziemczenie będzie zawsze grozić narodom, gdzie elita jest nieliczna i nie posiada oparcia w masowej, samorodnej kulturze narodowej. Przestrzegał, iż w literaturach słowiańskich mogą się pojawiać dzieła „wyszlifowanych" na modłę zachodnioeuropejską twórców, „fosforyzujących" cudzym blaskiem, mogą pociągać Słowian zawsze silną dla nich „pokusą nowości", ale nie posiadać w sobie ducha narodowego.

W tej specyficznej sytuacji obserwujemy w krajach słowiańskich ambiwalentny i dwukierunkowy proces: okresy otwarte na wpływy Zachodu, dążące do wydobycia się z zaściankowości i dyletantyzmu i okresy ksenofobii, szukania własnych korzeni, własnego widzenia i przeżywania świata. Wydaje się, że okresów „zamkniętych" nie należy traktować tylko jako okresów ciemnego obskurantyzmu. Jest bowiem złudzeniem przypuszczenie, iż literatury słowiańskie w czasie, kiedy są odizolowane od Europy Zachodniej lub nie są równoprawnymi jej partnetami, podlegają jakiemuś „zamrożeniu". Dokonuje się w nich i wówczas ukryta, wewnętrzna praca, której rezultaty wybuchają nagle w „otwartej" epoce wspaniałym i oryginalnym zjawiskiem jak romantyzm polski, realizm rosyjski czy twórczość Boteva, France Prešerna, Ivo Andriča.

„Wchłanianie" obcych wpływów Mickiewicz uważał za zjawisko pozytywne i konieczne. Kochanowskiego nazywał obywatelem Polski i Europy, co w jego ustach było najwyższą pochwałą. Ale widział i konieczność walki z wpływami, które pod płaszczykiem postępu przemycają rutynę i martwe wzory. Chcą — nówił — zrobić z nas Niemców, Anglików czy Francuzów i nie zauważają, że gdyby im się to udało, bylibyśmy tylko bardziej, lub mniej gorsi od tych narodów. I rzeczywiście we wszystkich literaturach słowiańskich znamy próby „przymierzania" własnej kultury czy literatury do Zachodu. Czasem bardzo pożyteczne, czasem bardzo skrajne. Gombrowicz chce „Polaka z niego samego wyprowadzić", co wydaje się pracą syzyfową. Penčo Sławejkow, stosujac kryteria zachodnioeuropejskie, uważa, że przed nim nie istniało nic godnego uwagi w literaturze bułgarskiej. Mickiewicz żądał gruntownego poznania i szacunku dla własnej kultury oraz zrozumienia jej niepowtarzalnej specyfiki. Wielkość Puszkina ustalał, odkrywając swoiste cechy jego twórczości. Podczas gdy krytyka ówczesna widziała w „Słowie o pułku Igora" głównie realizację kanonów europejskiej epiki, on odkrył piękno tego utworu w jego rosyjskiej i słowiańskiej swoistości.

Chciałabym tu zwrócić uwagę na jeszcze jedno ciekawe zjawisko. Wpływy zachodnie są często inwazją wzorów, związanych z estetyzmem, arystokratyzmem, ahistoryzmem, słowem z kompleksem cech, typowych dla kultury antycznej. Ten „helleński" model literatury słowiańskie przyjmują tylko czasowo, by znów powrócić do własnych tradycji, do źródeł ludowych czy wschodnich, mylnie uważanych za własne. Opozycja przeciw temu wzorcowi jest tak ostra, iż np. Tołstoj w pewnym okresie uważa cały Zachód za niebezpieczny. Wydaje mi się, że etyczna intuicja wielu słowiańskich twórców pozwoliła im przeczuć, iż silna na Zachodzie tendencja powrotu do „helleńskiego" modelu, stawiającego piękno wyżej od moralności, musi w końcu doprowadzić i do powrotu idei niewolnictwa (i doprowadziła w hitleryźmie), gdyż każda formacja kulturowa jest systemem organicznym. Kiedy przyjmujemy jej istotną część, musimy przyjąć całość, albo całość odrzucić.

Zasługuje na uwagę fakt, iż żadna z literatur słowiańskich w dobie klasycyzmu i pseudoklasycyzmu nie wydała wielkiego dzieła. Literatura polska osiągnęła szczyty w epoce romantyzmu, który zrywa z kanonami, a rosyjska — sławę światową w powieści, która jest, jak pisze M. Bachtin „samą plastycznością", samym wyzwolonym z konwencji życiem. Literatury słowiańskie realizują największe osiągnięcia, kiedy może swobodnie dojść do głosu ich „otwartość" w stosunku do życia, tak obca klasycznemu wykończeniu doskonałych, lecz skamieniałych form.

Mickiewicz sądził, że właśnie ta większa „otwartość" ku życiu jest przyczyną swoistego synkretyzmu form w literaturach słowiańskich. Literaturaznawca radziecki Georgi Gaczew wykazał w sposób przekonywujący, iż przyspieszony rozwój literatur słowiańskich, nadrabiających w pewnych okresach swe opóźnienie, powoduje zjawienie się typowo słowiańskiego synkretyzmu różnych kierunków literackich, nieuniknione w sytuacji, gdy dana literatura czerpie jednocześnie elementy kulturowe, powstałe na Zachodzie w różnych okresach. Być może ta sama przyczyna tkwi u podstaw zauważonego przez Mickiewicza zjawiska rodzajowej wieloaspektowości czy nawet synkretyzmu szeregu utworów słowiańskich, stosunkowo częstego pojawiania się utworów-hybryd. Mickiewicz tłumaczył ten synkretyzm bliższym związkiem literatur słowiańskich z życiem, gdzie czyste formy nie istnieją, większą emocjonalnością słowiańskich twórców, kierujących się nie wymogami poetyki, lecz własnym uczuciem oraz specjalną sytuacją narodów zniewolonych, których pisarze muszą jednocześnie i „pouczać" i „grozić i przekonywać". Mickiewicz uważał, że utwory słowiańskie wyróżniają się i pewnym amorfizmem form, swoistą „rozrzutnością", brakiem zwięzłości. Przyczynę tego widział w bliższym kontakcie twórcy słowiańskiego z przyrodą, która „nie zamyka nieobjętego w ukończonej formie", niż z tworami kultury. Słowiańscy pisarze, twierdził, rzadko szukają natchnienia w przeżyciu samej sztuki. Są to hipotezy, zasługujące na sprawdzenie.

Trzeba jeszcze raz podkreślić, iż Mickiewicz szukał wspólnych cech literatur słowiańskich nie dlatego, by uważał te literatury za jakiś „stop" czy „związek chemiczny", którego składowe części giną w całości. O takiej jedności, oświadczał „marzą despoci i filozofowie, instynkt ludów ją odrzuca". Szukał cech wspólnych, gdyż był przekonany, że to jedyna droga, umożliwiająca krok następny — ustalenie w kontekście ogólnosłowiańskim specyficznych cech każdej z literatur słowiańskich.

Wydaje się, że zbadanie szeregu wskazanych tu problemów mogłoby okazać się pożyteczne i dla badaczy literatur niesłowiańskich z tej samej wschodniej strefy kulturowej. I nie przypadkowo właśnie slawista rumuński pierwszy poświęcił obszerną pracę prelekcjom Mickiewicza, jako osiągnięciu wielkiej rangi w dziedzinie badań porównawczych nad literaturami słowiańskimi.

ПЕТЪР ДИНЕКОВ

ПРЕВОДИТЕ В РАЗВИТИЕТО НА СТАРИТЕ СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

(МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ВЪПРОСИ)

Обикновено преводите се разглеждат откъм две страни: от чисто професионално гледище (точност, познаване на чуждия и родния език, умение да се предаде адекватно и цялостно съдържанието, атмосферата, поетиката на превежданата творба и т. н.); от литературно-историческо гледище (преводаческата дейност в творческото развитие на отделния писател). Безспорно тези въпроси са важни и съществени, но те не изчерпват проблематиката, свързана с преводната литература. Огромен интерес представлява въпросът за мястото на преводите в една национална литература. С оглед на теоретичната му важност този въпрос бе поставен напоследък от Д. С. Лихачов[1].

Преводната литература заема особено място в историческото развитие на старите славянски литератури. Ще се опитам до осветля този въпрос, опирайки се в повечето случаи на материал от историята на старата българска литература.

1. Първият въпрос, който се явява пред нас, засяга ролята на преводите при възникването на старите славянски литератури. В това отношение славянските литератури са исторически единни, при все че трудно можем да установим началната история на всяка отделна славянска литература. При историята на българската литература се явяват значителни трудности. Касае се за много дискутирания въпрос за историческото място на първобългарските надписи на гръцки език. Въпросът за тяхното литературно-историческо значение е вече положително решен, но все още не е достатъчно изяснена връзката им с възникналата през втората половина на XIX в. славянска българска литература.[2]

В началото на старите славянски литератури стои преводаческата дейност на братята Кирил и Методий и техните близки сподвижници. Тази преводаческа дейност е свързана, първо, с една нова азбука, чиято поява разкрива нова страница не само в историята на славянските народи, но и в историята на цялото човечество, и, второ, с изграждането на нов литературен език — старобългарския, който в оная епоха поема функ-

[1] Д. С. Лихачев Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 15—23.

[2] Вж. П. Динеков. Историческата мисия на старобългарската литература. — В: При изворите на българската култура. С., 1977, с. 5.

цията на общ славянски литературен език. Преводаческата дейност на Кирил и Методий е обусловена от нуждите на християнската черква; разбира се, нейните исторически резултати далеч надхвърлят тези нужди. Но все пак този факт определя характера на преведените книги. На първо място между тях стои Библията; върху нея се съсредоточават главните преводачески усилия на Кирил и Методий и техните ученици. Репертоарът на преводната литература непрекъснато се обогатява със съчинения от различно естество — за славянските страни, които се свързват с Византия и византийското православие, с преводи главно от византийската литература, а за южните и западните славяни, които приемат католичеството, с преводи от латински език. Естествено тук става дума за най-ранните векове от развитието на старите славянски литератури, защото по-късно картината значително се променя.

Фактът, че Библията се появява в славянски превод още през IX в., има огромно историко-литературно значение. Касае се за многообхватна творба с извънредно богато и разнообразно в жанрово отношение съдържание — от историческия летопис до ораторската проза, от лириката на Давидовите и Соломоновите псалми до песимистичните и трагични сентенции и размисли на „Еклесиаст“, от повестите и новелите „Рут“, „Юдит“, „Естир“, „Йов“, които представят превъзходна белетристика, до философските притчи и публицистиката на новозаветните текстове. Библията е книга за съдбата на един народ, история и философия, художествена литература и фолклор, събрани заедно. Тук се абстрахирам от обществената роля на тази книга, използувана като основен идеологически извор на две религии — християнската и израилтянската (това е друга тема), за да отбележа литературните ѝ качества. А това е от важно значение, защото Библията се превръща в художествен образец за писателите и оказва голямо влияние върху тяхната творческа работа; за продължителен период Библията формира облика на създаващата се оригинална литература в славянските страни.

Ясно е, че Кирил и Методий са превели на старобългарски език една сложна творба — текстове с различно жанрово и стилово оформяне и с голямо речниково разнообразие. С Библията влиза в духовния живот на славяните един огромен свят от образи, митове и легенди, който оставя дълбока следа в славянските литератури (разбира се, и в цялата световна литература), а също така и една богата и сложна лексика и терминология.

С Библията не се изчерпва преводният репертоар на старите славянски литератури. Освен съчинения, пряко свързани с християнското учение, с историята, организацията и практиката на християнската черква, превеждат се исторически произведения, философски трактати, белетристика, легендарна проза и т. н. от различен произход — византийски, западнолатински, античен, източен и пр. Ако се обърнем към старата българска литература, ще установим, че през цялото ѝ историческо развитие преводаческата дейност продължава. Дори т. нар. католическа литература (литература на българите-католици), която представя твърде интересен дял в историята на българската литература, започва през XVII в. предимно с преводни произведения. Каквото и обяснение да се дава на този факт, в никакъв случай не може да се отрече неговата методологическа важност.

2. Вторият момент, който заслужава да бъде изтъкнат, е безспорното влияние на преводната литература върху развитието на националните литератури не само при възникването им, но през всички периоди на тяхната история. Терминът „влияние“ не изчерпва процесите, които се извършват в литературното общуване на народите — тези процеси са много сложни, явяват се разнообразни форми, но не бива да се подценява и съществуването на действителни влияния, особено когато се касае за новосъздаващи се и млади литератури. През XIX в., в последното десетилетие на българското национално възраждане, когато новата българска литература е вече формирана и има значителни постижения (работят писатели като П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев), Н. Бончев изтъква необходимостта от запознаване с класическите произведения на световната литература. Той мотивира обстойно тази необходимост: „Ние, българите, стъпваме сега в тоя нов за нас път на своето самопознание, а първите ни стъпки трябва да бъдат обмислени, не скори. Каквато посока вземем отначало, права или крива, по нея щем и да вървим и мъчно е после кривото да изправиш. Нас ни срещат много спънки при началото на тоя път, но при всичките спънки на нашето народно пробуждание ние сме честити от една страна,честити сме (за зла чест), че сме най-млади на тоя нов път, та имаме пред себе си ръководители много други народи. Едни от тия народи са изминали вече пътя на духовното развивание, други са далече отишли, не мож ги догони и в сто години.“ Техният опит е особено важен в началото, трябва внимателно да бъде проучен. Н. Бончев продължава: „Речта ни е тая, че в това време не можем да чакаме да ни се свалят като от небото учени писатели и вещи поети, напоени с народен дух, та да ни бъдат ръководители както в литературата, така и в другите пътеки на народния ни живот. Наши ръководители са сега другоземци. Но това да не ни плаши. Така е било и у всеки народ в началото. Елинската стара литература се разви на времето до една висока степен и стана изпосле основа на римската, а че и на всичката европейска литература. А все и тя взе начало от възток, от Египет. Както от една свещ се предава пламъкът на много други свещи, така и тая духовна искра се разноси от един народ на други.“[3]

Вероятно подобни мисли са вълнували и представителите на българската култура през IX—X в., когато са полагали основите на книжовния живот в България. Примерът на Кирил и Методий се превръща в трайна традиция: в първите български книжовни центрове — Преслав и Охрид — започва интензивна преводаческа дейност. Подобна дейност се развива и в земите на западните славяни, свързани с делото на двамата солунски братя. Славяните се устремяват към приобщаване с тогавашната европейска и световна цивилизация. В началния период българските книжовници играят много важна роля в това движение към просвета и прогрес. Историческата съдба поставя българския народ в непосреден досег с Византия, носителка на високоразвита християнска култура, най-близка наследница на античния свят, и неизбежно пътят на българската литература минава през византийската. Първата задача на българските писатели е да превеждат, за да задоволят все повече нарастващите нужди на българското общество. Огромното количество

[3] Н. Бончев. Литературна критика и публицистика. С., 1962, с. 152—153.

ереводи са свързани с нуждите на черквата; за онази епоха това е напълно пстествено, защото християнството дава облика на средновековната култура. Но обсегът на преводите далеч надхвърля богословието, защото се превеждат съчинения по история, философия, естествени науки, белетристика, граматика и т. н.

Разцветът на българската литература през IX—X в. не е само век на оригиналната българска литература (в лицето на Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх, Черноризец Храбър, Презвитер Козма и др.), но е и век на преводната литература. Писателят е не само творец, но и преводач, и като преводач е също творец, защото преводаческата работа е разбирана като сътворческа. За кратко време биват преведени творби на най-бележитите християнски писатели — Йоан Златоуст, Григорий Богослов, Атанасий Александрийски, Василий Велики, Йоан Дамаскин, Ефрем Сирин, Кирил Александрийски и др. Българската книжнина се обогатява с разнообразни произведения; между преводачите се намират имената на Константин Преславски, Йоан Екзарх, Климент Охридски, Презвитер Григорий, Презвитер Йоан и др. Преводаческата дейност продължава и през следващите векове — до началото на Българското възраждане през XVIII в. (от края на XVI в. започва усиленото превеждане на популярния гръцки проповедник Дамаскин Студит).

Огромната преводаческа дейност поставя и редица важни теоретически и професионални въпроси пред книжовниците: как да се превежда, на какъв език да се превежда, как да се използуват всички изразни възможности на родния език. За това свидетелствуват редица интересни факти. В предговора към „Богословие“ Йоан Екзарх развива своите възгледи за начина на превеждане — те представят първата българска и славянска теория на превода. Патриарх Евтимий Търновски отделя значително място на преводите в своята правописно-езикова реформа. Както свидетелствува Григорий Цамблак в поучителното слово, посветено на търновския патриарх, Евтимий ревизира преводите от гръцки език, за да ги предаде на черквата изправени, „като някакви написани от бога скрижали, истинско небесно съкровище, всички нови, всички съгласни с евангелието, непоколебими в силата на догмите“. Чрез преведените на новобългарски проповеди на Дамаскин Студит през XVII—XVIII в. се подготвя правилното решение на въпроса за новобългарския литературен език; чрез използуването на народния език се върви към демократизация на литературата.

Интересно е развитието на преводната литература и в другите стари славянски литератури. Всяка по свой път върви към приобщаване с постиженията на световната литература и култура. Анализът на този път може да разкрие извънредно интересни факти, които обогатяват картината на процеса, който ни нтересува, без да я изменят принципно. Историческото развитие на отделните славянски народи определя особеностите на този процес. Българи, руси и сърби се обособяват в една група, понеже главният извор, от който черпят, е византийската култура. Друга група образуват поляци, чехи и словаци; трета група — словенци и хървати, при все че общият извор е Рим, но пътищата в някои отношения са различни. Особено е положението на украинците в по-късните векове, свързани с поляците, русите и южните славяни. Разбира се, процесът е много сложен и мъчно се поддава на схематизиране.

Ролята на преводната литература не се изчерпва само с приобщаването към постиженията на чуждите, другите литератури. Преводаческата дейност има пряко отношение към създаването и развитието на отделните литератури, защото преводите са своеобразна творческа лаборатория в областта на литературния и поетическия език, поетиката, стила, стиха, развитието на жанровата система и т. н. Интересни са оценките, които средновековните писатели дават на преводаческата дейност. В старата българска литература могат да бъдат приведени оценки за преводите на Евтимий Търновски, Дионисий, Стареца Йоан и др. Такива оценки могат да се намерят и в другите славянски литератури. Съвършено ясно е, че преводаческата работа води до решаване на важни творчески въпроси на отделните литератури. Без извършване на преводаческа работа нито една литература не може да се развива. Тук трябва да се изтъкне още едно обстоятелство: границата между оригинална и преводна литература в средновековието е много скъсена и колеблива. Преводът е широко понятие; то означава още адаптация и компилация. Ако при богослужебните и догматичните съчинения принципът на точността е задължителен (поради страха, че отклоненията водят до ереси), във всички други случаи преводът лесно преминава в компилация и побългаряване. По този начин преводът влиза в състава на националната литература. Д. С. Лихачов характеризира по следния начин това явление: „От изложеното е ясно: старорускатa литература (а с нея заедно и другите старославянски литератури) не може механически и рязко да се дели на „оригинална“ и „преводна“. Това деление би било пригодно за литературите на новото време с техните устойчиви текстове. В старославянските литератури работата е била по-сложна. Така наричаната „преводна“ литература е била органична част от националните литератури; тя не е имала отчетливи граници, отделящи я от „оригиналната“ литература. Преводачите и преписвачите са били съавтори и съредактори на текста (. . .). Преведеният паметник е участвувал в общото развитие на литературата, която го е приютила, реагирайки на измененията на идеологията и литературните вкусове на новата среда. При това самата оригинална литература поради ограничеността на средновековните представи за авторска собственост е включвала в себе си елементи от преведените паметници, трансформация на идеи, образи и представи, заети от другонационални литератури.“[4]

3. Разбира се, току-що приведените разсъждения не отричат съществуването на преводна литература, нито заличават напълно границите между преводна и оригинална литература. Те само подчертават лабилността на тези граници, преливанията между двата типа книжовни произведения.

Преводната литература в старите славянски литератури не се представя само от отделни творби, а от цели групи произведения, подчинени на основната тенденция на литературното развитие, обединени по жанров или функционален признак. Тук влизат съчинения, пряко свързани с нуждите на черквата (богослужебни, догматично-богословски и т. н.), или жанрови групи — жития, апокрифи, проповеди, служби, белетристика. Те са не само част от състава на отделна литература, но като цяло

[4] Д. С. Лихачев. Цит. съч., с. 23.

могат по пътя на превода да преминават в друга литература. Когато се отнася за българската, руската и сръбската литература, терминът „превод“ не е съвсем уместен: разликата между литературните езици е малка и „превеждането“ най-често се състои само в адаптиране на текста към друга правописно-езикова редакция. Това се вижда добре например при разпространението на Търновската книжовна школа у сърби, руси и румъни.

Общите блокове от преводни произведения в старите славянски литератури правят силно впечатление. Общи преводни групи се срещат не само вътре в литературите, свързани с Византия или с католическия Рим, но и в старите славянски литератури като цялост (например апокрифите, някои белетристични творби). Този факт е забелязан отдавна и е многократно обсъждан. Главно от него изхождат онези, които говорят за голямата близост между старите славянски литератури. Но тази близост е само относително „междуславянска“, защото се касае за явление с по-голям обсег, за общи белези на литературите, свързани с християнската и още по-точно с византийската и източноправославната християнска култура. Много от тези преводни групи са присъщи и на литератури извън славянския свят. Така например в историята на старата арменска литература съществува богато развита преводна литература на богослужебни и църковни произведения — от Библията до раннохристиянските писатели Ефрем Сирин, Василий Кесарийски, Григорий Богослов, Йоан Златоуст, Кирил Александрийски и др. В преводния блок влизат апокрифите, агиографията, разкази и повести като „Александрията“, „Повест за Акир Премъдри“ и др.[5]

Близостта между старите славянски литератури се проявява не само в преводите, но и във взаимното проникване на оригиналните литератури. Много показателен е примерът с отношенията на българската и руската литература. Изследванията на българските и съветските учени донесоха през последните години удивителни резултати. Оказа се, че Сказанието за буквите на Черноризец Храбър има 63 преписа в руска редакция; Азбучната молитва е позната по 38 руски преписа; творбите на Климент Охридски са проникнали в Русия в многобройни преписи (Похвалното слово за Михаил и Гавриил в 126 преписа руска редакция, Похвалното слово за Илия в 135 преписа и т. н.).[6]

Следователно оригиналната и преводната литература едновременно участвуват в литературното общение, в международните литературни отношения. Този факт не намалява, а увеличава литературно-историческото значение на преводите в развитието на старите литератури; ролята на оригиналната и преводната литература до голяма степен се изравнява по важност в литературния процес.

4. Стигаме до един от най-сложните въпроси — за преводната литература като структурна единица в системата на старите славянски литератури. Изводите, които могат да се направят в тази насока, в много отношения важат за националните литератури изобщо.

---

[5] В. С. Налбандян, С. Н. Саринян, С. Б. Агабабян. Армянская литература. М., 1976, с. 11—19.

[6] Вж. К. М. Куев. Черноризец Храбър. С., 1967; К. М. Куев. Азбучната молитва и славянските литератури. С., 1974; Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. I. С., 1970; П. Динеков. О распространении древнеболгарской литературы на Руси. — В: Культурное наследие древней Руси. М., 1976, с. 27—31.

От изложеното дотук се вижда съвсем ясно, че преводите играят важна роля при възникването на старите славянски литератури; те оказват силно влияние върху развитието на оригиналната литература през всички исторически периоди. Преводната литература се превръща във важен фактор за културния напредък на славянските народи в средновековието. Преводите заемат широко място във взаимните отношения между старите славянски литератури. Специално внимание заслужава поставеният от Д. Лихачов въпрос за липсата на отчетливи граници между оригинална и преводна литература. Тук е необходимо да се направят повече конкретни анализи, за да се установят рамките, в които се движат тези граници. Това е един огромен въпрос, изключително интересен, свързан с характера на средновековните литератури, с литературно-творческото съзнание на писателите, със социалната функция на писаното словесно изкуство, с особеностите на цялата средновековна култура. Защото, колкото и границите между оригинална и преводна литература да са подвижни, все пак преводната литература като факт, като явление съществува, поради което и терминът „преводна литература“ не се обезсмисля, а има право на съществуване. Изтъквам това не защото някой отрича цялостно съществуването на преводната литература в средновековието, а защото е необходимо да се подчертае този факт с оглед на задачите на настоящата статия. Понятието „преводна литература“ съществува във всички истории на старата славянска литература независимо от това, как се определят неговата същност и съдържание.

Можем да направим следните методологически изводи.

Преводната литература заема в системата на старите славянски литератури важно място като самостойна структурна единица. Нейната роля има характера на определена закономерност във вътрешното развитие на литературата. Тази закономерност се проявява не само в прякото въздействие върху оригиналната литература, но и в съществуването на множество преходни форми между преводна и оригинална литература, което хвърля интересна светлина върху творческата психология и литературните възгледи на средновековните писатели.

Както бе посочено, преводите играят важна роля във „външната“ история на старите славянски литератури, т. е. в техните взаимоотношения и в отношенията им с неславянските литератури. А тези взаимоотношения са също част от литературния процес. Съществува още една важна и необходима гледна точка — социологията на литературата; тя засяга обществената функция на литературните произведения в широкия смисъл на думата. В съвременното литературознание тази гледна точка е много актуална. В социологията на литературата се включва и проблемът за литературната култура — една област, на която напоследък също се отделя голямо внимание. Изследването на ролята на преводната литература от това гледище може да доведе до значителни резултати.

След изтъкването на всички тези обстоятелства стигаме до последния въпрос — проблематиката на преводната литература като обект на литературознанието и по-специално на литературната историография. На преводите в литературата продължават да се посвещават многобройни изследвания, но с оглед на общия въпрос за мястото на преводите в обобщителните трудове по историята на старите славянски литератури изследванията са недостатъчни. Това засяга както въпроса за обема на

мястото, така и въпроса за насочеността и целта на анализа. Трябва да се започне от периодизацията, защото най-напред в нея ще проличи правилното разбиране на проблема за преводната литература. В периодизацията трябва да се определи обхватът на преводната литература в отделната национална литература, нейната роля като закономерност на литературното развитие, нейната функция в литературния процес и във формирането на литературната култура. Преводната литература трябва да се разглежда в своята целокупност, като блок от литературни произведения, като израз на литературното съзнание, като действена част от литературното развитие, като динамична структура в общата система.

Мисля, че е ясно какво важно методологическо значение има изучаването на преводите в старите славянски литератури. Смятам, че до голяма степен това важи и за историята на новите славянски литератури и за историята на националните литератури изобщо. Това е необходимо не само от гледището на такава важна дисциплина, каквато е сравнителното литературознание. Преводната литература е преди всичко динамичен фактор на вътрешното развитие на националната литература. Защото националните традиции, последователността, приемствеността между отделните периоди, направления и школи, разгледани единствено в национална плоскост, няма да могат да обяснят редица явления в литературния процес, който при всички случаи се отличава с голяма сложност.

КОНСТАНТИН МЕЧЕВ

КИРИЛО-МЕТОДИЕВОТО ДЕЛО И НАЧАЛНОТО РУСКО ЛЕТОПИСАНИЕ

(С ОГЛЕД НА ЛЕТОПИСНАТА СТАТИЯ ПОД 898 Г.)

На тази тема е писано много и отношение към нея са вземали авторитетни специалисти като А. А. Шахматов, Н. К. Николски, В. Н. Златарски. Докато първите двама търсят началото на разказа, поместен в „Повесть временных лет" под 898 г., предимно в западнославянската книжнина от епохата непосредствено след разгрома на Кирило-Методиевото дело в Моравия, В. Н. Златарски го свързва с българската историография и литературни традиции от същия исторически период.

Въпросът е засяган и от други изследователи. Ватрослав Ягич смята, че доколкото в „Повесть временных лет" има заемки от Хрониката на Георги Амартол, те са заети не направо от византийския оригинал, а от превода на тази хроника, направен на старобългарски език от Презвитер Григорий, един от писателите, работили по времето на цар Симеон.[1] Осип Бодянски без колебание сочи, че „Сказание о преложении книг" е тясно свързано с Пространното житие на Константин-Кирил Философ.[2] В. И. Ламански смята, че Сказанието под 898 г. е втора версия на разказа, за разлика от версията на Кириловото пространно житие, че славянската писменост е възникнала по настояване на моравския княз Ростислав пред правителството на император Михаил III в Цариград.[3] За връзка на началното руско летописание с кирило-методиевската литературна традиция пише и познавачът на западноевропейското и славянското средновековие Н. А. Осокин.[4]

Различни мнения са изказани и от медиевистите историци и литературоведи в по-ново време. И. У. Будовниц приема, че Сказанието не е било донесено в Киевска Русия отвън, а е имало местен произход.[5] От своя страна И. П. Ерьомин е склонен да приеме, че в много отношения

---

[1] В. Я г и ч. История сербохорватской литературы. Казань, 1871, с. 86.

[2] О. Б о д я н с к и й. О времени происхождения славянских писмень. М., 1855, с. 61—62.

[3] В. И. Л а м а н с к и й. Славянское житие св. Кирилла как религиозно-эпическое произведение и как исторический источник. — Журнал Министерства Народного Просвещения, май 1904, с. 104 и сл.

[4] Н. А. О с о к и н. История средних веков. Т. I. Казань, 1888, с. 97.

[5] И. У. Б у д о в н и ц. Общественно-политическая мысль Древней Руси. М., 1960, с. 26—32.

„Повесть временных лет“ се ползува от чужда литературна традиция.[6] До този извод той стига, след като проследява различните идейни наслойки при създаването на староруския летописен свод.

Колко труден е за разрешаване въпросът за произхода на „Сказание о преложении книг“, по свой начин показва сръбското летописание от началото на XVI в., което представя по следния начин създаването на славянското писмо: „Въ лѣто 6360 (=852) написаше се (славянските букви — б. м.) светынмь Кирилломь фнлософомь и оучнтелемь блъгарскаго езыка при царн грьчаскомь Мнханле и Теодорн, матерн его, нже утвръдниле кланнатн се светымь нконамь... В царство Мнханла царя крешень бысть словеньскын езнкь Морава, и дань нмъ епнскопъ Мефодн, и понде съ снмъ братъ его Кирилъ, оба фнлософа сжща, снна Леонова Селоунѣннна. Сіа же преложнста вьсе божьственое пнсанне греческых книг на словенскын езнкь — на блъгарскн.“[7]

Макар и късно, това сведение говори много. Според него времесъздаването на славянската писменост съвпада с първата точно спомената година в „Повесть временных лет“ — 852-ра. Много важно е и отъждествяването на славянския език с българския, още повече, че това уеднаквяване не произлиза от българска народностна среда.

Многостранно с проблемата за началните славянски литературни връзки се занимава чешкият славист Олдржих Кралик.[8] Без да придава на изводите си окончателен характер, той се стреми да подкрепи с нови доводи тезата за западнославянския произход на Сказанието. „Въпросът за отношението на „Сказание о преложении книг“ — пише в края на тази своя работа Кралик — и неговия сазавски източник не може да се реши окончателно поне засега. В тази област пред славянската филология има много изследователски задачи и възможности.“[9]

Заслужава да се отбележи и трудът на съветския лингвист А. С. Львов „Исследование Речи Философа“.[10] Въз основа на внимателен лексикален анализ авторът открива в езика на този важен компонент на началното руско летописание западнославянска езикова струя, елементи от езика, употребяван от българските книжовници през IX—X в., и накрая и съставни части на самата руска редакция. Наистина размишленията на Львов за Речта на Философа не се отнасят пряко до Сказанието, важна е обаче хипотезата за възникване на Речта най-напред на гръцки език, за нейния превод на славянски от Методий, за битуването ѝ в Чехо-Моравия и България и след това за нейното преминаване в Киевска Русия.[11] Това дава нов тласък на дирениятa за изворите на Сказанието

---

[6] И. П. Еремин. Литература Древней Руси. М.—Л., 1966, с. 55—56.

[7] P. J. Safařik. Památky drevního pisemnictvi Juhoslovanův. II. Praha, 1873, p. 67—68 (в раздела за Законника на цар Стефан Душан и за летописите).

[8] О. Кралик. Повесть временных лет и Легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле. — Труды ОДРЛ, т. XIX, М.—Л., 1963, с. 177—207.

[9] Пак там.

[10] А. С. Львов. Исследование Речи Философа. — В: Памятники древнерусской письменности. Язык и текстология. М., 1968, с. 333—396; срв. и цялостната работа на същия автор „Лексика Повесть временных лет“ (М., 1975).

[11] А. С. Львов. Исследование Речи Философа, с. 386.

Както бе вече споменато, към аналогичен възглед се придържа В. Н. Златарски.[12]

Най-аргументирани становища по въпроса са изказани от Шахматов, който е на мнение, че Сказанието има западнославянски произход. Основа на този възглед е фактът, че летописният разказ под 898 г. започва с преминаването на угрите (унгарците) край Киев. Според Шахматов хронологията била объркана — унгарците са били около Долни Дунав не през 898 , а през 893 г. и с тяхна помощ византийският император Лъв Мъдри две години преди това воювал срещу цар Симеон.[13] Все по това време, но в съюз с печенегите, след като се справил с гърците, Симеон изтласкал унгарците в техните днешни земи.[14] Шахматов приема, че тези събития са могли да бъдат известни предимно на западните славяни, които били покорени от унгарците след техния сблъсък с българите. Затова, щом като върви заедно с придвижването на „угрите" от изток към запад, Сказанието не може да бъде съставено нито в България, нито в Русия, а „всред северозападните славяни, най-вероятно в Моравия"[15].

Основание за становището си Шахматов вижда и в това, че според летописа моравците все още не са покорени от маджарите — както се знае, това е станало не през 898, а през 906 г.[16] Възгледът за възникване на Сказанието между западните славяни е свързан и с тъждеството, което прави Шахматов на т. нар. „волохи" с франките — народите от империята на Карл Велики.[17]

Въпреки това обаче Шахматов пише, че в много съществени пунктове средновековното руско летописание е свързано с повече или с по-малко систематизирано изложени български летописни известия. Такава връзка съзира той в речта на княз Светослав Игоревич, произнесена през 971 г. при похода му в България и превземането на Переяславец.[18] Светослав бил прославен от българските летописци в знак на отмъщение срещу покорителите на България — византийците. Но двата летописа — български и руски — така са се смесили, че тяхното разграничаване е невъзможно.[19] Според Шахматов от български летопис бил зает разказът за похода на княз Игор в Цариград.[20] Покръстването на българския княз Борис пък е пресъздадено в разказа за кръщението на княз Владимир Светославич.[21]

---

[12] В. Н. Златарский. Болгарский историко-литературный элемент в русской летописи. — В: Труды V съезда академических организаций за границей. С., 1931, с. 337, 352.

[13] А. А. Шахматов. Сказание о преложении книг на славянский язык. — Zbarnik u glavu Vatroslova Jagiča. Berlin, 1908, p. 172—189; Повесть временных лет и ее источники. — Труды Отдела древнерусской литературы, т. IV, М.—Л., 1940, с. 80—92.

[14] А. А. Шахматов. Повесть временных лет и ее источники, с. 86.

[15] Пак там, с. 84.

[16] Пак там.

[17] Пак там, с. 29.

[18] А. А. Шахматов. Разыскания о древнейших русских летописних сводов. СПб., 1908, с. 126, 461.

[19] Пак там, с. 130.

[20] Пак там, с. 466.

[21] Пак там, с. 152—153, 154, 231, 462, 467.

Владимир Мошин[22], като смята, че пространните жития на Кирил и Методий имат западнославянски произход, напълно приема тезите на А. А. Шахматов.

Но все пак най-подробно тезата за западнославянския произход на Сказанието е развита от Н. К. Николски.[23] Ако Шахматов приема частично чешко влияние върху староруското летописание, Николски смята, че цялото старинно руско летописно творчество е възникнало под влияние на някаква съществувала, но сега напълно изчезнала и непозната западнославянска историография, създавана на славянски език.

Основно съображение на Николски е възгледът за връзки между Киевска Русия и Моравия още в началото на тяхното зараждане като самостоятелни държави. Още тогава между тях се били създали активни културни връзки. Доказателство в полза на това разбиране била наличността на значителен езиков материал от западнославянски (чехоморавски) произход в старата славянска и руска книжнина. Във връзка с това авторът едва ли не се учудва защо е било необходимо този езиков материал да не бъде зает направо в Киевска Русия, а да минава по околен път — през България.[24] Според Николски началният руски летописец не е бил прост компилатор, а един от предшествениците на В. С. Иконников и Ф. Терновски.[25]

Но западнославянското влияние в „Повесть временных лет“ не личало ярко, защото било подтискано от норманистката и византинистката идея, които са се наложили като водещи в първите статии на летописа.[26] В противоречие обаче с неговата основна концепция е гледището на Николски, че трагедията на Кирило-Методиевото дело сред западните славяни била предадена в летописа равнодушно.[27]

Общо взето, към възгледите на Н. К. Николски се придържа Н. К. Гудзий, автор на един от най-популярните учебници по староруска литература.[28] Но в доклада си пред IV славистичен конгрес в Москва той се отнася с известен скептицизъм към застъпваните от Николски гледища.[29]

Обстоен отговор на Николски дава В. М. Истрин.[30] Основната идейна тенденция на Сказанието според Истрин е религиозна, а не политическа.

---

[22] Вл. Мошин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV веков. — Труды Отдела древнерусской литературы, т. XIX, М.—Л., 1963, с. 37.

[23] Н. К. Никольский. Повесть временных лет как источник для истории начальной русской письменности и культуры. — В: Сборник по русскому языку и словесности. Т. II, вып. I. Л., 1930.

[24] Пак там, с. 14.

[25] Пак там, с. 30; срв. Б. Д. Греков. Киевская Русь. М., 1949, с. 411; Д. С. Лихачев. Повесть временных лет (историко-литературный очерк). — В: Повесть временных лет. II. М.—Л., 1950, с. 124.

[26] Пак там, с. 82.

[27] Пак там, с. 35.

[28] Н. К. Гудзий. История древнерусской литературы, 7-е изд. М., 1967, с. 80.

[29] Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие славянские литературы. — В: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов, М., 1960, с. 8 и сл.

[30] В. М. Истрин. Моравская история славян и история славяноруси как предполагаемые источники начальной русской летописи. — Byzantinoslavica, III, Prague, 1931, p. 308—331.

При това тя е русофилска, а не славянофилска.[31] Общият извод на Истрин е, че твърденията на Николски не могат да се считат за доказани.[32]

Като смята опита на Николски да свърже цялостно началното руско летописание със западнославянската историография за неуспешен, Д. С. Лихачов приема все пак, че Сказанието е съставено по някакви западнославянски източници, че не е измислено от староруския летописец. Тук има връзка с възгледите на А. А. Шахматов, към когото Лихачов се отнася с голямо уважение.[33]

* * *

Прави впечатление близостта на Сказанието с Пространното житие на славянския първоучител Методий и отчасти с животописа на Константин-Кирил Философ. Същевременно има и разлики, които дават основание за редица изводи. При това досега не е обърнато внимание на обстоятелството, че Сказанието, така да се каже, отвсякъде е „обградено" с вести за събития из българската история от покръстването до смъртта на цар Симеон (която поради погрешно боравене с цял индикт напред е отнесена към 942 г.), докато за покръстването се твърди, че било станало през 858 г. Макар тия известия да са заети от Хрониката на Георги Амартол, не бива да се отминават неотбелязани, защото са естествената атмосфера, въздухът на Сказанието; както се знае, напоследък Д. С. Лихачов обоснова гледището, че литературните произведения от епохата на средновековието трябва да се разглеждат в тяхното „окръжение" (в отделния ръкопис), или, както той се изразява, да се обглежда и техният „конвой"[34].

А. А. Шахматов е доказал, че повечето от литературните и историческите източници, които е ползувал първият съставител на „Повесть временных лет" и работилите след него редактори или продължители, са от български произход. Става дума за библейските книги,[35] Хрониката на Георги Амартол и на неговия продължител,[36] Летописец вкратце на патриарх Никифор,[37] Житието на Василий Нови,[38] Откровението на Методий Патарски[39] и др. Естествен е въпросът, защо толкова много вести из българската история е трябвало да се съчетават със сведения за Кирило-Методиевото дело, заети от западнославянски източници. Щом като от български извори са научили за покръстването на България през 858 и 869 г., за войните на цар Симеон от 902 и 915 г., за неговата смърт през 942 (т. е. 927 г.) и за българо-руските взаимоотношения при руския поход срещу Цариград през 944 г., допустимо е руските летописци да са чели пак в български източници за превода на книгите от гръцки на

[31] В. М. Истрин. Моравская история славян..., с. 322, 326. Б. Д. Греков (Киевская Русь, с. 413) е на мнение, че тази позиция е славянофилска или по-точно общославянска, за каквато в същност я смята и Истрин, но изразяваща руска гледна точка.

[32] Пак там, с. 331.

[33] Д. С. Лихачев. Цит. съч., с. 50.

[34] Д. С. Лихачев. Текстология (На материале русской литературы X—XVII вв.). М.—Л., 1962, с. 232—268.

[35] А. А. Шахматов. Повесть временных лет и ее источники, с. 38 и сл.

[36] Пак там, с. 41 и сл.

[37] Пак там, с. 62 и сл.

[38] Пак там, с. 69 и сл.

[39] Пак там, с. 92 и сл.

славянски език. Съпоставката между Сказанието и Пространното житие на Методий дава основание за такава мисъл. От встъплението към статията под 898 г. се вижда, че общоидейната позиция, заета от летописеца, е, така да се каже, прабългарска. Той изтъква, че макар най-напред славянската писменост да била предназначена за Моравия, в същност се е запазила само при два славянски народа — „В Руси и в болгарѣх дунайскихъ“[40]. Ако източникът на Сказанието имаше западнославянски произход, такова уточнение би било неуместно. Освен това славянската прародина също е посочена в онези места, където *сега* (т. е. времето, когато е бил съставен летописният корпус) се намират унгарската и българската земя. Получава се така — като че ли дунавските български славяни са родоначалници на всички славянски племена.[41] Това убеждение се утвърждава от твърдението, че Илирик е общото славянско отечество: „Ту бо есть Илюрикъ. . . то бо бѣша словене первое.“[42] Границите на българската държава през IX—X в. са били такива, че да се посочва Илирик като нейна съставна част е било напълно естествено.

В съзвучие с българските условия, с противоречията и сблъсъците в България след покръстването е и онзи текст от Сказанието, в който чрез писаното от Ростислав Моравски до император Михаил III се сочи, че бидейки необразовани — „проста чадь“, — славяните не разбирали християнската проповед нито на гръцки, нито на латински език. Въпреки съобщението на Методиевото житие, че в Моравия имало християнски проповедници, които учели на немски, латински и гръцки,[43] най-вече в България е станало истинско, реално сблъскване на гръцкия и на латинския език. Добре е известна вестта на Черноризец Храбър, че дълго време славяните (българите) си служели с гръцки и римски букви без устроение. Истинското влияние на Византия върху Моравия започва в същност с разпространяването там на Кирило-Методиевото дело, което обаче по крайните си резултати не е в полза на Източната Римска империя.

Обяснение в българската история има и смесването на историческите факти в летописната статия под 898 г. — движението на маджарите от изток на запад и превода на християнските богослужебни книги от гръцки на славянски език. Тъкмо по това време българската средновековна държава има политически и териториални търкания с унгарците.[44]Тогава укрепва българската култура на славянски език, докато Кирило-Методиевите ученици са били прогонени от Моравия. Тъй че, както заключава В. Н. Златарски, 898 г. е твърде подходяща да се приеме като начало на българското литературно (културно) летоброене.[45] Това твърдение има основание във факта, че тогава са изминали 5 години от Преславския църковен събор и 13 години, откакто учениците на Кирил и Методий са се прибрали в България. Очевидно поставено е било вече здраво начало на новата славянска литература, подкрепяна от образо-

[40] Повесть временных лет. Часть первая. Подготовка текста Д. С. Лихачева. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950, с. 21.
[41] Пак там, с. 11.
[42] Пак там, с. 23.
[43] А. Т. - Б а л а н. Кирил и Методий. I. С., 1920, с. 88.
[44] История на България. Т. I. С., 1954, с. 81.
[45] История на българската литература. Т. I. Старобългарска литература. С., 1962, с. 83.

вания княз Симеон. Като се има пред вид всичко това, неприемливо е гледището на Н. К. Николски, че през Средновековието всички славянски народи искали да изтъкнат своята връзка с Моравия.[46] Това не е било нужно, тъй като център на славянската култура след 885 г. е била България. Въпреки някои прояви на по-късно „възраждане" славянската култура на славянски език в Моравия не е срещала държавно покровителство.

Що се отнася до пътищата, по които Сказанието се е прехвърлило от България в Киевска Русия, трябва да се припомни каква многочислена емиграция от образовани българи се е настанила в братската славянска земя след тежките събития през 972 и 1018 г.[47] Както установяват Шахматов, Истрин и Николски, първият вариант на „Повесть временных лет", или, както Шахматов го нарича, „Най-старият свод", е бил създаден именно през тази епоха, при управлението на княз Ярослав Мъдри, който бил събрал в своята столица много писатели и преводачи — „писци многи", които превеждали от гръцки на славянски език.[48]

За извънморавския произход на Сказанието говори и спокойният тон, с който се разказва за разгрома на славянското богослужение в Моравия. Ако текстът е бил съставен в Моравия, трябваше да са налице вълнение и трагизъм. При това от значение е фактът, че българското покръстване има „обем" от 11 години — 858—869. Очевидно това не е могло да бъде еднократен акт. Пък и Пространното житие на Климент Охридски от Теофилакт отнася покръстването на България към 869 г.,[49] когато, както по всичко изглежда, процесът по възприемане на новата религия бил, общо взето, завършен.

Когато се търси смисълът на връзките между старата българска литература от IX до X в. и руската от X в. насам, от значение у уточняващата подробност в „Повесть временных лет" (Сказанието под 898 г.), че след като бил на проповед в Моравия, Кирил се бил върнал „обратно" („вспять"), за да проповядва в България. Това „вспять" предполага две обяснение: че веднъж Кирил е бил в България, за да се върне обратно, и, второ, че той истински е довършил делото си в българските земи. Така или иначе подобна „информация" не може да възникне без връзка с България. Дори и тя да е дело на руския книжовник, нейната стойност печели от това, защото в окончателен вид „Повесть временных лет" е била създадена в началото на XII в., когато България не е била самостоятелна държава, а е била високо ценена от близките по род руски славяни.

* * *

Разборът показва, че Сказанието за превода на книгите има не толкова западнославянски, колкото български произход и че вероятно ще е преминало от България в Киевска Русия в края на IX или началото на XI в., когато политическите и културните отношения между двете славянски държави са били твърде активни. Възможно е основата на Сказа-

[46] Н. К. Никольский. Повесть временных лет как источник. . ., с. 58.
[47] В. М. Истрин. Цит. ст., с. 312.
[48] Повесть временных лет, I, с. 102 — летописната статия под 1037 г.
[49] Ал. Милев. Гръцките жития на Климент Охридски. С., 1966, с. 89 и 152 (бел. 54).

нието да е била сътворена при цар Симеон, а може би и при неговия приемник на престола цар Петър. Пространните жития на Кирил и Методий са били използувани за основно градиво, около което са били добавени български патриотични предания.

Щом като главният градивен материал на Сказанието са били пространните жития на Кирил и Методий, които напоследък се приемат за произведения на Климент Охридски, тогава началното руско летописание се намира в пряка връзка не само с личностите на славянските първоучители Кирил и Методий, но и с творческото дело на техния най-изтъкнат ученик. От Сказанието се установява, че още в края на IX в. Климент и неговите другари са били създали култ към делото на Кирил и Методий.

Поради сложността на обсъждания въпрос изказаните тук мисли (съкратен вариант на по-обширно и аргументирано изследване) не могат да са безспорни. Но те са уместни с оглед на начертаната през последните години линия на изследване от Б. Ст. Ангелов[50], А. Н. Робинсон[51], М. Н. Тихомиров[52], Э. Г. Зыков[53], а също така и с оглед на разнообразието от исторически сведения, които летописната статия под 898 г.сама предлага.

---

[50] Б. Ст. Ангелов. Из историята на руско-българските литературни връзки. С., 1973, с. 1—162 и посочената там литература.

[51] А. Н. Робинсон. Литература Киевской Руси среди европейских литератур. — В: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968, с. 19, 116, отд. 53.

[52] М. Н. Тихомиров. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969, с. 167, 179.

[53] Э. Г. Зыков. Известия о Болгарии в Повесть временных лет и их источник. — Труды Отдела древнерусской литературы, т. XXIV, М.—Л., 1969, с. 48—53; Заметки о русско-болгарских литературных связях старшей поры (X—XI вв.). — В: Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Л., 1976, с. 1—32; срв. и К. Мечев. Кирил и Методий. Исторически извори и литературни паметници. С., 1969, passom.

СВЕТЛИНА НИКОЛОВА

ПОСТИЖЕНИЯ И ЗАДАЧИ НА ИЗСЛЕДВАНИЯТА ВЪРХУ ПРЕВОДНИТЕ ПАТЕРИЦИ В СТАРИТЕ СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

Проблемите, свързани с преводните патерични сборници, се разработват в славистиката вече близо едно столетие. Но въпреки това и до днес тези средновековни славянски паметници са едни от сравнително слабо проучените. Преди десетина години като причина за това се изтъкваше обстоятелството, че поради сложността на проблемите и големите трудности, с които е съпроводена работата върху патериците, с тяхното изучаване са се ангажирали малък брой изследователи.[1] Наистина до това време могат да бъдат посочени съвсем малко слависти, които са отделяли специално внимание на патеричните сборници. Това са няколко руски и съветски учени — архимандрит Леонид, А. Соболевски, В. С. Преображенски, И. М. Смирнов, И. П. Ерьомин, — на които принадлежат главните заслуги за изясняване проблемите на славянските преводни патерици до края на 20-те години; холандският славист Н. ван Вейк, който в непродължителен срок написа повече от 20 изследвания и единствен допринесе за напредъка на проучванията през 30-те години; съветската лингвистка Т. А. Иванова, която първа възобнови изследванията след един период от четвърт век, когато те бяха напълно прекъснати.

Дали обаче и досега само това обстоятелство е причината за незадоволителното изясняване на проблемите? Правилният отговор на този въпрос може да бъде намерен, като се вземе пред вид и състоянието на изследванията през последното десетилетие.

Тук веднага трябва да се отбележи, че от края на 60-те години картината на изследователския интерес към преводните патерици в старите славянски литератури коренно се промени. Учени от повече от 10 страни (Австрия, България, ГДР, ГФР, Италия, Канада, Полша, Румъния, СССР, Франция, Унгария, Холандия, Югославия) обнародваха редица проучвания върху тях. Бързото засилване на интереса към патеричните сборници сред славистите през последните десет години до голяма степен

[1] За изследванията върху преводните славянски патерици до 1969 г. вж. Св. Николова. Ранните старобългарски преводи на патеричните сборници. — В: Константин-Кирил Философ. Юбилеен сборник по случай 1100 год. от смъртта му. С., 1969, с. 219—236.

се дължи на една обобщаваща статия от 1969 г.,[2] в която бяха синтезирани резултатите от изследванията до този момент и където за пръв път беше представена ясна обща картина на развитието на славянските преводни патерици, възприета във всички по-късни изследвания.[3] Оттогава до днес публикациите върху тези интересни паметници на старите славянски литератури непрекъснато нарастват, засягайки най-широк кръг от текстологически, литературоведски и езиковедски проблеми.

Какви са по-важните резултати от тези проучвания?

На първо място трябва да отбележим, че през посочения период бяха въведени в научно обръщение редица неизползувани преди ръкописи, съдържащи пълни преписи на патериците или извлечения от тях. През 1970 г. Кл. Иванова подробно описа съдържанието на един от най-пълните руски преписи на Скитския патерик.[4] На следващата година Св. Николова съобщи за редица непознати български ръкописи на патеричните сборници и за много сборници, съдържащи извлечения от тях.[5] През 1972 г. Ф. В. Мареш привлече за изследване неизвестни руски преписи на Римския патерик.[6] Холандският славист У. Р. Федер запозна изследователите с един от най-старите руски преписи на Скитския патерик през 1973 г.,[7] през 1974 г. разкри подробно неговото съдържание едновременно със съдържанието на други 11 български, руски и сръбски преписа на този патерик от края на XIII до XVI в.,[8] а през 1976 г. направи пълно палеографско, езиково и структурно описание на този препис.[8а] По същото време Б. Йованович представи подробно състава на много интересен сръбски препис на Скитския патерик от XIII в.[9] След една година Р. Поуп спомена за няколко неизползувани дотогава ръкописа,

---

[2] Вж. Св. Николова. Ранните старобългарски преводи. . .

[3] В някои публикации дори беше възпроизведено очертаното в тази статия развитие на славянските патерици. Вж. например Д. Богдановић. Стара српска библиотека. — Летопис матице српске, год. 147, 1971, књ. 408, св. 5, с. 425—427; Ђ. Трифуновић. Азбучник српских средњовековних књижевних појмова. Књижевна историја, IV, 1972, књ. 15, с. 515—518 (отделно издание — Београд, 1974, с. 208—211); O. Nedeljković. Problem tipologije slavenskog paterika. — Slovo, 24, 1974, p. 7—9; B. Jovanović. Pećki paterik. Tri jezičke redakcije slovenskog prevoda Skitskog paterika. — Slovo, 24, 1974, p. 139—141; D. Freydank. Der Izbornik von 1076 und die Apophthegmata patrum. — Zeitschrift für Slawistik, XXI, 1976, p. 359—360; В. Р. Федер. Сведения о славянских переводных патериках. — В: Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. I. М., 1976, с. 211—223.

[4] Кл. Иванова-Константинова. Об одной рукописи XIV в. Погодинского собрания. — Труды ОДРЛ, XXV, 1970, с. 294—303.

[5] Св. Николова. Патеричните разкази в историята на старата българска литература. — Старобългарска литература. Кн. 1. С., 1971, с. 169—174; Патеричните разкази в старата българска литература. Дисертация. С., 1970, с. 40—143.

[6] F. W. Mareš. Welches griechische Paterikon wurde im IX. Jahrhundert ins Slavische übersetzt? — Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 109, 1972. Wien, 1973, 205—221.

[7] W. R. Veder. The Scaliger Paterikon. — Tijdschrift voor slavische taal-en letterkunde, 1973, 2, 111—117.

[8] W. R. Veder. La tradition slave des Apophthegmata Patrum. — Slovo, 24, 1974, p. 59—93.

[8а] W. R. Veder. The Scaliger Paterikon. Vol. 1. Palaeographic, Linguistic and Structural Description. Inter Documentation Company ag Switzerland, Microfiche, 1976.

[9] B. Jovanović. Op. cit., p. 142—187.

съдържащи Сводния патерик и извлечения от него.[10] През 1975 г. бяха обнародвани и резултатите от проучванията върху Скитския патерик на Н. ван Вейк, който е успял да издири повече от 30 преписа на този патерик, възникнали през периода от XIII до XVIII в.[11]

Значително внимание беше отделено и за издирването на гръцките съответствия на произведенията, включени в славянските патерици, или на съответствията им в преводите на латински или на източни езици. Кл. Иванова посочи латинските паралели на описания от нея препис на Скитския патерик.[12] У. Р. Федер издири почти напълно гръцките съответствия (а в някои случаи латински, сирийски, етиопски, коптски и арменски) на творбите, включени в използуваните от него преписи на Скитския патерик.[13] Гръцки и латински паралели на произведенията, съдържащи се в ръкописите, използувани от Н. ван Вейк за неговото издание на Скитския патерик, бяха обнародвани през 1975 г.[14] Гръцки ръкописи, близки по състава си до славянските текстове на Египетския, Азбучно-Ерусалимския и Скитския патерик, откри М. Капалдо[15]. Голям интерес предизвика въпросът за гръцките паралели на най-ранните славянски извлечения от патеричните сборници. Р. Айцетмюлер издири гръцки текст на разказа за Павел Препростия от Лавсаика, близък до славянския превод, поместен в Супрасълския сборник.[16] Ж. Леписи, И. Шевченко, Д. Фрайданк и Н. А. Мещерски анализираха в сравнение със съответните гръцки извори патеричните произведения, поместени в Изборника от 1076 г.[17] Тук трябва да се подчертае, че в последните години

[10] The Old Church Slavonic Translation of the *Ἀνδρῶν ἁγίων βίβλος*. In the edition of N. van Wijk. Edited by D. Armstrong, R. Pope and C. H. van Schooneveld. The Hague—Paris, 1975, p. 14, 42—43.

[11] The Old Church Slavonic Translation. . ., p. 37—42.

[12] Кл. Иванова-Константинова. Цит. ст.

[13] W. R. Veder. La tradition slave. . .

[14] The Old Church Slavonic Translation. . ., p. 47—67.

[15] M. Capaldo. Caractteristiche strutturali e prototipi greci dell'Azbučno-Jerusalimskij e dell'Egipetskij paterik. — Cyrillomethodianun, III, 1975, p. 13—27; La tradizione slava della collezione alfabetico-anonima degli Apophthegmata Patrum e il suo prototipo greco. I. La struttura della parte alfabetica. — Ricerche slavistiche, 22, 1975. Sul prototipo greco dello Skitski paterik. — В: Зборник Владимира Мошина. Београд, 1977, с. 53—55.

[16] R. Aitzetmüller. Die altbulgarische Übersetzung der Vita s. Pauli Simplicis. — Die Welt der Slaven, V, 1960, p. 225— 232; Die griechische Vorlage der abg. Vita S. Pauli Simplicis. — In: Orbis Scriptus. D. Tschižewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966, p. 49—52.

[17] J. Lépissier. Une source de l'Izbornik de 1076. — Revue des Études slaves, 45, 1966, p. 39—48; I. Ševčenko. One some sources of prince Svjatoslav's „Izbornik" of the Year 1076. — In: Orbis Scriptus, p. 723—738; D. Freydank. Interpretation einer griechischen kirchenslawischen Übersetzung im Izbornik von 1076. — Zeitschrift für Slawistik, XII, 1967, p. 38—48; Der Izbornik von 1076 und die Apophthegmata patrum, p. 357—365; Н. А. Мещерский. К вопросу об источниках „Изборника 1076 года". — ТОДРЛ, XXVII, 1972, с. 321—328. Тук включваме и „О милостивѣмъ Созоменѣ", посочено за пръв път като патеричен разказ през 1971 г. (вж. Св. Николова. Патеричните разкази в историята..., с. 168). Макар че тази творба представлява извадка от житието на Нифонт, както това добре показаха Ж. Леписи и И. Шевченко, можем да я считаме за патеричен разказ, тъй като в Изборника от 1076 г. тя е променена и оформена като самостоятелно произведение в духа и в съответствие със структурата на патеричните разкази. Дали тази преработка е направил съставителят на Изборника (както смятат Ж. Леписи и Н. Мещерски) или редактирането е дело още на гръцките книжовници, които също са преписвали понякога отделно тази част от житието на Нифонт, не може да се каже със сигурност. Интересно е да се отбележи

се появиха извънредно много изследвания върху оригиналните текстове на патериците и преводите им на други езици, обстоятелство, което, от една страна, улеснява търсенията на славистите, а, от друга — затруднява тяхната работа, налагайки в някои случаи преразглеждането на редица въпроси.[18]

обаче, че извличането на епизоди от жития и превръщането им в самостоятелни творби, напълно еднакви по съдържание и форма с патеричните разкази, не е непознато явление в славянската книжнина (вж. например няколкото епизода от житието на Йоан Милостиви, включени като отделни произведения в състава на Сводния патерик).

[18] За оригиналните патерици и техните преводи вж. следните по-важни трудове, появили се след изработването на библиографията, публикувана през 1969 г. (Св. Николова. Ранните старобългарски преводи, с. 222—226) или неотбелязани в нея: за Historia monachorum in Aegypto : A. - J. Festugière. Les moines d'Orient. Vol. I. Culture ou Sainteté. Paris, 1961; Vol. IV, 1. Enquête sur les moines d'Egypte (Historia monachorum in Aegypto). Paris, 1964; P. Devos. Fragments coptes de l'Historia monachorum (Vie de s. Jean de Lycopolis BHO 515). — Analecta Bollandiana, 87, 1969, p. 417—440; P. Devos. Les nombres dans l'Historia monachorum in Aegypto. — Analecta Bollandiana, 92, 1974, p. 97—108; за Лавсаика: R. T. Meyer. Proverbs and Puns in Palladius' Historia Lausiaca. — Studia Patristica, VIII, 2 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 93) Berlin, 1966, p. 420—423; S. Liner. Syntaktische und lexikalische Studien zur Historia Lausiaca des Palladios. Upsala, 1943; R. Draguet. Un texte G del'Histoire Lausiaque. — Recherches de Science Religieuse, 40, 1952, p. 107—115; *Γ. Μαντζαρίδης. Παλλάδιος. — Θρησκευτική καὶ ἠθική ἐγκυκλοπαιδεία.* Vol. 9. Athènes, 1966, p. 1102—1104; P. Devos. La „servante de Dieu" Poemenia d'après Pallade, la tradition copte et Jean Rufus. — Analecta Bollandiana, 87, 1969, p. 189—212; N. Th. Bugatsos, D. M. Batistatos. *Παλλαδίου Λαυσιακὴ ἱστορία. Κείμενον, μετάφρασις σχόλια. Μέρος Α'. Μετάφρασις, εἰσαγωγή, σχόλια.* Athen, 1970; R. T. Meyer. Palladius and the Study of Scripture. — Studia Patristica, XIII, p. 2 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 116). Berlin, 1975, p. 487—490;за многобройните *'αποφθέγματα*: R. Draguet. Le Paterikon de l'Addit 22508 du British Museum. — Le Muséon, 63, 1950, p. 25—46; *Τὸ Γεροντικόν. ἤτοι ἀποφθέγματα ἁγίων Γερόντων, Εἰσαγωγὴ μονάχου Θεοκλήτου Διονυσιάτου. Πρόλογος, Κείμενον, Γλωσσάριον. Σχόλια, Εὑρετήριον δεμάτων ὑπὸ Π. Β. Πάσχου. 'Αθήναι,* 1961 (2 изд., 1970); M. Chaîne. Le manuscrit de la Version copte en dialecte sahidique des „Apophthegmata Patrum" (Publications de l'Institut francais d'Archéologie orientale. Bibliothèque d'Etudes coptes, VI). Le Caire, 1960; F. v. Lilienfeld. Anthropos Pneumatikos-Pater Pneumatophoros: Neues Testament und Apophthegmata Patrum. — Studia Patristica, V (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 80). Berlin, 1962, p. 382—392; J. - M. Sauget. Le Paterikon du ms. Mingana Christian Arabic 120 a. — Orientalia Christiana Periodica, XXVIII, 1962, p. 402—417; Collectio monastica. Texte éthiopien et traduction latine par V. Arras. Louvain, 1963; Γ. Nobak.'*Αποφθέγματα τῶν Πατέρων.* — In: *Θρησκευτικὴ καὶ ἠθικὴ ἐγκυκλοπαιδεία.* Vol. 2. *'Αθήναι,* 1963, p. 1233—1240; R. Draguet. Une section „isaienne" d'apophtegmes dans le Karakallou 251. — Byzantion, XXXV, 1965, p. 44—61; Weisung der Väter. Apophthegmata Patrum auch Gerontikon oder Alphabeticum genannt. Eingeleitet und Übersetzt von B. Miller (Sophia, 6). Freiburg, 1965; Ch. Astruc. Un recueil de textes ascétique (de l'abbé Isaie, d'Isaak se Ninive et du Ps. — Macaire). Le Parisianus graecus 915. — Revue d'Ascétique et de Mystique, XLII, 1966, p. 181—191; P. Canart. Post-Scriptum à „Trois groupes de récits édifiants byzantins". — Byzantion, XXXVI, 1966, p. 382—385; М. Двали. Древнегрузинские переводы средневековых новелл (на груз. ез). Т. 1. Древняя редакция грузинского патерика в переводе Евфимия Афонского по рукописи XI в. Тбилиси, 1966. Т. 2. Азбучно-анонимные патерики. Тбилиси, 1974; G. Garitte. Histoires édifiantes géorgiennes. — Byzantion, XXXVI, 1966, p. 396—423; Patericon aethiopice. Texte aethiopien et traduction latin par V. Arras. Louvain, 1967; J.-M. Sauget. S. Abrakos ou s. Hierax? À propos de l'apophthegme „Nau 33". — Analecta Bollandiana, LXXXV, 1967, p. 65—74; M. Kaiser. Literarische Traditionen in den Apophthegmata Patrum. Probleme der koptischen Literatur (Wissenschaft Beiträge der Univ. Martin-Luther). Halle—Wittenberg. 1968, p. 125—144; F. von Lilienfeld. Paulus-Zitate und paulinische Gedanken in den Apophthegmata Patrum. — Studia Evan-

През изминалите 10 години нашироко беше разискван въпросът за характера на преведените от Методий „отечески книги", решаван напоследък най-често в полза на схващането, че „отеческите книги" са били

---

gelica, V, Berlin, 1968; Jesus-Logion und Vätерspruch. Die synoptischen Jesus-Reden in der Auslegung der Agroikoi der ägyptischen Wüste nach den Apophthegmata patrum. — Studia Byzantina, Halle, 1969, p. 169—183; J.- M. Sauget. Le Paterikon du manuscrit arabe 276 de la Bibliothèque Nationale de Paris. — Le Muséon, 82, 1969, p. 363—404; Les sentences des pères du désert. Nouveau recueil. Apophthegmes inédits ou peu connus. Rassemblés et présentés par D. L. Regnault. Traduits par les moins de Solesmes. Solesmes, 1970; C. M. Battle. Vetera Nova. Vorläfige kritische Ausgabe bei Rosweyde fehlender Vatersprüche. — In: Festschrift B. Bischoff. Stuttgart, 1971, p. 32—42; J. G. Freire. A versão latina por Pascásio de Dume dos Apophthegmata Patrum, vol. 1, 2. Coimbre, 1971; F. von Lilienfeld. Die christliche Unterweisung der Apophthegmata Patrum. — Bulletin Soc. Archéol. Copte, 1971, p. 85—110; B. Outtier. Un patéricon arménien (Vitae Patrum, II, p. 505—635). — Le Muséon, 84, 1971, p. 299—351; J. - M. Sauget. Paul Evergetinos et la Collection alphabético-anonyme des Apophthegmata Patrum. À propos d'un livre récent. — Orientalia Christiana Periodica, XXXVII, 1971, p. 223—235; C. M. Batles. Die Adhortationes Sanctorum Patrum (Verba seniorum) im lateinischen Mittelalter. Uberlieferung Forleben und Wirkung (Beitrgäe zur Geschichte des alten Monchtums und Benedictinerordens, 31). Munster, 1972; E. Bittes. *Ὁ „λογός" τῶν πατέρων τῆς ἐρήμου.* — *Θεολογία.* 43, 1972, p. 584—609; L. Mortari. I padri del deserto. Detti. Introduzione, traduzione e note. Roma, 1972; J. - M. Sauget. Un nouveau témoin de collection d'Apophthegmata Patrum: le Paterikon de Sinaï Arabe 547. — Le Muséon, 86, 1973, p. 5—35; La version sahidique des Apophthegmata Patrum et son modèle grec. — Orientalia Christiana Periodica, XXXIX, 1973, p. 445—453; A. de Vogüé. L'anecdote pachômienne du Vaticanus Graecus zogr. Son origine et ses sourses. — Rev. Hist. Spirit., 43, 1973, p. 401—419; J. G. Freire. Commonitiones sanctorum patrum. Una nova colecão de apotegmas. Coimbra, 1974; L. Regnault. La prière continuelle „monologistos" dans la littérature apophtegmatique. — Irénikon, 47, 1974, 467—493; G. Philippart. Vittae Patrum. Trois travaux récents sur d'anciennes traductions latines. — Analecta Bollandiana, 92, 1974, p. 353—365; J. - M. Sauget. Un exemple typique des relations culturelles entre l'arabe-chrétien et l'éthiopien: un „Patericon" récemment publié. — IV Congresso internationale di studi etiopici. Roma, 1972. V. 1. Roma, 1974, p. 321—388; W. R. Veder. Vijest o studijskim danima u Chevetonu (Belgija). — Slovo, 24, 1974, p. 263; G. Couilleau. Colloque de Chevetogne sur les Apophtegmes des Pères du Désert (30 sept. — 4 oct. 1974). — Revue d'histoire de la spiritualitę, 51, 1975, p. 333—334; M. van Esbroeck. Les apophtegmes dans les versions orientales. — Analecta Bollandiana, 93, 1975, p. 381—389; A. Guillaumont. Le problème des deux Macaire dans les Apophthegmata Patrum. — Irénikon, 48, 1975, p. 41—59; J. - C. Guy. Bulletin d'histoire de la spiritualité. Le monachisme ancien. — Revue d'ascétique et de mystique, 51, 1975, p. 323—327; G. Philippart. Les „commonitiones sanctorum patrum" à Bobbio au X e siècle. — Analecta Bollandiana, 93, 1975, p. 28; Les sentences des pères du désert. Troisième recueil. Tables. Par D. L. Regnault. Solesmes, 1976; за *Λειμὼν πνευματικός* от Йоан Мосх: М. Двали. Неизвестный фрагмент Лимонария X века. — Вестник Отделения общественных наук АН Грузинской ССР. Серия языка и литературы, 1971, кн. 1, с. 167—172 (на груз. ез); E. Mioni. Jean Moschus. — In: Dictionnaire de Spiritualité. Vol. 8. 1973, p. 632—640; H. Chadwick. John Moschus and his friend Sophronius the Sofist. — Journal of Theological Studies, XXV, 1974, p. 41—74; Ph. Pattenden. The Text of the Pratum Spirituale. — Journal of Theological Studies, XXVI, 1975, 38—54; за Диалозите на Григорий I Велики: G. Dufner. Die Dialoge Gregors des Grossen im Wandel der Zeiten und Sprachen. Padoue, 1968; M. Gatch. The Fourthe Dialogue of Gregory the Great-Some Problems of Interpretation. — Studia Patristica, X (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 107). Berlin, 1970, p. 77—83; G. Philippart. Un petit fragment des Dialogues de s. Grégoire. — Analecta Bollandiana, 88, 1970, p. 22; V. Recchia. La visione di S. Benedetto la compositio del secondo libro dei Dialoghi di Gregorio Magno. — Revue bénédictine, 82, 1972, n° 12, p. 140—155; Ch. Hannick. Die griechische Überlieferung der Dialogi des Papstes Gregorius und ihre Verbreitung bei den Slaven im Mittelalter. — Slovo, 24, 1974, p. 41—56.

патеричен сборник. Доказателства в подкрепа на тълкуването на израза „отьчьскъıа книгъı“ като патерик изтъкнаха Св. Николова през 1969 г.[19] и У. Федер през 1973 г.[20] През 1970 г. Й. Братулич изрази мнение, че патерикът е част от Методиевите „отечески книги“[21]. Почти пълен обзор на мненията относно идентифицирането на „отеческите книги“ публикува Р. Поуп[22]. Същевременно бяха положени значителни усилия за определянето на патерика, преведен от Методий. През 1969 г. Св. Николова обоснова хипотезата, че дело на Методий е Сводният патерик.[23] На следващата година Ф. В. Мареш доразви предположението на А. Соболевски, че Методий е превел Римския патерик, а през 1972 и 1974 г. обнародва специални статии по този въпрос.[24] По същото време Ж. Леписсие се противопостави на схващането за Методий като преводач на Синайския патерик.[25] В този смисъл писа през 1971 г. и А. С. Львов.[26] Две години по-късно У. Федер и Й. Русек се присъединиха към мнението на Н. ван Вейк, че Методий е превел Скитския патерик.[27] През 1974 г. К. Ханник изрази становище, че славянският превод на Римския патерик може да бъде приписан на Методий.[28] Тогава обаче се появиха и статиите на Г. Биркфелнер[29] и Й. Хам[30], в които се отхвърля възможността Методий да е преводач на Римския патерик. Едновременно с тях се явиха публикациите на Б. Йованович[31], Л. Мошински[32] и Й. Русек[33]. В първата беше възприето мнението, че на Методий принадлежи преводът на

---

[19] Св. Николова. Ранните старобългарски преводи, с. 229—230.

[20] W. R. Veder. Was ist Metods Väterbuch? — In: Dutch Contributions to the Seventh Interntional Congress of Slavists. Haag, 1973, p. 153—162.

[21] J. Bratulić. Zitija Konstantina Cirila i Metodija i staroslavenska asketskopoučna literatura. — В: Кирил Солунски. Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски. Кн. I. Скопје, 1970 с. 82—83.

[22] R. Pope. N. van Wijk's edition of the *Ἀνδρῶν ἁγίων βίβλος*. — Slovo, 24, 1974, p. 135—137; The Old Church Slavonic Translation. . ., p. 1—17.

[23] Св. Николова. Ранните старобългарски преводи, с. 232—234.

[24] Вж. доклада му Quosnam „libros patrum“ S. Methodius Thessalonicensis in paleoslovenicam veteri linguam (за него вж. V. Polák. III Kongressus internationalis historiae et philologicae slavicae Salisburgo-Ratisbonensis. — Slavia, XL, 1971, p. 313); F. W. Mareš. Welches griechische Paterikon; S. Gregorii Magni Dialogorum Libri IV — Die „Bücher der Väter“ der Vita Methodii. — Slovo, 24, 1974, p. 17—39.

[25] J. Lépissier. Rapports sur les conférences. Langues et littératures slaves du Moyen âge. — Annuaire. École pratique des Hautes études IVe section. Sciences historiques et philologiques. Vol. 102, 1969—1970, Paris, 1970, p. 452; Vol. 103, 1970—1971, Paris, 1971, p. 494—496.

[26] А. С. Львов. Синайский патерик. — Советское славяноведение, 1971, кн. 6, с. 107—110.

[27] W. R. Veder. Was ist Metods Väterbuch?; J. Rusek. Czy Metody przetłumaczył Pateryk i który? — In: VII Międzynarodowy kongres slawistów. Warszawa, 21—27. VIII. 1973; Streszczenia referatów i komunikatów. Warszawa, 1973, p. 111—113.

[28] Ch. Hannick. Op. cit., p. 55—56.

[29] G. Birkfellner. Gregorius I. der Grosse und die slavischen „Paterika“. — Slovo, 24, 1974, p. 125—133.

[30] J. Hamm. Paterik kod Hrvata. — Slovo, 24, 1974, p. 189—192.

[31] B. Jovanović. Op. cit.

[32] L. Moszyński. Rzecowniki złożone Synajskiego pateryka na tle złożeń kanonu staro-cerkiewno - słowiańskiego. — Slovo, 24, 1974, p. 109—124.

[33] J. Rusek. O tzw. Pateriku kompilacyjnym. — Slovo, 24, 1974, p. 95—107. С някои добавки и съкращения тази статия беше препечатана през 1976 г.: Czy Metody przetłumaczył Pateryk i który? — Slavia orientalis, XXV, 1976, p. 483—491.

Скитския патерик. Л. Мошински стигна до извода, че не може да се изключи връзката между Синайския патерик и патерика, преведен от Методий, а Й. Русек се противопостави на предположението, че дело на Методий е преводът на Сводния патерик.

Появиха се също някои нови мнения относно времето и мястото на превеждането на патеричните сборници. Ж. Леписи[34] стигна до заключението, че преводът на Синайския патерик е твърде стар, вероятно има западен произход и че някои грешки в текста говорят за съществуването на глаголически оригинал, а А.С.Лвов[35] пък отнесе този превод към епоха, не по-ранна от XI в.

През изтеклото десетилетие славистите работиха и върху изясняването на историята на текста на славянските преводни патерици. През 1970 г. Св. Николова въз основа на изследването на 130 български ръкописа проследи развитието на преводните патерици в България до края на XVIII в.,[36] а през 1974 г. проучи историята на текста на патериците в България през XIV в. и връзката им с предходните литературни традиции.[37] По същото време Б. Йованович обнародва свои наблюдения върху редакциите на Скитския патерик,[38] а Й. Хам[39] — върху историята на Римския патерик у хърватите. През 1975 г. излезе от печат първото издание на един от най-старите текстове на Скитския патерик, подготвено от Н. ван Вейк.[40]

Славянските преводи на патериците бяха проучвани и от литературоведско гледище. През 1969 г. беше предприет първият опит да се изясни жанровата същност на патеричните сборници.[41] По същата проблема писа през 1973 г. и Р. Поуп.[42] Св. Николова разкри художествените особености на патеричните разкази[43] и връзките им с българските народни приказки.[44] За няколко интересни теми на патерични разкази писа през 1970 г. В. П. Адрианова-Перетц.[45] След няколко години Й. Хам обърна внимание върху факта, че хърватският превод на Римския патерик е

---

[34] J. L é p i s s i e r. Rapports. . ., Vol. 103, p. 496.

[35] А. С. Л ь в о в. Цит. ст.

[36] Св. Н и к о л о в а. Патеричните разкази в старата българска литература, с. 40—143.

[37] Св. Н и к о л о в а. Търновската книжовна школа и преводната белетристична литература. — Търновска книжовна школа. 1371—1971. С., 1974, с. 263—275.

[38] B. J o v a n o v i ć. Op. cit.

[39] J. H a m m. Op. cit., p. 189—201.

[40] The Old Church Slavonic Translation. . ., p. 95—310.

[41] Св. Н и к о л о в а. Ранните старобългарски преводи, с. 220—221. Предложената тук класификация и терминология беше възприета по-късно и от В. П. А д р и а н о в а - П е р е т ц (Истоки русской беллетристики. Л., 1970, с. 84, 86), Д. Б о г д а н о в и ћ (Стара српска библиотека), Ђ. Т р и ф у н о в и ћ (Азбучник), У. Ф е д е р (Една новооткрита сбирка старобългарски хомилии. — Език и литература, 1974, кн. 1, с. 11, 27; Сведения, с. 211).

[42] R. P o p e. О характере и степени влияния византийской литературы на оригинальную литературу южных и восточных славян: дискуссия и методология. — In: American contributions to the Seventh international Congress of Slavists. Vol. II. The Hague, 1973, p. 482—485.

[43] Св. Н и к о л о в а. Патеричните разкази в старата българска литература, с. 144—219; Патеричните разкази в историята , с . 174—191.

[44] Св. Н и к о л о в а. Патеричните разкази и фолклорът. — Фолклор и литература. Изследвания и статии. С., 1968, с. 61—67.

[45] Истоки русской беллетристики, с. 83—86.

представлявал онази проза, върху чиито основи през XIV и XV в. е започнала да се изгражда хърватската ренесансова поезия.[46] През 1976 г. Р. Поуп разгледа отношенията между един епизод от житието на Стефан Пермски и разказа от Синайския патерик, послужил за образец на Епифаний Премъдри.[47]

Оживиха се изследванията върху езиковите белези на преводните патерични сборници. Особено внимание беше засвидетелствувано към Синайския патерик, комуто посветиха специални изследвания Т. А. Иванова,[48] Ж. Леписие,[49] И. А. Фролова,[50] М. Думитреску,[51] Л. Мошински,[52] А. Болек,[53] П. Шонкай.[54] Появиха се също някои публикации върху езиковите особености на другите патерици: Ф. В. Мареш писа подробно за езика на Римския патерик;[55] Й. Русек анализира езика на Сводния патерик;[56] на езика на Скитския патерик са посветени проучванията на Б. Йованович[57] и Н. ван Вейк.[58]

Направеният преглед на изследванията върху славянските преводни патерици, публикувани през последните десетина години, показва, че в досегашните проучвания са разгледани почти всички основни текстологически, литературоведски и лингвистични проблеми, свързани с патеричните сборници в старите славянски литератури. При това някои въпроси вече са намерили своето точно или приблизително решение.

---

[46] J. Hamm. Op. cit.

[47] Р. Поп. Несколько замечаний о литературном методе Епифания Премудрого. — Культурное наследие древней Руси. Истоки, становление, традиции. М., 1976, с. 88—94.

[48] Т. А. Иванова. Заимствованная лексика в Синайском патерике. — Программа и краткое содержание докладов к 10 научнометодической конференции Северо-Западного зонального объединения кафедр русского языка педагогических институтов (22 янв. — 27 янв.), ч. 2. Л., 1968, с. 27—29.

[49] J. Lépissier. Op. cit.

[50] И. А. Фролова. Синонимика информативно-императивных конструкций в Синайском патерике. — В: Синтагматика, парадигматика и их взаимоотношения на уровне синтаксиса. Рига, 1970, с. 55—58; Способы выражения синтаксического лица в древнеславянском предложении (По Синайскому патерику). — Изв. Воронежского пед. института, т. 126, 1972, с. 171—176; Предложение в древнеславянском тексте (На материале Синайского патерика). Автореферат дис. Арзамас, 1972; Из наблюдений над синтактическим временем древнеславянского предложения (По „Синайскому патерику"). — В: Материалы по русско-славянскому языкознанию. Воронеж, 1973, с. 104—109.

[51] M. Dumitrescu. Синайский патерик. Указатель слов и форм. I. A. — M. Bucureşti, 1973; II. Н—ѡ. Bucureşti, 1976; M. Dumitrescu şi M. Stan. Синайский патерик. Обратный словарь. Bucureşti, 1976.

[52] L. Moszyński. Op. cit.

[53] A. Bolek. Celownik niezależny w „Pateryku Synajskim". — Prace językoznawcze, 42, Warszawa, 1974, p. 63—79.

[54] П. Шонкай. Из лексики Синайского патерика. — Acta Universitatis szegediensis de Attila József nominatae. Dissertationes slavicae, 1975, 9—10, p. 183—205.

[55] Вж. бел. 6, 24.

[56] Вж. бел. 33. Материали от този патерик Й. Русек е използувал и в някои други свои публикации: И. Русек. Към проблемата за гръцките заемки в българския език. — В: Славистични проучвания. С., 1973, с. 271—279; Промени в лексиката на българския език и отношението на Патриарх Евтимий към тях. — Търновска книжовна школа, с. 186, 188, 189, 190, 192, 195.

[57] Вж. бел. 3.

[58] The Old Church Slavonic Translation. . ., p. 80—89.

Добре са изяснени някои аспекти от отношенията на славянските преводи на патериците към оригиналните съчинения. Със сигурност е установено, че първоначалните преводи са направени по гръцки текстове (единствено предговорът на Римския патерик е преведен от латински). Издирени са гръцките съответствия на всички патерични сборници. Изградени са известни представи за характера на гръцките оригинали на Египетския, Скитския и Азбучно-Ерусалимския патерик.

Направено е много за установяване времето, мястото и броя на преводите. За доказано може да се счита, че Скитският патерик е преведен през последната четвърт на IX, не по-късно от началото на X в. Третата четвърт на IX или началото на X в. е времето, когато се появява славянският превод и на Синайския патерик. Към тази най-ранна епоха се отнасят също преводите на Римския и Азбучно-Ерусалимския патерик. Засега се счита, че Египетският патерик е преведен малко по-късно, най-вероятно през X в. Уверено може да се твърди, че Синайският, Скитският и Римският патерик са преведени на старобългарски език в Моравия или България. Преводът на Азбучно-Ерусалимския патерик е извършен навярно в България. Уточнен е броят на преводите на някои от патеричните сборници. Два пъти е превеждан Римският патерик, като вторият му пълен превод е направен в България през XIV в., вероятно по времето на Иван Александър; два превода са открити в преписите на произведенията от Синайския патерик; Скитският патерик е превеждан на славянски само веднъж.

Доста подробно е разкрита историята на текста на славянските патерични сборници. Според броя и реда на творбите в преписите на Сводния патерик са разграничени три самостоятелни редакции. От една от тях водят началото си други петнадесет редакции, създадени през периода от XIV до XVII в. В текста на творбите освен основната редакция е открита само една стилистическа редакция. Безспорно е, че няколко пъти е бил редактиран и Синайският патерик. Смята се, че от неговия пълен превод е направено извлечението, разпространяващо се под наименованието Лимонис. Първичната кратка редакция на Лимониса се отличава с антибогомилска насоченост и е съставена в Западна България по времето на Самуил. Още през XI в. Лимонисът прониква в Русия, където се появява негова разширена редакция. В Русия са възникнали и три други редакции на Синайския патерик. В основни линии е очертана текстовата история и на Скитския патерик. Известен е неговият първичен състав, забелязани са две ранни редакции на текста му. Изследвани са създадените в Русия през XIV, XV и XVI в. три нови редакции на Скитския патерик.

Добре е изяснена жанровата същност на патериците като цяло и на видовете произведения, включени в тях. Разкрити са най-характерните художествени особености на патеричните разкази. Несъмнена е връзката на патериците както с творчеството на български, руски и сръбски средновековни писатели, така и с народното творчество.

Доста подробните езикови изследвания на Скитския, Синайския и Римския патерик разкриха безспорно старинния характер на езика на тези преводи.

Въпреки несъмнените постижения на изследванията върху славянските патерични сборници обаче и до днес много проблеми остават неразрешени.

Преди всичко трябва да изтъкнем обстоятелството, че досега все още не са установени оригиналите, с които са си послужили славянските преводачи, или поне ръкописи, близки до тях (с изключение може би при Скитския, Азбучно-Ерусалимския и Египетския патерик). Недостатъчно определени са освен това заключенията относно времето и мястото на преводите, поради което е неясна хронологическата последователност на проникването на отделните патерици сред славяните. За някои патерични сборници все още липсва отговор на въпросите, свързани с времето и мястото на превеждането им. Не се знае къде е преведен Египетският патерик. Не е ясно също кога и къде е преведен или съставен Сводният патерик. Изказаното от И. П. Ерьомин преди половин век мнение, че Сводният патерик е съставен в България през XIV в., отпада дори само при наличието на неизвестния за Ерьомин факт, че съществува пергаментен ръкопис от началото на XIV в., сръбски извод, със следи от българизми (в Библиотеката на Българската академия на науките в София, № 77), в който се намира голямо извлечение (около 50 разказа) от Сводния патерик; този ръкопис е безспорно свидетелство, че Сводният патерик е съществувал в XIII в. Не е проучен въпросът за броя на преводите на два от патеричните сборници — Египетския и Азбучно-Ерусалимския. Няма окончателни резултати от проучванията на проблемата за личностите на преводачите. От преводите дори не са извлечени онези черти, които са характерни за начина на работа на всеки преводач. Не може да се смята за решен важният въпрос за патерика, преведен от Методий. Без съмнение продължава да стои пред изследователите и проблемата за историята на текстовете на славянските патерични сборници. Тази проблема е съвършено непроучена при Египетския и Азбучно-Ерусалимския патерик. Бъдещите проучвания несъмнено ще внесат по-големи или по-малки корекции в текстовата история на другите патерици при въвеждането на неизвестни материали в научно обръщение. Така например южнославянските ръкописи на Сводния патерик, останали непознати за И. П. Ерьомин, силно разколебават неговите заключения относно съотношението между трите редакции на този патерик и навеждат на мисълта, че за основна трябва да се счита не посочената от него редакция, а онази, която той смята за трета. Съответно трябва да бъде преразгледан и въпросът за архетипния състав на Сводния патерик.

До днес не е направен опит да се изяснят художествените особености на патеричните поучения. Слабо са разработени интересните въпроси за стила на патеричните творби, за влиянието на съдържанието върху тяхната форма, за връзките им с други средновековни жанрове.

Извънредно несигурни са резултатите от лингвистичните изследвания. Нямаме представа за цялостната езикова система на нито един от патеричните сборници — обикновено в езика на патериците се търсят или само архаичните черти, или само формите, свидетелстващи за по-късен развой. Не са познати различията между езиковите системи на отделните патерици. Не е ясно съотношението между езика на славянските преводни патерици и старобългарската езикова норма. Не са отделени езиковите белези, присъщи на превода, от езиковите особености, внесени в текста от по-късните преписвачи.

Краткият обзор на постиженията в изследванията върху преводните патерици в старите славянски литератури и на проблемите, нуждаещи

се от по-нататъшно разработване, показва, че в същност нито един от съществените текстологически въпроси, свързани със славянските патерични сборници, не е решен окончателно и докрай. На преразглеждане трябва да бъдат подложени важните проблеми за оригиналите на славянските патерични сборници, за времето и мястото на превеждането им, за броя на преводите, за патерика, преведен от Методий, за първоначалния състав и текст на патериците и промените, настъпвали в него при преписването, за генеалогическите връзки между ръкописите, за белезите на отделните редакции. Все още далеч от окончателното си решаване са също литературоведските и лингвистичните проблеми. Тяхна основна задача е осъществяването на максимално пълни проучвания и сравнителният анализ на материала.

Стигаме до извънредно важния въпрос за причините за незадоволителното изясняване на проблемите, свързани с преводните патерични сборници в старите славянски литератури.[59] Основната причина според мене трябва да се търси в обстоятелството, че както в миналото, така и в по-ново време учените са насочвали усилията си към частично анализиране на отделни въпроси, основавайки се при това на ограничен брой ръкописи. Тук ще си послужа само с един пример — историята на въпроса за патерика, преведен от Методий. През 1904 г. А. Соболевски, който по това време познава няколко преписа на Римския патерик, въз основа на анализ на езика само на един от тях, без да проучи историята на текста на патерика, а също без да извърши каквито и да било сравнения с другите патерични сборници, стигна до извода,че Римският патерик е преведен от Методий. След четвърт век, анализирайки езика на намерените от него в Лейден два листа от сръбски ръкопис на Скитския патерик, писани през 30-те години на XIV в., Н. ван Вейк реши, че Римският патерик не може да бъде преведен от Методий, а славянският първоучител е превел навярно Скитския патерик. Запознавайки се по-късно с два пълни южнославянски текста на Скитския патерик от началото на XIV в., но без да взема пред вид както продължителната руска ръкописна традиция на този патерик, характеризирана доста подробно още през 1909 г. от В. С. Преображенски, така и историята на текста на другите патерици, холандският славист започна настойчиво да утвърждава това свое мнение. Неотдавна Й. Русек, като приведе някои наблюдения върху езика на случайни преписи на Скитския, Синайския и Сводния патерик, без да се основава на каквито и да било данни от историята на текста, се присъедини категорично към твърдението на Н. ван Вейк за Методий като преводач на Скитския патерик. Ф. В. Мареш, основавайки се само върху някои моменти от историята на текста на Римския патерик и върху някои белези на езика му, несравнени с езика на другите патерични сборници, отговори на въпроса за Методиевия превод на патерика в духа на предложеното от А. Соболевски решение. По аналогичен начин са решавани и редица други проблеми.

[59] Дори по повод на специално организирания във Виена (19—23. V. 1974 г.) симпозиум по проблемите на славянските преводни патерици беше констатирано, че той „не е дал нищо ново в тази област“ (O. Nedeljković. Op. cit., p. 16). Макар това твърдение да е пресилено, що се отнася до частните въпроси, тъй като всички доклади съдържат някои приносни моменти, по отношение на главните проблеми то е напълно справедливо. Съобщение за този симпозиум вж. у Ch. Hannick. La version slave des Paterika. — Irénikon, 47, 1974, p. 355—359.

Възниква въпросът — по какъв път трябва да се върви занапред, за да се стигне до категорични решения поне на основните проблеми, отнасящи се до славянските преводи на патеричните сборници? Смятам, че първостепенно значение в настоящия момент имат текстологическите проучвания. Наложително е най-напред да се издирят съществуващите български, сръбски и руски ръкописи на патериците. Тук трябва да бъдат взети пред вид не само пълните преписи, но и съвършено игнорираните досега преписи на отделни произведения, срещащи се извънредно често в сборниците със смесено съдържание, а също пренебрегваните славяно-румънски ръкописи. След това чрез сравняване на съдържанието трябва да се определи кои преписи към кой именно патерик се отнасят. Едва тогава може да се пристъпи към всестранни текстологически изследвания, които да установят първоначалния състав и текст на славянските патерици, а също историята на техните текстове. Специално трябва да се отбележи, че в процеса на тези проучвания особено внимание трябва да се обърне върху издирването на гръцките оригинали (за препоръчване с помощта на византолози), които биха могли да дадат важни опорни точки при решаването на редица въпроси.[60] Редно е резултатите от текстологическите изследвания да бъдат фиксирани в критически издания на отделните патерици. Именно на тези издания трябва да се основават всички литературоведски и езиковедски проучвания, като славистите се насочат към изследването на кардинални въпроси и цялостното разработване на проблематиката. За да бъде решен например въпросът за патерика, преведен от Методий, наложително е въз основа на критическите издания да се осъществят пълни изследвания на езика на всеки патерик поотделно и получените данни да се сравнят внимателно, а след това да се синтезират резултатите от лингвистичния анализ, резултатите от изучаването на историята на текста и литературно-историческите съображения.

За всеки изследовател, който има представа от огромния брой на славянските преписи на патериците (има данни за съществуването на 130 български ръкописа, около 100 сръбски и към 500 руски, а те несъмнено са много повече) и от големия обем на всеки патерик, набелязаните тук задачи биха изглеждали непосилни.

И в действителност те са непосилни за отделния изследовател. Те изискват обединяване на усилията на много учени от различни страни за продължително време. Такъв е в същност пътят за решаване на много проблеми в съвременната наука.

---

[60] Като говоря за гръцки оригинали, тук имам пред вид не изобщо някакви съответни гръцки текстове на славянските патерични сборници като цяло или на всички отделни произведения, включени в тях, а конкретните текстове, от които са превеждали славянските книжовници. Гръцките текстове, съответстващи на петте славянски патерика, са познати в основни линии; издирени са в голямата си част и гръцките паралели на отделните произведения (макар че в редица случаи може да се окаже, че творбите са засвидетелствувани само в славянски текст, а при някои творби се откриват най-неочаквани паралели). Обаче тези познания не уточняват представите за взаимоотношенията между славянските и гръцките ръкописи; в този случай всякакви изводи за начините и метода на превеждане нямат голяма стойност и са в значителна степен условни, тъй като се сравняват ръкописи, които не са свързани помежду си.

КЛИМЕНТИНА ИВАНОВА

СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ЧЕТИ-МИНЕЙНИТЕ СБОРНИЦИ В ЮЖНОСЛАВЯНСКАТА И РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА (XIV—XVII В.)

1. Като материал за изследване е привлечен един широко разпространен в южнославянските и руската средновековни литератури тип агиографски сборници. Названието „чети-минейни“ до известна степен е условно — за да подчертае основната им отлика от други видове сборници — подреждането на статиите според годишния кръг на постоянните празници. В отделни ръкописи от подобен тип съотношението между двата жанра, застъпени в тях, е различно. Тук няма да се разграничават съставите, в които преобладава ораторската проза (слова и похвали), и тези, в които „чистият“ агиографски материал съставя основна част на съдържанието. Както ще видим, подобно разделяне е невъзможно, защото постоянното и най-слабо изменящото се ядро на сборниците е еднакво и за т. нар. тържественици (в руските описи те се срещат и с определението „соборник“, „соборник празничний“), и за „същинските“ чети-минеи. Освен това в балканската кирилска традиция не се срещат сборници само от жития в календарен ред.

Поставянето на XIV в. като долна граница на проучваните ръкописи е необходимо, тъй като той е своеобразен вододел, при който приключва един период от развитието на агиографията и ораторската проза и едновременно се поставя началото на нова житийно-панегирична традиция у южните славяни. С редки изключения сборниците слова и жития с устойчив състав, дори когато възхождат към доказано стар архитип, са стигнали до нас в преписи от XIV в.

На по-стария агиографско-хомилитичен фон от средата на XIV в. вече се открива присъствието на новите чети-минейни и панегирични състави, резултат от системна редакционна работа. Те са съобразени с всички норми, които характеризират книжовната дейност на Търновската школа като цяло и са плод в еднаква степен и на литературни, и на извънлитературни фактори. Материалът в тях е организиран според Ерусалимския устав, чието въвеждане в богослужебната практика на балканските славяни е една от причините, наложили реформата на Евтимий Търновски.

Ако новата подредба е резултат предимно на деловите функции на чети-минейните сборници, новата литературна редакция отразява измененията в естетическите позиции на нейните създатели, повишените изисквания към словесното изкуство, нарасналия интерес към риториката и оттам към панегирика като жанрова форма, съответствуваща в по-голяма степен на изостреното чувство към експресивен изказ и подчиняваща наративното начало, характерно за по-стария тип жития, на изящното „плетение словес“ не само в произведенията на тържественото красноречие, но и в творбите, предназначени за манастирско и индивидуално четиво.

Основната част от работата върху оформянето на новите чети-минейни и панегирични сборници трябва да се локализира в Търново. Това в никакъв случай не противопоставя Търново на Атон. Като център на огромно просветно дело и на най-усилено славяно-византийско общуване Света гора приютява и подготвя за книжовна работа всички крупни представители на българската култура през XIV в. Годините, които бъдещият Патриарх Евтимий прекарва на Атон и в Студитския манастир, са решаващи за неговата литературна дейност. Несъмнено значителна част от преводите му са били извършени там преди 1371 г. Същото се отнася и до другите книжовници от кръга на Теодосий Търновски. Като цялостно и системно дело обаче налагането на нов тип чети-минейни сборници може да бъде осъществено само при един крупен църковен и административен център, като част на по-широка ревизия на богослужебните текстове, инспирирана и извършена като необходим държавен и църковен акт и ръководена от най-високите кръгове на българската духовна интелигенция.

Кои фактори влияят върху конкретното оформяне на новите житийно-панегирични състави? Един от тях бе изтъкнат вече — в разглеждания тип сборници се включват слова и жития за празници, които не са познати в богослужебната практика до XIV в. и които се узаконяват с въвеждането на Ерусалимския устав.

На второ място съдържанието им се оформя и под влияние на подобни византийски образци. Трябва да се изтъкне обаче, че това влияние е косвено и засяга отделни произведения или група от статии — южнославянските като структурна цялост нямат точен аналог измежду византийските ръкописи от XI до XIV в.

Много по-съществена роля при тяхното създаване играе наличието на по-стария тип чети-минеи. Последното десетилетие на XIII в. бележи началото на възходяща интензивност в преписването на сборниците с устойчив състав от по-стар тип, която достига кулминация през втората половина на XIV в., т. е. тъкмо по времето, когато новите състави са в процес на оформяне.[1]

---

[1] Тук ще посоча някои от основните ръкописи, възхождащи към по-стар архитип, които са използувани за сравнение с новите търновски редакции. По-голяма част от тях са запазени в сръбски изводи (рашки правопис); два ръкописа от сбирката на Михановић, сега в Библиотеката на Югославянската академия, Загреб, които заедно съставят чети-минеи за цяла година — датират се от последната четвърт на XIV в. (сигн. III с24, за септември—декември и сигн. IIIс22 за декември—август). V l. M o š i n. Cirilske rukopisi Jugoslavske akademije. I. Opis rukopisa. Zagreb, 1955, p. 165—174, сборник № 95 от библиотеката на Дечанския манастир, XIV в., почти напълно покриващ се с IIIс 24; Станиславов сборник от Лесновския манастир, сега в Народната библио-

При установяването на новите чети-минейни състави се проследяват два етапа, които имат свое развитие в балканската кирилска книжнина през следващите векове. На първия етап се създава, така да се каже, скелетът на житийно-панегиричните сборници, подбират се и се превеждат проповеди и похвали за големите празници през цялата година и за невключените дотогава нови празници. Поместени са обемисти комплекси, предназначени както за амвонни проповеди, така и за индивидуално или манастирско четиво. Между произведенията ще намерим образци от всички разновидности на византийското тържествено красноречие — празднични проповеди, похвални слова, хомилии върху библейски текстове, слова-епитафии и т. н. Това разнообразие е показателно за интересите на търновските книжовници и за вкуса на читателите, към които те са адресирани. Като пример ще посоча съдържанието на някои от циклите за най-големите празници: за Рождество Богородично се поместват обикновено 5 слова — 2 от Андрей Критски, едно от Йоан Дамаскин, едно от Теодор Нови изповедник и една редакция на Якововото първоевангелие. За Въздвижение на кръста — 6, между които ще отбележа Андрей Критски, Пандолей презвитер и една повест от Александър мних, представляваща редакция на слово за същия празник от Хрус, срещащо се в по-ранните типове сборници. За 8 ноември — 3, между които Климентовата похвала за Михаил и Гавриил и едно Златоустово слово от Маргарита. За 21 ноември — Въведение — се четат слова от Теофилакт Български, Тарасий Цариградски, Герман Цариградски, Георги Никомидийски. От деветте творби за 25 декември покрай Златоустови слова са включени проповеди от Григорий Ниски, Григорий Неокесарийски, Василий Велики, Атанасий Александрийски, Прокъл Цариградски. За Богоявление — от общо 10 слова 5 са с името на Златоуст, а останалите са на Василий Велики, Григорий Ниски, Исихия презвитер, Юлиан Тавийски, Антипатър Востронски. За Сретение — 4 слова — Йоан Златоуст, Атанасий Александрийски, Кирил Ерусалимски, Амфилохий Иконийски. От 8-те произведения за Благовещение три са на Златоуст, другите — на Григорий Неокесарийски, Григорий Ниски, Йоан Дамаскин, Максим Ритор. За двата празника на Йоан Богослов намираме общо 6 произведения — покрай трите Златоустови слова тук са поместени проповеди от Прокъл Цариградски и Кирил Александрийски. За Преображение — празник, имащ особено значение за исихастите — 9 слова: 3 от Йоан Златоуст (в това число и една хомилия върху евангелския текст), от Кирил Александрийски, Ефрем Сирин, Андрей Критски, Йоан Дамаскин, Прокъл, Анастасий Синайски. За Успение Богородично — 6 слова от същия кръг автори.

тека „Кирил и Методий" под № 1039, датира се от средата на XIV в. сръбски извод. — В: Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. III. С., 1964, с. 246—252 — по традиция е наречен „Пролог" и представя чети-миней за септември—ноември, сходен със Загребския IIIc 24; сборник от Виенската библиотека № 33/120, от третата четвърт на XIV в., сръбски извод; сборник от сбирката на Хлудов, № 195, сега в ГИМ — Москва, също от XIV в. (А. П о п о в. Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова. М., 1872, с. 386). Отчасти с посочените сборници се свързват по тип на състава и известният Германов сборник от 1359 г., съхраняван в библиотеката на Румънската патриаршия — Букурещ (J. J u f u. Sbornicul lui German (1359). — Ortodoxia, Revista Patriarhiei Romîne, XII, 1960, № 2, p. 253—279) и Ягичевият златоуст от началото на XIV в., български извод, сега в ГПБ в Ленинград под № Q I 56 (Е. Э. Г р а н с т р е м. Описание русских и славянских пергаментных рукописей, М., 1953, с. 81).

три от Андрей Критски, две от Герман Цариградски, едно от Йоан Дамаскин; за празниците на Йоан Кръстител в търновските чети-минейни състави също се поместват значителен брой творби — така за 24 юни те са 6, между които рядко срещаните и във византийската литература слова от Антипатър Востронски, Аетий презвитер, Теодор Студит; няколко слова са поместени и за намиране мощите на Йоан Кръстител.

Даже и при така направения бегъл преглед личи основната разлика в структурата между търновските и дотърновските чети-минейни и панегирични състави. Подбрани са творби с високи литературни достойнства; особено голямо място се отделя на писателите от новоалександрийската школа, а също така и на известните византийски писатели от следиконоборческия период. Увеличен е броят на словата с ярко изразена монашеска и аскетична тенденция, а също така и на полемичните слова, насочени към утвърждаване на християнската догматика. От друга страна, при подбора се проявява отлично познаване на патристичното наследство. Намалено е числото на „несигурните“ автори.

Към оригиналното славянско наследство авторите на новите състави се отнасят двояко. Прави впечатление последователното елиминиране на славянските творби, особено на словата за празници, принадлежащи на Климент Охридски и Йоан Екзарх (изключение прави само Похвалното слово за Михаил и Гавриил). От друга страна обаче, в чети-минейните сборници се включват новосъздадените жития и похвални слова на Евтимий Търновски, а при по-късните преписи — и творби от Григорий Цамблак.

Що се отнася до характера на структурното ядро при този първи етап от установяването на чети-минейните състави, трябва специално да бъде отбелязано тяхното изключително стилистично единство. Постигането на такова единство е резултат от внимателния художествен и филологически подбор на редакторите. Сравнението на чети-минейните и панегиричните състави от търновски тип с по-старите ръкописи показва, че общите творби, доколкото ги има и в двата типа сборници, или са изцяло наново преведени (често и от други гръцки редакции), или се явяват основно прередактирани.

Най-сетне в първоначалните панегирични редакции се поместват и някои пространни жития и похвални слова главно от големия разцвет на византийската агиография през IX и X в. Това са произведения, влезли в състава на Метафрастовите чети-минеи — няколко творби от Симеон Метафраст, Никита Пафлагон, Йоан Родоски, Теодор Дафнопат и др. Нито едно от посочените произведения не е познато в славянски превод от преди XIV в.

Протографът на онази част от първия етап в оформяне структурата на чети-минейните сборници (т. е. панегиричната редакция), която обема слова и жития за първата половина от църковната година (септември—януари) е запазен — това е изключително ценният Зографски сборник, създаден в последното двадесетилетие на XIV в., писан с характерното за кръга около Евтимий „Попгерасимово писмо“.[2] От циклите слова за

[2] Ръкописът се пази в Зографския манастир на Атон. По време на своите научни занимания в Света гора Ст. Романски и Й. Иванов обръщат специално внимание на кодекса, заснимат част от него. (Й. И в а н о в. Български старини из Македония. I. С., 1908, с. 41; II, С., 1931, с. 369; К л. И в а н о в а. Зографският сборник, паметник от края на XIV в. — Изв. Инст. за бълг. език, XVII, 1968, с. 105—147.)

ЧИТАЛНЯ

лятното полугодие не са запазени толкова ранни пълни преписи, но два от тях, възникнали също преди края на XIV в., писани с търновски правопис, ни дават основа за сравнение и уточняване на включените творби. Това е сборник № 51 от сбирката на Гилфердинг, сега в ГПБ в Ленинград,[3] и сборник № 150 от Библиотеката на Румънската академия на науките в Букурещ, който съдържа материали от януари до март включително и отчасти се покрива със Зографския сборник.[4]

Новата търновска редакция на панегиричните състави ляга в основата на чети-минейните сборници. От панегирик към чети-миней в последователност, обратна на тази, с която се попълват византийските сборници с агиографски и панегиричен материал, се оформя окончателната структура на чети-минеите, която ни е засвидетелствувана в преписи от XV в. насам както в български, така и в сръбски (безюсов) правопис. Тази последователност подчертава още веднъж, че в естетическите концепции на епохата първо място заема експресивно-риторичният елемент, панегирикът като жанрова форма и агиографията с подчертана панегирична обагреност; разширяването на чисто житийния (дометафрастов) материал отстъпва на заден план. На същата естетическа концепция е подчинена и друга съществена особеност на търновските чети-минейни редакции — отношението към чисто житийния материал е различно от отношението към ораторската проза. Ако в панегиричната част се наблюдава подчертано пренебрежение спрямо старата традиция, особено що се отнася до подбора на творбите, ако в нея преобладават неизвестни и непревеждани дотогава творби, изборът на житията, които се включват в състава на чети-минея, е в пряка зависимост от дотърновските чети-минейни сборници. Вече посочих, че тяхното съществуване и активизирането на преписването им през XIV в. е един от факторите, влияещи върху новите редакции. Сравнението между дотърновските състави (тук имам пред вид посочените по-горе Михановичеви чети-минеи (IIIс 24 и IIIс 22), Станиславовия сборник, сборник 95 от Дечанския манастир и др.) и търновските чети-минеи показва, че за преобладаващото число памети при наличието на Метафрастови жития или жития от IX до X в. се предпочитат дометафрастовите жития и „мъчения". В търновските чети-минейни състави се включват и жития, които са познати от предевтимиевския период на търновската книжовна продукция и които могат да се срещнат в сборници със смесено съдържание (особено в някои от тях, предназначени за цар Иван Александър) или в монашески сборници.

Съставителите на търновските чети-минеи не само се обръщат към традицията при подбора на агиографския материал, но и показват същото внимание към текста и качествата на превода, което характеризира целокупната им книжовна дейност. Текстът на по-старите жития или се превежда отново, или в повечето случаи се подлага на известна редакционна обработка.

---

[3] Отчет Публичной библиотеки за 1868 г. СПб., 1868, с. 102—105; В. А. Мошин. К датировка рукописей из собрания А. Ф. Гильфердинга. — ТОДРЛ, XV, 1958, с. 414. Съставът на ръкописа е по-особен. До 176б са поместени жития, част от които се намират и в Зографския сборник; л. 177—234 — панегирик за февруари—март с известни разместванията.

[4] А. Яцимирский. Славянские и русские рукописи румынских библиотек. — Сб. ОРЯС, т. 79, 1905, с. 742—744.

Прегледът на запазените сборници от чети-минеен тип — а те не са много — показва, че ядрото на панегиричната редакция в тях остава постоянно, но за останалите агиографски творби се явява колебание, особено при лятното полугодие.

Вече се каза, че в структурно отношение най-неизменяемата част на търновските чети-минейни сборници е панегиричната. Отчасти това се дължи и на факта, че от пълните чети-минеи след падането на Търново са запазени малко преписи; изглежда, че цялостната работа върху тях не е била завършена преди османското нашествие на Балканите и оставените празнини са попълвани по-късно от балканските преписвачи, съобразено с възможностите им и източниците. Във всеки случай показателен е фактът, че относително пълни преписи от чети-минейните състави за цяла година с търновски правопис са се запазили в Молдавия. Сред южните славяни чети-минеите са съхранени в безюсови преписи, произхождащи от школата на Евтимиевите следовници. Това са на първо място сборниците на Владислав Граматик и на Мардарий Рилски. Владиславовият панегирик от 1479 г. съдържа слова и жития за февруари—август (87 творби), а след тях са поместени избрани жития и някои слова за септември—януари, предимно пространни жития на славянски светители или на известни анахорети.[5] Панегирикът на Мардарий Рилски от 1483 г. обема агиографско-панегиричен материал за септември—януари.[6] Малко по-късно — през 1509 г. — Мардарий преписва заедно с друг книжовник — Пахомий — още един сборник, сходен по състав с рилския му панегирик.[7] А най-ранният датиран препис за зимното полугодие (септември—ноември) е известният Панегирик на дяк Андрей, писан през 1425 г. по заповед на сръбския патриарх Никон. Съдържанието му се покрива със Зографския сборник с известно разширение, обхващащо още няколко житийно-панегирични произведения. Пази се в Църковния историко-археологически музей в София под № 182.[8]

2. Създадените в края на XIV в. търновски житийно-панегирични състави през следващите векове се разпространяват в книжнината на балканските славяни. Преписите от XV до XVII в. имат някои особености. На първо място трябва да се отбележи, че най-добре се пази панегиричното ядро на този тип сборници. Редица ръкописи, произхождащи от различни средища и среди, се схождат по състав с много малко варианти.[9]

Този изключително устойчив тип панегирици преобладава в балканската литература чак до XVII в. и дори когато възниква дамаскинарската

---

[5] Описан е от Е. Спространов. Опис на ръкописите в библиотеката при Рилския манастир. С., 1902, с. 104—114, под № 4/8.

[6] Пази се също в Рилския манастир. Е. Спространов. Опис. . ., с. 84—94, под № 4/5.

[7] Съхранява се в ГПБ, сбирката на Гилфердинг. Описан е от Б. Ст. Ангелов. Неизвестни ръкописи на Мардарий Рилски. — Изв. Инст. за литература, XXI, 1972, с. 43—65. (Тук този сборник за пръв път се свързва с името на книжовника Мардарий.)

[8] Описан е подробно от В. Пандурски. Панегирикът на дяк Андрей от 1425 г. — В: Търновска книжовна школа. 1371—1971. С., 1974, с. 225—241 (има и литература върху паметника).

[9] Подробно описание на сборниците от търновски тип, преписвани и разпространявани през XV—XVII в., има в доклада на Кл. Иванова „Житийно-панегиричното наследство на Търновската книжовна школа в балканската ръкописна традиция", четен на II международен симпозиум „Търновска книжовна школа", Велико Търново, 1976 г. (под печат).

книжнина, търновските панегирични състави продължават да се преписват, без да търпят промяна в езика. Така например през 20-те години на XVII в. известният представител на Етрополската школа Даниил преписва сборник, който се покрива по състав с Панегирика на дяк Андрей.[10] В познатите сборници, които възхождат към търновските, се наблюдава още една характерна черта — тенденция да се „разреждат" отделните цикли слова, да се предпочитат ръкописи, които съдържат избрани слова за цяла година, но със силно намален брой на словата за отделните празници (сведени до две-три творби, но винаги само от новите преводи). Освен това с оглед на деловите функции на този вид ръкописи се проявява и друга тенденция — да се съчетават златоусти от търновски тип с части от панегирика. Стилистичното единство на двата състава прави възможно такова съчетание.

3. В руската литература от края на XIV — началото на XV в. търновските житийно-панегирични състави проникват с потока на второто южнославянско влияние.[11] Пътищата и конкретните форми на това проникване все още не са достатъчно проучени. Няма съмнение обаче, че още при митрополит Киприан някои преписи с първоначалната (панегирична) редакция от типа на Зографския сборник стават известни на руските книжовници. Въвеждането на Ерусалимския устав и в руската църква предизвиква допълнителен интерес към южнославянските житийно-панегирични състави.[12] При възможността да бъдат заменени или попълнени по-старите сборници слова и жития в календарен ред с високохудожествени и авторитетни преводи отпада необходимостта да се извършва собствена и цялостна ревизия на чети-минеите и панегириците.

Прегледът на руските сборници слова и жития в календарен ред от XV в. показва, че в голяма част от тях се е наложило южнославянското панегирично ядро, съответстващо на търновските състави.[13] Трябва

---

[10] Б. Райков. Йеромонах Даниил и Етрополският книжовен център през първата половина на XVII в. — В: Старобългарска литература. 1. С., 1971, с. 272—274.

[11] Тук става дума за житийно-панегиричните състави като цяло, като определена структура, а не за разпространяването на отделни южнославянски преводи на агиографски и панегирични творби. Необходимостта да се изясни взаимоотношението между руските и южнославянските сборници с устойчив състав като важен момент от южнославянското влияние в Русия е специално подчертана от Л. А. Дмитриев. Нерешенные вопросы произхождения и истории экспресивно-эмоционального стиля XVв.— Труды ОДРЛ, XX, 1964, с. 72—89.

[12] Трудовете, в които въпросът за проникването на южнославянските ръкописи в Русия през XIV—XV в. намира специално място, не засягат конкретно проблемата за сборниците с устойчив състав. Срв. А. И. Соболевский. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV—XV веках. СПб., 1894; Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. — IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958; Г. И. Вздорнов. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV—XV вв. — Труды ОДРЛ, XXIII, 1968, с. 171—198 (ръкописи № 5, 8, 15, 16, 17).

[13] Ще посоча някои сборници, чиято структура е повлияна от търновските панегирични и чети-минейни състави: Сборник (чети-миней (?) за ноември и отчасти за май (препис на ръкопис, възникнал в Цариград през 1420 г., вж. Г. Вздорнов, № 8) 1432—1443 г. Пази се в ГБЛ, Троицко-Сергиевия манастир, ф. 304, № 669; Сборник слова от 1438 г. от сбирката на Уваров, № 337, сега в ГИМ — Москва. — Архим. Леонид. Систематическое описание славяно-российских рукописей собрания графа А. С. Уварова. 1. М., 1894, с. 470—474; Соборник празничный от 1443—1444 г. от сбирката на Чудовия манастир, № 262, сега в ГИМ — Москва; Тържественик от пър-

да се отбележи обаче, че сборници от типа на Зографския, които, както видяхме, в литературата на южните славяни показват изключителна устойчивост, нямат точни аналози сред руските ръкописи. Наблюдава се вмъкване на комплекси слова за отделни празници, на някои обемисти пространни риторични жития, на новопреведени проповеди и т. н., но същевременно не се пренебрегва напълно традицията на по-старите панегирични състави, разпространени в руската книжнина до края на XIV в. В духа на тази традиция в частност наред с новите преводи в циклите слова за големите празници откриваме и старинни южнославянски преводи, а също така проповедите на Климент Охридски и Йоан Екзарх (обикновено под името на Йоан Златоуст). По съдържание прегледаните ръкописи (в описите са означени като сборници, тържественици, соборници и под.) не са единни. В някои от тях новите търновски преводи са застъпени пошироко, в други са ограничени до 1—2 слова за даден празник. Освен това отделните комплекси се допълнят с творби на Григорий Цамблак, чиито слова стават постоянен елемент в структурата на руските сборници с календарна подредба; в агиографската част навлизат руски житийни произведения — през XV в. все още ограничено.

Докато през XV в. в руската книжнина количествено преобладават сборници с повече панегирични творби, към края на века и през XVI в. значително се увеличава числото на чети-минеите. Създаването на чети-минеи е огромна и много обемиста работа, която изисква богат и добре уреден скрипторий; затова запазените чети-минеи произхождат главно от крупните манастирски средища от това време — от Троицко-Сергиевия, Йосифо-Волоколамския, Чудовския, Кирило-Белозерския, Соловецкия и други подобни манастири.

От края на XV в. до появата на знаменитите чети-минеи на митрополит Макарий сборниците слова и жития независимо от мястото на тяхното възникване имат определени типологични особености.[14] В руската

вата четвърт на XV в. от сбирката на Общество любителей древней письменности (ОЛДП), № F446, сега в ГПБ в Ленинград; Соборник за септември—февруари от сбирката на Чудовия манастир, № 265, от XV в.; Сборник слова, жития и златоуст от XV в. от сбирката на ОЛДП, № F215. Първите 66 слова показват значителна близост със Зографския сборник и подобните състави; ръкопис № 754 от първата половина на XV в., от сбирката на Троицко-Сергиевата лавра, сега в ГБЛ — Москва. Съдържа слова и жития за годината, част от които са близки до състава на Зографския сборник. За лятното полугодие включва и Похвалата за Константин и Елена и Филотеиното житие от Евтимий. — Описание славянских рукописей библиотеки Свято Троицко-Сергиевой лавры; Тържественик № 329 от сбирката на Уваров, сега в ГИМ, края на XV в. В състава до голяма степен се покрива със Зографския сборник и с част от Владиславовия панегирик. — Архим. Леонид. Цит. съч., I, с. 428—430; Сборник № 1772 от сбирката на Уваров, сега в ГИМ, края на XV в. Съдържа слова и жития за цяла година и само отчасти се покрива с новите южнославянски състави. — Архим. Леонид. Цит. съч., IV, с. 13—19; Сборник жития и слова от ф. 218, № 864 на ГБЛ в Москва, от XV в. Първата част — до 388 л. — отчасти се покрива с южнославянските състави; подобен е съставът на Тържественик № 263 от библиотеката на Чудовия манастир от края на XV — началото на XVI в. Влияние на новата подредба откриваме и в Сборник № 857 от сбирката на М. Погодин, сега в ГПБ в Ленинград, от края на XV в.; и др.

[14] Ето някои ръкописи от „домакариев" състав. От края на XV в.: Чети-миней № 666 от Троицко-Сергиевата лавра, за септември—октомври с ограничена панегирична част. — Описание. . . ., IV, с. 8—9; Чети-миней за октомври от сбирката на П. Строев, сега ГБЛ, ф. 295, № М8283. Покрай преводните произведения е поместено Евтимиевото житие на Петка с прибавката на Цамблак и като допълнение — Житието на Иларион Мъгленски; за паметта на Иван Рилски е поместено житието на Скилица; Чети-

наука за тях е възприето определението „домакариеви". Чети-минеите от „домакариев тип" имат приблизително същото панегирично ядро, както и тържествениците от това време. И в основата на това ядро са запазени — в по-голяма или в по-малка степен — структурните белези на търновските състави. Разликата са явява по две линии — на първо място, във внасянето на руски памети и произведения от руски автори и, на второ — в житийния материал за всеки ден. В южнославянските сборници от търновски тип (Зографския сборник, Владиславовите сборници и чети-минеите, търновски извод, запазени в молдавските манастири) при многобройността на словата за празниците и при подчертаното преобладаване на обемисти жития числото на второстепенните мъчения значително е намалено. Редица по-незначителни памети изобщо не са застъпени. В това отношение сборниците от по-стар тип (от рода на Михановичевите чети-минеи под сигн. Мих. IIIс24 и Мих. IIIс22, Виенския № 33, Дечанския сборник № 95, Германовия сборник и под.) съдържат повече творби, възхождащи към стари, дометафрастови гръцки текстове. Голяма част от тези жития и мъчения (някои от тях с апокрифен характер) с незначителни редакционни промени са застъпени в руските домакариеви чети-минеи.[15] Така в крайна сметка в окончателния си вид „домакариевите състави" са лишени от стилистично единство и агиографското, повествователно начало в тях преобладава над панегиричното.

миней за май—юни от сбирката на М. Погодин, № 833; съдържа и произведения на Патриарх Евтимий (Похвалата на Константин и Елена и Житие на Филотея); Чети-миней за октомври от Йосифо-Волоколамския манастир, сега в ГБЛ, ф. 113, № 591/193. Циклите за празниците са смесени; няма Евтимиеви творби като приложение в края — Житието на Константин-Кирил. — А р х и м. Й о с и ф. Опись рукописей, перенесенных из библиотеки Йосифова монастыря. . . М., 1882, с. 240—243; от края на XV — началото на XVI в. датират група чети-минеи от Кирило-Белозерския манастир (№ 16/1255, 17/1256, 18/1257, 19/1258), които добре пазят панегиричното ядро на съставите, но не включват произведения на Евтимий Търновски. От Воскресенско-Новоерусалимския манастир от същото време датира един сборник със същия панегиричен състав (№ 107), сега в ГИМ. От XVI в. — Чети-миней за март—август (от 25 март до 29 август), писан през 1514 г. в Кирило-Белозерския манастир, сега в ГБЛ, сбирката на П. Строев, ф. 295, № М8282, чийто състав отчасти се покрива с Владиславовия панегирик. Подобен състав има друг сборник, писан през 1567 г., от Йосифо-Волоколамския манастир, съдържащ слова за всички големи празници, в който обаче се забелязват повече редакционни различия при същите творби, които са включени и в търновските състави. Сега се пази в ГБЛ, ф. 113, № 487/132. — А р х и м. Й о с и ф. Цит. съч., с. 91—99; Чети-миней за ноември от XVI в. от Троицко-Сергиевата лавра, № 670. Само част от словата възхождат към търновските преводи (между другото и житията на Йоаникий, на Стефан Нови, словото на Аркадий Кипърски. За 21 ноември е поместено слово на инок Евтимий, надписано Търновски, но преводът е руски и творбата няма нищо общо с Евтимий Търновски). — Описание. . . , III, с. 15—17; сборник от чети-минеен тип, от сбирката на М. Погодин, № 853, сега в ГПБ — Ленинград (силно разширен състав, вмъкнати са руски произведения, които нарушават отчасти календарния ред, но основните комплекси слова отговарят на посочените по-горе ръкописи); четири тома чети-минеи за септември, октомври, април и юни от Синодалната сбирка в ГИМ — Москва (№ Син. 169, Син. 170, Син. 91, Син. 89), от XVI в., без особености в състава. — Т. Н. П р о т а с ь е в а. Описание рукописей Синодального собрания, Ч. I. М., 1970, с. 168—170 (№ 780—783).

[15] Сравнение между домакариевите чети-минейни състави и южнославянските сборници Мих. III с 24 и Виенски 33 вж. у М. Н. С п е р а н с к и й. Сентябрьская минея-четья домакарьевского состава. — Изв. ОРЯС, I, 1896 кн. 2, с. 235—257; Октябрьская минея-четья домакарьевского состава. — Изв. ОРЯС, VI, 1901, с. 57—87; Славянская метафрастовская минея-четья. — Изв. ОРЯС, IX, 1904, с. 173—202.

В историята на руските сборници чети-минеите на митрополит Макарий, които се появяват в средата на XVI в., заемат изключително място както по значението си за руската книжнина, така и по обема на включения в тях материал. Ако основните структурни белези на всички разгледани досега сборници са подчинени на определена делова функция (преди всичко те са източници на проповеди за богослужението, те са манастирско и в много по-малка степен — индивидуално четиво), Великите чети-минеи на Макарий (МЧМ) въпреки календарното разположение на материала имат друга — енциклопедична цел — да съберат всички „свети книги, които се намират по руската земя". В тяхната подредба има известна условност, плод на личната намеса на митрополит Макарий — редица обемисти съчинения, които никога не са имали място в чети-минейните сборници, са застъпени в тях често под произволно избрани дати.[16]

По отношение на интересуващия ни житийно-панегиричен материал и неговото разпределение МЧМ продължават и довършват линията на домакариевите минеи и другите сборници слова в календарен ред, съставени на руска почва след XV в. Наред с по-старите (южнославянски или руски) преводи се поместват и нови преводи или редакции. И пак в духа на домакариевата традиция по-голям дял от новите преводи, свързани с второто южнославянско влияние, се пада на панегиричната, а не на чисто агиографската част от МЧМ. Циклите слова за големите празници са смесени — в някои случаи двете редакции на текста — старинната и новата — се поместват една след друга (такъв пример имаме със Словото за Йоан Богослов, което са среща два пъти — в превод от XIV в. на гръцкия текст и в старинната преработка на същото слово, принадлежаща на Йоан Екзарх; словото за Преображение от същия автор се помества под 6 август три пъти — в първичната си редакция, в късна, силно разширена редакция и в съкращение, от което е отпаднал почти целият първичен текст). Когато едно произведение е познато в два южнославянски превода, невинаги се предпочита по-новият. Така например под 14 септември наред с другите творби се помества и Повест за намиране на кръста от Хрус, както в по-старинните сборници (Германовия сборник и др.) докато в търновските състави е намерил място друг превод на същат, творба с името на Александър мних (както в гръцките ръкописи); за 6

[16] МЧМ са описани и отчасти са издадени. Подробно описание е направено от А. В. Горский, К. И. Невоструев. Описание Великих Четьих Миней Макария, митрополита всероссийского. — Чтения в Обществе истории и древности российских, 1884, кн. 1, с. I—XIX (предговор на Е. Барсов), 1—65; 1886, кн. 1, с. 67—184 (печатното описание прекъсва на 26 май). Архим. Йосиф. Подробное оглавление Великих Четиих Миней всероссийского митрополита Макария. М., 1892. Издадените томове от МЧМ обхващат септември, октомври, ноември (1—25), декември, януари (1—6), април и са издадени съответно т. 1—7, СПб., 1868—1897 и т. 8—17, М., 1899—1916. Вж. и Т. Н. Протасьева. Описание. . . с. 170—207 (№ 784—805, Син. 986—997 и 174—183). Описани са Царските и Успенските чети-минеи. МЧМ са запазени в три преписа — най-старият — Новгородски (Софийски) — е завършен през 1541 г., още когато Макарий е новгородски архиепископ. Вторият е подарен от Макарий в библиотеката на кремълската църква „Успение Богородично" (Успенски), третият (Царски) е създаден за библиотеката на Иван Грозни. Между трите преписа има известна разлика. Московските преписи са по-пълни от Новгородския и самите те имат някои различия помежду си. — Срв. В. А. Кучкин. О формировании Великих Миней Четий митрополита Макария. — В: Проблемы рукописной и печатной книги. М., 1976, с. 86—101.

октомври липсва Златоустовата беседа за апостол Тома, а е включено полуапокрифното Деяние, поместено в Мих. IIIс24; за 9 октомври липсва характерната за новите състави похвала от Никита Пафлагонийски, а е поместена памет за мъченик Доротей (в Мих. IIIс24 за 10 окт.); за 24 октомври мъчението на Арета е в редакцията, засвидетелствувана в Мих. IIIс24, а не в редакцията от новите състави; за 30 ноември е поместено Деяние на апостол Андрей, възхождащо към по-стария превод, въпреки че в търновските състави е намерил място нов, изправен превод и едно слово на Василий Велики; за 20 декември липсва характерното за новите преводи Златоустово слово за блажения Филогоний и за божествените тайни (но се помества с името на Златоуст слово на същата тема от Григорий Цамблак); за 17 януари е поместен старобългарският превод на Антониевото житие, направен от Йоан, въпреки че има нов, търновски; за 20 януари е предпочетено житието на Евтимий от Кирил Скитополски в редакцията от Мих. IIIс22; за март — седем от житията възхождат към най-старите текстове, познати ни от Супрасълския сборник, докато останалите (без някаква система) са представени в други преводи или редакции.[17]

Посочените примери не означават обаче, че в МЧМ на дометафрастовите текстове се отдава по-специално предпочитание. Мястото, което те заемат в тази енциклопедия на руската книжнина, се определя до голяма степен от традицията на домакариевите сборници. Същевременно в МЧМ се увеличава числото на Метафрастовите и следметафрастовите агиографски творби, част от които не са познати в славянския Юг, а други се поместват в нов, вече руски превод. Така за 6 септември — Чудото в Хоня — наред с познатия превод на дометафрастовата „Повест откровения . . Архипа“ се намира и слово за същия празник от Симеон Метафраст в превод на Максим Грек; житието на Артемий (20 октомври), което се явява за пръв път в Зографския сборник, тук е поместено в друг превод (или е основно прередактирано?), на 14 ноември е отбелязана паметта на Григорий Палама (с едно Успение, което не се среща в южнославянските сборници); за 13 декември Метафрастовото житие на мъчениците Евстатий, Авксентий и др., което също се явява за пръв път в търновските състави, е в нов, руски превод от XVI в., съдържащ една прибавка от Лео Алациус, липсваща както в гръцкия, така и в славянския текст, и т. н.

Избирателността спрямо поместванията материал може да бъде проследена и в отношението към произведенията на такъв авторитетен книжовник на второто южнославянско влияние, какъвто е Патриарх Евтимий. От похвалните слова на търновския патриарх нито едно не е влязло в състава на МЧМ, въпреки че Похвалата за Константин и Елена се среща в тържественици и сборници от XV до XVII в. За 13 септември обаче е използувано извлечение от Похвалата, възникнало на руска почва — „Повест за обновяването на храм „Възкресение“. От житията са включени две — на Петка Търновска с продължението на Григорий Цамблак (то е постоянен елемент и на повечето домакариеви чети-минеи; в руската книжнина Житието на Петка без продължението на Цамблак не е по-

[17] А. Горский, К. Невоструев. Описание Великих Четних Миней, с. 142—149.

знато) и на Филотея (също се среща, макар и непоследователно, в състава на домакариевите сборници). Житието на Иван Рилски не фигурира в МЧМ и в това отношение е спазена традицията на съставите преди Макарий; при тях паметта на Иван Рилски, когато я има, се отбелязва само с Житието на Скилица. В МЧМ освен Скилицовото житие е включено и Второто проложно житие. Отсъствието на Евтимиевата творба засега няма някакво приемливо обяснение, още повече, че за същия ден се помества Житието на Уар, което в новите чети-минейни състави стои наред с Житието на Иван Рилски от Евтимий. В МЧМ отсъствува и Житието на Иларион Мъгленски, въпреки че то се среща спорадично в някои панегирици и сборници слова и жития от домакариевски тип.

След МЧМ в структурата на руските житийно-панегирични сборници с устойчив състав не настъпват по-основни изменения. Панегириците от втората половина на XVI и XVII в. запазват подредбата на ръкописите от предшествуващия период.

След МЧМ се явяват още няколко по-пълни чети-минейни комплекта, които трябва да бъдат отбелязани. На първо място това са сборниците, писани през 1600 г. в Чудовия манастир при цар Борис Годунов (т. нар. Годунови чети-минеи). Сега те се съхраняват в ГИМ в Москва, в сбирката на Чудовия манастир под № 307 (за септември) до № 317 (за август). Липсва само томът за декември. Както по отношение на основния преведен агиографски състав, така и по застъпените в тях южнославянски материали Годуновите чети-минеи се схождат с МЧМ.

Между 1627 и 1630 г. са създадени чети-минейните сборници на Герман Тулупов.[18] В тях обемът на оригиналната руска агиография е допълнително увеличен, а южнославянските статии — ограничени. В септемврийските и октомврийските чети-минеи липсват „Повест за обновяването на храма „Възкресение“ и Житието на Петка, но в майския том е включено Житието на Филотея. Пазят се словата на Климент Охридски и Йоан Екзарх. Същия състав като Тулуповите чети-минеи имат още два сборника от библиотеката на Троицко-Сергиевата лавра.[19]

Пак в Троицко-Сергиевата лавра между 1646 и 1654 г. са написани 12 обемисти книги под ръководството на Йоан Милютин.[20] По състав на житийно-панегиричните творби Милютинските чети-минеи стоят много близо до книгите на Герман Тулупов.

И така подредбата на руските агиографски сборници от XVII в. показва, че следите на второто южнославянско влияние в този тип ръкописи постепенно се заличават и отстъпват място на нови, чисто руски явления както в състава, така и в редакцията на житийно-панегиричния материал.

---

[18] Описание славянских рукописей библиотеки Троицко-Сергиевой лавры, III, № 665 (септември), 668 (октомври), 671 (ноември), 673 (януари), 674 (февруари), 676 (май).

[19] № 664/404, XVII в. — Описание. . . , III, с. 4—7 (чети-миней за септември); № 667/1846, XVII в. — Описание. . ., III, с. 10—12 (чети-миней за октомври).

[20] Съхраняват се в ГИМ, Синодалната сбирка под № Син. 797—808 (септември—август); Т. Н. Протасьева. Описание. . . , с. 208—211 (под № 808—819).

ГЕОРГИ ДАНЧЕВ

ОСОБЕНОСТИ НА РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XV В. И НЕЙНИТЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ С ДРУГИТЕ СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

Първото столетие на османското владичество в българските земи (XV в.) предлага изключително тежки условия за развитие на нашата литература. Османското нашествие разорява не само цъфтящия литературен център в престолния Търновград, но прекъсва и книжовните занимания в редица манастирски средища. Българските писатели и книжовници се разбягват — едни на север към земите на Влахия и Молдавия, други на запад в западнобългарските земи и Сърбия, трети на юг към Света гора и Бачковския манастир.

През първите две-три десетилетия на XV в. в съседните на България все още свободни страни и в Русия живеят и творят редица ученици и последователи на Евтимий Търновски, като Григорий Цамблак[1], Киприан[2], Константин Костенечки[3] и др. Техните усилия да продължат книжовните традиции на големия български писател, създателя на Търновската книжовна школа, намират отражение в произведенията им, свързани с живота на тези страни.

Като проследяваме развитието на българската литература през XV в., трябва със съжаление да кажем, че в края на първата половина и в средата на столетието липсват имена на български писатели. Неблагоприятните условия за книжовна дейност, наложени от османското владичество, не дават възможност да се прояви творческият дух на нашия народ, неведнъж преди това красноречиво доказвал своите литературни дарования. В случая, разбира се, не става дума за секване на литературния процес. Преписваческата дейност продължава, макар и не така интензивно в страната, както извън нея.

През втората половина на XV в. в развитието на българската литература се забелязва известно оживление. Донякъде то се дължи и на вер-

[1] Вж. П. Русев, А. Давидов. Григорий Цамблак в Румъния и в старата румънска литература. С., 1966, с. 15—20.

[2] Н. Дончева-Панайотова. Неизвестно „Похвално слово за Петър" от Киприан. — Лит. мисъл, 1975, кн. 1, с. 98—101.

[3] Г. Петков. Евтимий Търновски и школата му според „Сказание о писменех" от Константин Костенечки. — В: Търновска книжовна школа. 1371—1971, С., 1974, с. 531—544.

ската политика на завоевателя на Константинопол — султан Мехмед II Фатих (1451—1481), — която осигурява относителна свобода и независимост на християнските църкви и манастири под скиптъра на цариградската патриаршия. Трябва да се подчертае също така, че книжовният живот у нас се съсредоточава главно в западните български манастири и предимно в Рилския манастир, възстановен през 60-те години на века. За раздухване на книжовните интереси в тези земи от съществено значение е и покровителственото отношение, което проявява към някои манастири султанката-вдовица Мария Бранкович. Не бива да се забравя, че тя подкрепя рилските монаси да издействуват писмено разрешение от Цариград за пренасяне мощите на Иван Рилски от Търново в Рила,[4] че покровителствува манастира „Св. Богородица" в Скопска Черна гора, където живее и работи дълго време и Владислав Граматик, че сама поръчва книги, какъвто е случаят с преписания „Шестоднев" в с. Ежово, Серско.[5]

В развитието на българската литература през втората половина на XV в. откриваме някои интересни явления, които се проявяват и в създадените оригинални произведения, и в съставените и преписвани различни сборници. Тези явления слагат отпечатък върху особеностите на цялостния литературен живот у нас тогава.

Усилията на българските писатели и книжовници от тази епоха, макар и непреки ученици на създателя на Търновската книжовна школа Патриарх Евтимий, продължават и доразвиват неговите традиции. Оригиналните произведения на Владислав Граматик и Димитър Кантакузин в една или друга степен документират тези усилия със своята, макар и своеобразна насоченост към проблемите на съвременността им, към близкото историческо минало на балканските народи, към причините за робската участ. В тях са отразени със средствата на художественоизобразителната система на средновековната литература явления от българската действителност, характерни и за земите на всички поробени балкански християнски народи. Тъкмо затова някои от произведенията им намират радушен прием и в другите славянски и неславянски литератури.

Една от особеностите на развитието на българската литература през втората половина на XV в. са връзките ѝ с литературните традиции, родени и утвърдени в Търновската книжовна школа. Тези връзки, както и по-късното продължаване на традициите, за съжаление досега не са проучвани задоволително нито от наши, нито от чужди учени. Отсъствието на изследвания върху тях се дължи вероятно и на това, че те не са особено ярко изявени, не са така забележими, както в литературното наследство на преките Евтимиеви ученици, работили в началото на века — Киприан и Григорий Цамблак.

Внимателното проучване на произведенията на най-ярките представители на българската литература през втората половина на XV в., Владислав Граматик и Димитър Кантакузин, разкрива характерните особености на литературното ни развитие през тази епоха. В произведенията им откриваме и преки външнотематични връзки с наследството от Търновската книжовна школа, и творческо школуване, и използуване на худо-

[4] Вж. Г. Данчев. Владислав Граматик. С., 1969, с. 95—97.
[5] Пак там, с. 75—77.

жествено-естетически принципи и похвали на представителите на тази школа.

Създавайки своята Рилска повест като отражение на важни за епохата събития от живота на българския народ, писателят Владислав Граматик установява и пряка връзка с литературното наследство на някогашната книжовна школа в Търново. Неговото отношение към богатото книжовно наследство на последния български патриарх се налага не само от обстоятелството, че той става „съавтор“ на Евтимий Търновски, като продължава житието му на Иван Рилски.

В Рилската повест откриваме проявите и на творческото школуване у книжовната практика на Патриарх Евтимий. Това школуване проличава и при подхода към съвременните събития и тяхното отразяване, и при очертаване на близкото историческо минало на балканските народи. Стремежът на Владислав Граматик да влезе в повествователния тон на своя учител, чиято творба продължава, е налице, макар че в някои отношения неговите похвати се отличават от Евтимиевите. Обстоятелството, че той разказва за събития, на които е съвременник, а на някои от тях може би и очевидец, е повлияло върху ограничено използуваните от него фантастично чудодейни елементи при изобразяване пренасянето на мощите на светеца.

Преки, но донякъде външнотематични връзки с литературното наследство на писателите от Търновската книжовна школа откриваме и в някои от произведенията на Димитър Кантакузин. Най-забележимо те са проявени в неговото Житие с малка похвала на Иван Рилски. В същност това Кантакузиново житие най-пряко свързва този наш писател, по народност грък, както със съвременната му българска действителност, така и с проблемите на живота в България в далечното и в по-близкото минало. Докато другите му произведения — похвални слова, поетични творби и послания — могат да се разглеждат като една проява на неговите емоционално-религиозни настроения, отглас на живота във всички поробени държави на Балканския полуостров, житието му на Иван Рилски в тематично отношение е определено българско.

С основание можем да отбележим още една, макар и по-различна по характер проява на тематичните връзки между Кантакузиновите произведения и наследството на Търновската книжовна школа. Става дума за неговия творчески интерес към един от най-популярните светци на Балканите, изразен в Похвално слово за Димитър Солунски. Проучването на това слово разкрива връзките на Кантакузин с творчеството на най-талантливия и плодовит Евтимиев ученик Григорий Цамблак, който също пише похвално слово за солунския светец. С право Б. Ст. Ангелов изтъква, че Кантакузиновото „Похвално слово за Димитър Солунски продължава традициите на Кирил Философ, Климент Охридски и Григорий Цамблак, които прославят този светец като тясно свързан със славяните и с град Солун“[6].

Необходимо е да се отбележи още тук, че връзките на Владислав Граматик и Димитър Кантакузин с книжовните традиции на школата на Евтимий Търновски са много по-дълбоки и не се ограничават само в

[6] Б. Ст. Ангелов. Димитър Кантакузин. — В: История на българската литература. Т. I. С., 1962, с. 374.

споменатата тематична близост. Съществуват и много други прояви на тази близост, които откриваме в идейно-художественото осъществяване на техните произведения, съхранили отзвука на традициите.

Фактът, че Владислав Граматик съчинява продължение на Евтимиевото житие на Иван Рилски, че Димитър Кантакузин пише Житие на Иван Рилски и Похвално слово за Димитър Солунски по подобие на своите предшественици Евтимий Търновски и Григорий Цамблак, е показателен, както бе споменато, за близките тематични интереси между тях. Но в случая е особено важно да се изтъкне и съществуващото художествено влияние и творческо школуване на тези наши писатели от втората половина на XV в. у най-добрите представители на книжовния живот в средновековния Търновград. Сравненията между техните произведения показват, че такава близост съществува и в цялостното идейно звучене на творбите им, и в особеностите на композиционната им структура, и в използуването на Евтимиеви и Цамблакови житиеписни и реторически похвати, дори в употребата на техни художествени стилни средства.

Сравненията между Евтимиевите и Кантакузиновите агиографско-реторически произведения показват, че Житие с малка похвала на Иван Рилски от Димитър Кантакузин е отлична реализация на забелязаната още при Евтимий Търновски тенденция за сближаване между житията и похвалните слова в обсега на техните задачи и функции. Тази тенденция на приближаване и взаимно изпълнение на задачите от житията и похвалните слова на Търновската книжовна школа отбелязва и Донка Петканова, изтъквайки, че: „Поради обогатяването на похвалното слово с житиеписни факти и подробности словата, освен че възхваляват, започват и да дават познания, да изпълняват функцията на жития. Затова за разлика от старите похвали те наред с житията са първостепенни исторически извори. Подобен процес настъпва и в житията, но в обратен смисъл."[7]

Между характерните особености на българската литература през втората половина на XV в. трябва да отбележим и съзнателното насочване на авторите към някои проблеми на тяхната съвременност независимо от ограниченията от тематично и жанрово естество. Създавайки сказания за съдбата на мощите, жития, похвални слова, стихотворни молитви, служби и послания, те се съобразяват както с особеностите на жанра, така и с религиозно-християнската същност на героите, които възхваляват. Писателите са ограничени от строго установените рамки на съответния жанр да разказват понякога за събития, случили се не с десетилетия, а с векове далеч от времето на претворяването им. Тези обстоятелства обаче не им попречват да намерят възможност да изразят отношението си към проблемите на робската съвременност.

Във Владиславовата повест това проличава и в правдивото описание на възстановяването на Рилския манастир, и в добре показаното социално разслоение на жителите на София, и в емоционалната оценка на близките и далечните събития. Авторът съумява да нарисува окаяното състояние на българския народ, който въпреки робството не е загубил своите народностни чувства. Особено ярко е отразено отрицателното отношение на Владислав Граматик към османските завоеватели. Споменавайки за тях

[7] Д. Петканова-Тотева. Нови черти на похвалното слово през XIV—XV в. — В: Търновска книжовна школа, с. 95.

в повествованието си, той сполучливо изтъква техните насилия, грабежи и свирепи деяния. Те са „**персе безбожнѣнцее, съ мнwгымъ нагльствwмь и разсверѣпѣнїемь**“[8].

В повестта съществуват и някои интересни моменти, наситени с патриотични чувства. Те потвърждават, от една страна, българския произход на писателя, а, от друга — дават характерна окраска на облика и особеностите на литературните прояви по онова време.

Определено чувство за съвременност проявява и Димитър Кантакузин. Може би неговото отношение към робската действителност проличава най-ярко в посланието му до Исай и в житието на Иван Рилски. В тях той е нарисувал една интересна картина със запомнящи се детайли от съвременния си живот. С пестеливост на изразните средства, но силно и въздействуващо разказва за запустелите и разрушените християнски църкви и манастири, за сълзите и стенанията на своите съвременници, за безнадеждното и безперспективно състояние на християнските поробени държави. Нарисуваните картини ни изненадват с правдивостта и жестокостта си: „**Цр҃квн разорени бише, моущ҃и ст҃ы̑ попранн, ст҃аа поругана, чиста wскверньнен'на. Плачю горко хр҃тїа'ска нниа прѣлежн.**“[9]

Макар и мимоходом, и в житието си на Иван Рилски Димитър Кантакузин рисува с ярки бои някои подробности от съвременната си действителност: „**Землиа поуста прочее, моужїе, нже хр҃ïстїанскые и единовѣрныхъ въ желанн бывшен кръве, свою напраснѣ немилостивнѣ пролѣваемоу виджше, жены безчедствованнѣ и безчъствованнѣ въ работоу продават се, юнни̑ плѣноуемы, оувы, и православїа измѣноуемы и злѣ събраннаа имѣнїа расхыщаема.**“[10]

С нескривана болка Кантакузин изплаква своите чувства, заявявайки, че сега няма кой да окаже съпротива на турците: „**никтоже съпротивлиае се, нже съпротивнти се могы, аще ли же и съпротивнти се кто, ничтоже оуспѣ до днь, прнсно на вышьшее ц҃рствоу нхъ възходещоу якоже днь**“[11]. В подобни размисли писателят споделя своята тъга от печалната си съвременност и в посланието до кир Исай.[12]

В „Житие с малка похвала на Иван Рилски“ Димитър Кантакузин говори с еднаква мъка за поробването на българи, гърци и сърби. Но вероятно поради това, че пише житие на светец, българин по народност, той обръща неведнъж поглед към миналото на българите и с нескривана симпатия пише за тях. По този повод Б. Ст. Ангелов изтъква с основание: „Авторът изказва възторжени чувства навсякъде, дето заговорва за събития, свързани с българската история. София (Средец) е „градь wть

---

[8] Рък. № 4/8 (61), Рилски панегирик от 1479 г., Библиотека на Рилския манастир, л. 262а.

[9] Послание до доместик Исай. Вж. Ръкопис № 17, Библиотека на сръбската патриаршия в Белград, л. 132б.

[10] Й. Иванов. Жития на св. Ивана Рилски. — Год. Соф. унив., Истор.-филол. фак., кн. XXXII, 1936, с. 97.

[11] Пак там, с. 98.

[12] Г. Данчев, Посланията на Димитър Кантакузин. — Studia balcanica, 1974, кн. 8, с. 55—57.

древлѣ и нынѣ славяныхъ единь“[13]. С явно съчувствие той оплаква падането на българското царство. Ридае над разорението на Рилския манастир, а след това подчертава, че неговите възстановители са по народност българи.

Отделяйки внимание на най-характерните моменти в произведенията на Димитър Кантакузин, отнасящи се пряко към неговата съвременност, трябва да спомена и един пасаж, който до известна степен контрастира на цялостното звучене на съчинението. Това са онія редове, в които писателят говори за завоевателя на Константинопол султан Мехмед II, познат като безжалостен, хитър и коварен владетел. На Димитър Кантакузин са известни деянията му при покоряването на столицата на Византия, а след това и на Ново бърдо и на много други градове из Балканския полуостров. Но независимо от това той вмъква в житието пасаж, в който говори с уважение за султана, хвалейки остроумието му, неговите военни подвизи, както и въздържанието му от пиянство, пиршества и леност: „ѡстроумїемь мнѡго и пѡдвнзы къ воеванїѡ и разоумѡ оукрашень, воинства чюдна съставль и велика и ратнаа оустроенїа страшна и дивна, и любе воинствовати и цртвїа разширати дръжавоу и славою нскы прѣжныхъ прѣвъсходнти, не къ пицамь и пїанствѡ, ни къ разлѣнїенїѡмь и покое тѣла, паче рецн оунынїю себе, якоже множаншїи ѡ цр҃ь ѡдавь“[14].

Как да си обясним това противоречие в Кантакузиновите позиции? По всяка вероятност то е продиктувано на първо място от факта, че писателят се е чувствувал задължен да каже няколко добри думи за султана, с чието разрешение рилските монаси пренасят мощите на Иван Рилски от Търново в Рила. Друга причина за хвалебствените думи по адрес на султан Мехмед II, чието име Кантакузин не споменава, е вероятно положението му на благородник, удостоен със султанска милост и оставен на някакъв виден пост. За наличието на хвалебствия към султана е допринесла донякъде и неговата верска политика.

Добре е, че писателят не забравя злините, които Мехмед II е извършил на християните. И неслучайно след хвалебствията по негов адрес сякаш за компенсация на казаното Кантакузин изтъква, че по времето на царуването му е било твърде тежко на хората с изключение на монасите, които са се чувствували свободни и дори защитени от него: „Въ лѣта ѕбо того, аще и тежка явнше се и ноужна въ прочїихъ нъ нноѡмь въсака свобода бѣ, и отради наслаждаахѕ се.“[15]

Стремейки се да отрази правдоподобно онова, което знае за личността и политиката на Мехмед II, Димитър Кантакузин не успява да ги прецени вярно поради ограничения си мироглед. Този мироглед му е попречил „да види истинския лик на турските поробители и да разобличи техните насилия и гнет“[16]. Не бива обаче да считаме, че добрите думи по адрес на султана са израз на искрено уважение към него. Те са по-скоро отглас

---

[13] Б. Ст. Ангелов. Цит. ст., с. 376.
[14] Й. Иванов. Жития на св. Ивана Рилски, с. 96.
[15] Пак там.
[16] П. Динеков. Стара българска литература. Ч. II. С., 1953, с. 134.

на едно верноподаническо отношение в отговор на вече изтъкнатите обстоятелства. Служебно-протоколният характер на този пасаж се потвърждава и от това, че една от фразите в него е взета наготово от другиде и е поставена тук, за да допълни характеристиката на султана.

След като Кантакузин обективно и сбито споменава за военните победи на султана, той прибавя един израз, който твърде много напомня част от надписа върху някои от монетите му. В случая имам пред вид надписа върху монетите, които султанът е сякъл през 1451 г. (858 г. по егира): (Даръбюл наазар, сахибюл аазъ ве ел нъсъре фил бер вел бахъръ" (Щастливият монеторезач е високославният и победител *господар на сушата и на морето*).[17]

В Кантакузиновото житие на Иван Рилски срещаме израза: „...цртвїа прѣемлѣть и господствїа, соушоу іако же рєцѣи и море"[18].

Съпоставката показва, че Димитър Кантакузин е използувал наготово, макар и в перифразиран вид, словесната формула, която е виждал по монетите на султана.

Друга характерна особеност на оригиналните литературни произведения от втората половина на XV в. е проявеното внимание и критичното отношение в тях към близката история на балканските народи. Трябва да се отбележи, че интересът към миналото и към съчиненията с летописен характер е характерен и за другите славянски литератури през тази епоха. В старата руска литература например сега се проявява изключително внимание към този род съчинения, което дава основание да се говори за активно развитие на историческите жанрове в нея.[19]

Какво е състоянието на този интерес към историята в българската литература през тази епоха? Владислав Граматик например още в началото на Рилската повест се спира на някои от събитията, свързани с османското нашествие на Балканския полуостров и завладяването му. В духа на други летописни съчинения от началото на XV в., разпространени в южнославянските литератури, той търси причините за робската участ в несъдружията и раздорите между християнските балкански народи. Той не крие своето отношение към поробителите, чиито жестокости довеждат до разоряване на много цветущи градове и богати манастири. Разказвайки за робската съдба на своя народ, не скрива и мъката си от запустението: „огнємъ растлѣваємн, конъчномѕ шт соудѕ прѣдаахѕ се запоустѣнїю"[20].

Критично отношение към враждуванията между балканските християнски народи, довели ги до това печално състояние, срещаме и у Димитър Кантакузин. Както и при някои от другите Евтимиеви ученици и последователи (Григорий Цамблак и Константин Костенечки) и при Димитър Кантакузин се забелязва повишен интерес към историческото минало с оглед на по-мотивирано изразяване на определени идеи. Историческите събития, върху които набляга Кантакузин, служат не толкова

[17] Стр. Б. Иванов. Монетите на турските султани. — Нумизматика, 1970, кн. 1—2, с. 22.

[18] Й. Иванов. Жития на св. Ивана Рилски, с. 98.

[19] Вж. История на руската литература. Т. I. С., 1960, с. 170—212.

[20] Рък. № 4/8 (61), Рилски панегирик от 1479. Библиотека на Рилския манастир, л. 262б.

за фон на живота на героя, колкото за обясняване на съвременното състояние на балканските народи.

Като споменава за близките исторически събития, в Посланието си до Исай, Димитър Кантакузин обяснява причините за успехите на поробителите с греховността на християнските народи, породила негодуванието на бога: „Мн прѣгрѣшнхо̑ се н гь̄ прогневаСе. Мы нєwбратнхо̑ се н та не wвратн свон гнѣвь w̑ на...[21] Това обяснение не се отличава от християнското разбиране за дейността на бога, който изпраща различни знамения и чрез тях движи съдбата на народите.

Българската тематика в съчиненията на Владислав Граматик и Димитър Кантакузин дава възможност на тези наши писатели да проявят попряко своето отношение към българската действителност и като минало, и като съвременност. Естествено това ги свързва по-здраво с нашата литература през тази епоха. Някои от Кантакузиновите произведения обаче, посветени на общобалкански християнски светци, имат по-широко адресиране. Освен към българската литература те имат отношение и към сръбската литература от тази епоха. Това се отнася дори и за Владиславовата повест, посветена на Иван Рилски, който е широко известен сред южнославянските земи, откъдето идва и големият интерес към произведенията за него. А част от Кантакузиновите творби прекрачват границата и на южнославянските земи и се разпространяват, макар и по-късно, в старата руска и румънска литература.

За да очертаем по-важните и характерни особености на българската литература през втората половина на XV в., трябва да се спрем и на съставителско-преписваческата дейност тогава. Прави впечатление, че в книжовната практика през тази епоха важно място заема съставянето на нови обемисти сборници, които имат ярко изразен свой облик. Съставителите и преписвачите се стремят да съберат и да запазят за поколенията най-значителните домашни и преводни литературни произведения, разпространени у нас в предидущите епохи. Чрез тези сборници те поддържат духа, самочувствието, вярата и народността на своите съвременници. Вършат просветителска и патриотична по своята същност и значение работа, важна и за робската им съвременност, и за бъдещето.

Безспорно първото място в редицата на книжовниците, съставители на сборници и преписвачи, работили по това време, се пада на Владислав Граматик. Нашата литература през тази епоха не познава друг така активен и ерудиран съставител на сборници като него. Към категорично установените четири негови обемисти сборника от 1456, 1469, 1473 и 1479 г. и „Шестоднева“[22] напоследък бяха аргументирано прибавени и други Владиславови ръкописи.[23] Всичките тези сборници затвърждават впечатлението за една огромна преписваческа дейност.

Подобна, макар и не в такива мащаби, книжовна дейност развива и рилският книжовник Мардарий. И той като Владислав Граматик се труди над обемист панегирик, завършен през 1483 г., преписва „Шестоднев“

[21] Рък. № 17, Библиотека на сръбската патриаршия, Белград, л. 132б.
[22] Вж. Подробно Г. Данчев. Владислав Граматик, с. 33—77.
[23] Б. Ст. Ангелов. Три неизвестни ръкописа на Владислав Граматик. Език и литература, 1973, кн. 3, с. 89—93.

и други неизвестни доскоро сборници,[24] които по същество изпълняват целите, преследвани и от останалите преписвачи.

Редом със споменатите книжовници през тази епоха трябва да припомним името и на преписвача дяк Димитър Кратовски. Известно е, че през 1466 г. той завършва преписа на църковнославянския превод на византийския Номоканон. Този книжовен труд е започнат по поръка на Охридския архиепископ Доротей. Предназначен е бил за Съборната охридска църква, обслужваща македонските българи.[25]

Проучванията ми напоследък върху книжовния живот през втората половина на XV в. дават основания тук да бъде отнесена и част от дейността на българския книжовник дяк Андрей. Това е същият дяк Андрей, който още през първата половина на века се появява на книжовната сцена, като пише по настояване на сръбския патриарх Никон своя известен Панегирик от 1425 г. За да отнеса книжовната му дейност и към разглежданата епоха, ми дава основание един открит от мене негов сборник от втората половина на XV в. Този ръкопис сега се съхранява в Държавната библиотека „В. И. Ленин" в Москва (ГБЛ), ф. 199, № 31.[26]

Сборникът на дяк Андрей съдържа само съчинения на Григорий Цамблак — слова и поучения за празниците. В машинописния опис е посочено, че е писан през втората половина на XV в., към която датировка се придържам и аз. Преписвачът е оставил в началото на ръкописа непосредствено след съдържанието на сборника следната ценна приписка: „Гн помози рабѣ своемоу многогрѣшномѣ дьякѣ Андрѣю, початн с разѣмомъ и кончатн дѣлы благымн."[27] Почеркът на тази приписка, оставена собственоръчно от дяк Андрей, съвпада с почерка на целия сборник. Но този почерк твърде много напомня почерка на панегирика на дяк Андрей от 1425 г. Съвпадението на почерците довежда до извода, че дяк Андрей, преписвачът на панегирика от 1425 г., и дяк Андрей, преписвачът на сборника с Цамблакови слова от втората половина на XV в., са едно и също лице.

Характерна черта на съставителско-преписваческата дейност в нашия литературен живот през разглежданата епоха е и антикатолическата насоченост на голяма част от преписваните съчинения. Интересът към тези догматични произведения не е случаен. Чрез него оправдано се реагира срещу активизиращата се по това време римокатолическа пропаганда на Балканския полуостров. Подобни антикатолически съчинения се преписват и се разпространяват и в сръбските земи. Тази преписваческа дейност е израз на характерните настроения сред представителите на балканската интелигенция, които считат, че една от причините за робството се дължи и на католическата „еретическа" дейност.

---

[24] Б. Ст. Ангелов. Неизвестни ръкописи на Мардарий Рилски. — Изв. Инст. за литература, кн. XXI, 1972, с. 43—65.

[25] В. Сл. Киселков. Димитър Кратовски. — В: Проуки и очерти по старобългарска литература. С., 1965, с. 304—307.

[26] Вж. Инвентарная опись, собрания П. Н. Никифорова, ф. 199, с. 4 (машинописен опис, ГБЛ в Москва).

[27] Рък. № 31, ф. 199, ГБЛ в Москва, л. 2б.

Антикатолически тенденции откриваме не само в преписваческата дейност през епохата, но и в някои от оригиналните Кантакузинови съчинения. Този факт още повече подкрепя извода за ярко изявените антикатолически настроения, отразени в литературата на южните славяни, настроения, родени като реакция срещу римокатолическата пропаганда и като израз на съществуващите между тези литератури тесни взаимоотношения.

Характерна особеност на преписваческата книжовна дейност в българската литература през тази епоха е и проявата на подчертан интерес към произведенията на нашите писатели от миналото. Най-голям е този интерес към произведенията на писателите от Търновската книжовна школа, проявен особено ярко при Владислав Граматик. В своите сборници той преписва с подчертано предпочитание различни съчинения на Евтимий Търновски, Григорий Цамблак, Йоасаф Бдински.

Когато става дума за стремежа на българските книжовници през втората половина на XV в. да преписват съчинения на творили по-рано наши писатели, трябва да отделим специално внимание на споменатия сборник на дяк Андрей, съдържащ само произведения на Григорий Цамблак. Събирането и преписването на Цамблаковите слова, създадени в различно време, в един сборник потвърждава наличието на съзнателно преследвана цел. Това може да стори само човек, който има положително отношение към книжовното наследство на Григорий Цамблак. А дяк Андрей, макар и косвен ученик на Евтимий Търновски, чрез Андроник—Андрей[28] — не е могъл да не узнае някои подробности за този талантлив ученик на последния търновски патриарх. Почитта към неговото дело е родила идеята и е дала начален тласък на подтика да се съберат произведенията му (поне онния, до които е имал достъп) в един ръкопис. Но в случая осъществяването на тази идея е израз и на ярко проявяващата се тенденция в книжовния живот на Балканския полуостров през втората половина на XV в. да се съберат в солидни сборници и да се запазят от унищожение произведенията на писателите от по-старо време.

Значението на сборника на дяк Андрей, съдържащ 18 Цамблакови произведения, се определя и от това,че този сборник става началото на редица подобни сборници, преписвани по-късно главно в Русия и съдържащи само слова на Григорий Цамблак. Това е своеобразна връзка между проявите на българската литература през тази епоха и старата руска литература.

Трудно е в рамките на строго регламентираните страници на едно научно съобщение да се обхванат и да се анализират особеностите на развитието на една литература в продължение на половин столетие. Това ограничение довежда до отделяне на по-малко внимание на някои от тях, а други само да се споменат. Поради същите обстоятелства се наложи само да се отбележат мимоходом връзките и взаимоотношенията между българската литература и другите славянски литератури (сръбска и руска), когато се изясняват някои от особеностите и проблемите, характерни за литературното ни развитие през тази епоха. Тези взаимоотношения се

[28] В. Сл. Киселков. Дяк Андрей. — В: Проуки и очерти по старобългарска литература, с. 261.

осъществяват главно чрез произведенията на Димитър Кантакузин и Владислав Граматик, преписвани и разпространявани и в южнославянските земи, и в Русия, и в Румъния. Но ние имаме основание да говорим за литературни връзки, водещи началото си и от съставителско-преписваческата дейност, осъществена от тогавашните български книжовници-преписвачи. Произведенията в техните сборници, макар и по различни пътища, тръгват към другите стари литератури.

Изтъкнатите особености на българската литература през втората половина на XV в. разкриват интересни моменти от нейното развитие, свързани с отношението на писателите към литературната традиция, към проблемите на миналото и настоящето. Необходимостта от проучване на създадените тогава литературни произведения и на активната съставителско-преписваческа дейност е очевидна. То ще доведе до подробно изясняване на насоката и облика на литературния живот у нас през тази епоха.

ЛЮДМИЛА БОЕВА

ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЛЬЕФ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ (ПРОТОПОП АВВАКУМ, ДОСИФЕЙ ОБРАДОВИЧ, СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИЙ)

Формирование и развитие литературных жанров — одна из наиболее сложных и мало разработанных литературоведческих проблем. Многие современные литературные жанры берут начало в глубокой древности, происходят из служебных жанров церковной литературы или деловой письменности. Автобиографические и биографические повести и романы, мемуары, столь популярная в наши дни „литература факта“ уходят своими корнями в старое житийное повествование. В истории русской, сербской и болгарской литератур именно автобиографические повести стали значительными культурными явлениями, более того, сыграли поворотную роль в жанровом развитии этих литератур. Причем их авторы и названиями своих произведений и многими элементами их построения, образности, стиля прямо связали их с житийной линией. Они, с одной стороны, продолжают ее, с другой, видоизменяют и преодолевают, создавая новые чисто литературные жанры.

Переход от служебных жанров к литературным в Древней Руси происходит в XVII в. Для нового жизненного содержания нужна новая жанровая организация, более свободная, чем старые жанры, ограниченные этикетом, нормами, канонами. Повесть, свободная по объему, содержанию, числу действующих лиц и т. п.,[1] занимает определяющее место в русской литературе XVII в. Литературный переход начинается с интенсивного развития исторических жанров. Жизнь народа и государства осмысливается во всей ее исторической масштабности. Создается большой цикл исторических повестей, связанных со Смутным временем, потом происходит бурный расцвет сатирических и бытовых повестей, а как завершение процесса появляется знаменитая автобиография Аввакума, превратившего житийный жанр в талантливую социально-бытовую повесть.

Одним из самых значительных писателей нового времени в сербской литературе был автор первой сербской автобиографической повести „Жизнь и приключения Дмитрия Обрадовича, нареченного в монашестве Досифеем“, великий сербский просветитель, писатель и общественный

[1] Срв. Д. С. Лихачев. Изображение людей в житийной литературе XIV—XV вв. — ТОДРЛ, т. XII, Л., 1965, с. 105—112.

деятель Досифей Обрадович. И здесь литературное развитие шло от летописей и хронографов к Бранковичу, а от него к Орфелину, Обрадовичу и Раичу. Творчество Обрадовича и образовавшейся вокруг него литературной школы оказало решающее влияние на все дальнейшее развитие сербской литературы, во многом определило ее жанровый состав, направления развития, взаимоотношения с западными литературами и пр.

В болгарской литературе новое время открывается книгой Паисия Хилендарского „История славяноболгарская". Прошлое и настоящее болгарского народа осознается сначала в форме историко-хроникального жанра. Вслед за ней появляется автобиографическая повесть Софрония Врачанского „Житие и страдания грешнаго Софрония", под традиционным названием создавшего оригинальную историко-психологическую повесть.

Типологическая близость этих трех значительных произведений, несмотря на наличие ярких национальных особенностей, позволяет говорить об определенной общности в культурных и литературных процессах, проходящих в этот период в славянских землях.

Литературные жанры отличаются характерным типом изображения человека в жизненном процессе, т. е. способом организации, особенностями композиционного построения, обрисовки характеров, их показа во времени и пространстве. Типологическое сравнение трех славянских повестей по этим линиям, а особенно по художественному изображению человека в пространстве и времени должно выявить жанровую природу этих произведений, традиции и новаторство в творчестве их авторов.

Все три произведения названы по-старому,[2] но каноны церковного жанра в них нарушены, у Софрония, а особенно у Досифея, почти целиком отброшены. Фактически перед нами не просто старый жанр с новым содержанием, но новое жанровое образование. Что касается содержательной основы и композиционной организации повестей, то тут черты нового и старого зачастую еще смешаны, но в обрисовке характера главного героя, в использовании категории времени и пространства на первый план выходят новые черты.

Ближе всего к современной повести стоит автобиография Досифея Обрадовича. Она представляет по жанру дидактическую просветительную повесть. Автор свою собственную жизнь делает примером для читателей, призывая учиться на своих ошибках, давая своему народу воспитательные уроки. Как у западно-европейских просветителей, его учителей, так и у Обрадовича, на первом плане философские рассуждения, воспитательные примеры. Человеческие характеры имеют второстепенные функции, даже главный герой, который обрисован полнее всего. Их задача — доказать философские тезисы автора.

Художественные образы — тоже не самое главное в житии Аввакума. Его цель — рассказать о своей борьбе, обосновать свою правоту. Как опытный проповедник, строя цепь доказательств, Аввакум умело использует и конкретные примеры из собственной жизни, и яркие художественные детали, и высокую церковную риторику. Его автобиография —

[2] Аввакум и Софроний называют свои повести „житиями". Заглавие повести Обрадовича тоже соответствует наименованиям старых сербских житий. См., например, знаменитый Даниловский сборник „Живот краљева и архиепископи српских" и мн. др.

это исповедь, социально-бытовое повествование, личные мемуары и яростный сатирический памфлет.

Житие Софрония по типу изложения ближе к психологической повести. Автор постоянно живописует свои чувства, переживания, глубоко проникая во внутренний мир своего героя. Его житие задумано не для просвещения читателей, как у Обрадовича, не для пламенной защиты старой веры, как у Аввакума, а чтобы рассказать о своей тяжелой жизни и оправдаться перед народом и паствой, которую он оставил, уйдя из покоренной турками Болгарии в более свободные румынские земли. Наряду с главным героем важнейшее место в житии занимает и болгарский народ, типичным представителем которого является герой. Софроний тесно связан и с народной сказовой традицией. Его повесть несет следы наивно-импровизаторской манеры, текст имеет порой устный, неустановившийся характер.

Повесть обычно изображает человека в определенный период его развития, на каком-то важном этапе его жизни. Ни один из трех авторов в связи с главной целью своего писания не излагает последовательно и полно всей своей жизни. Аввакум, например, избирает только кульминационные моменты, то, что необходимо для защиты главной идеи, которой мятежный протопоп отдал свою жизнь. Композиция повести не случайна, она продумана и подчинена основной тенденции рассказа.

Совсем проста основная событийная фабула книги Досифея Обрадовича — жизнь автора, изложенная последовательно от детства до зрелости. В I части — это увлекательный рассказ о детстве и ранней юности героя, прошедшей в монастырских стенах. Во 2 части — история учения и странствий. Сюжет осложняют единственно многочисленные философские отступления, поучительные диалоги и прочие столь важные для автора просветительские тексты. В повествовании о самом себе Досифей Обрадович тоже тенденциозно отбирает только эпизоды учения и формирования личности своего героя. На его ошибках и находках воспитывает он читателя.

Композиционное построение жития Софрония еще проще: он точно следует за событиями своей жизни, последовательно их излагает. Художественный отбор проявляется в том, что он описывает прежде всего свои мучения, нигде не преувеличивая. Потрясающее впечатление достигается самим нагромождением подробностей, правдивых деталей. Как необязательные для своей основной цели пропускает он многие интереснейшие моменты своей жизни — встречу с Паисием, работу над составлением сборников, над переводами и мн. др.

По сравнению с житийным каноном композиция Аввакума ближе, чем у Софрония и Досифея, к обязательной трехчленности. У него есть и обязательное вступление, библейские цитаты, к житию приложены рассказы о чудесах, случаи „исцеления“, борьбы с бесами. Софроний начинает прямо с рождения героя, не дает он и поучительного заключения. Досифей дальше всего отходит от житийной схемы. Написанное им предисловие утверждает тезис: „Познай себя!“, невиданный в церковной литературе. Первая часть имеет только одно общее с житием — последовательность изложения биографии героя от рождения до зрелости. Вторая часть, написанная в письмах, представляет собой модерный эпистолярный жанр с сентиментальными элементами.

Все три повести сочетают черты исповеди и памфлета. Авторы пишут жития о себе самих, рассказывают о своей жизни, ломая тем самым старые традиции.[3] Герой сливается у них с повествователем, рассказчик с автором. Форма рассказа от первого лица дает авторам возможность достичь максимума достоверности и интимности при изображении внутреннего мира своих героев, позволяет особенно глубоко и непосредственно описать психологию главного персонажа.

Если несомненно жанровое сходство повестей, то в их идейной тенденции, мировоззрении авторов существуют выразительные отличия. У Аввакума борьба за старую веру была формой антифеодального протеста. Он борется яростно и беспощадно с государственной церковью, замахивается на патриарха и самого царя, в запале готов отрицать все новое: науку, философию, прогресс.

Софроний протестует против бесчеловечного чужеземного ига, против угнетателей своего народа. Он стоит за свою веру и церковь, что в тех условиях означало и защиту своей народности, самостоятельности. Но важнее веры для него интересы просвещения. Он за веротерпимость, против монастырей, фанатизма, суеверий.

Обрадович тоже воюет прежде всего с темнотой и невежеством, суевериями и обманами. Особенно страстно обличает он паразитизм монахов. Обрадович сумел понять и принять передовые идеи просвещенного XVIII столетия, и в повествовании о своей жизни он настойчиво пропагандирует любимые мысли философов своего времени: духовное освобождение народа через его просвещение, обучение, ратует за просвещенный абсолютизм, проповедует рационализм, идеи разума, добра и т. д. Первым он защищает идею кровной близости всех народов будущей Югославии, разделенных тогда верой, границами, предрассудками, выше всего ставя близость по крови и языку.

Основная идейная линия повестей характерным образом проявляется в способе изображения главного героя. Черты нового в образе героя особенно ощутимы в сербской и болгарской повестях.

Своего героя Обрадович дает в процессе становления и развития, показывает как складывается его характер, сложный духовный мир. Нарочито подчеркнуто, как меняется он в юности, как важно тогда правильное воспитание, потому что ребенок и юноша особенно восприимчивы к любому влиянию, к урокам, почерпнутым из книг. Свое решение пойти в монастырь Обрадович поясняет психологически верно и реалистически точно — ранним сиротством, бесконтрольным чтением, увлеченностью церковной житийной романтикой, а главное — полнейшим отсутствием жизненного опыта. Из повествования сейчас же делаются воспитательные выводы: как растить детей, как вести обучение, как читать и какие книги, в каком возрасте начинать самостоятельную жизнь и пр., и пр. Формированию характера героя посвящена вся первая часть повести; вторая часть рассказывает уже об исполнении желаний героя — учебе и путешествиях; характер его тут показан сложившимся, лишенным динамичности и сложности первой части.

В развитии и изменении даны характеры героев Софрония и Аввакума, они описаны во всей сложности, с живыми человеческими колеба-

[3] Срв. П. Динеков. Между свои и чужди. С., 1969, с. 162.

ниями, сомнениями, ошибками. Но авторов не интересует в такой мере, как Обрадовича, процесс становления характера героя и проблемы воспитания, для них важнее показать внутренний мир героя и его действия, чтобы убедить читателя в правильности его поведения и правоте защищаемых им идей.

В композиции образа главного героя, в стремлении местами идеализировать его с помощью старых житийных приемов как провидца и мессию, Аввакум следует за средневековыми канонами. Но он столь последовательно индивидуализирует своего героя, столь правдиво показывает всю сложность и противоречивость его характера, столь яркой и точной бытовой рамкой его окружает, что черты социально-бытового повествования начинают брать верх, резко отличая его от средневековых агиографов.

Композиция образа главного героя у Софрония тоже еще припоминает канон. Избран комулятивный сюжет, состоящий из цепи отдельных эпизодов: детство, обучение, уход из дома, страдания. . ., внешне соответствующий трафаретному житийному сюжету. Но сам герой очень далек от житийного идеала, он изображен с противоречивыми чувствами, слабостями, как живой человек. Он часто ошибается, критикует сам себя, переживает обиды, разочарования, страх, бескрайнее унижение. От начала к концу повести образ его становится все глубже, реальнее.

Реалистические черты есть во всех трех образах главных героев наших повестей. Авторы создают яркие, неповторимые, особенные характеры. Все три образа последовательно индивидуализированы и в то же время имеют типичные черты, характерные для своей исторической эпохи, своего народа. Создание полнокровного живого образа главного героя повести — важнейшая заслуга авторов, шаг вперед в эстетическом освоении действительности.

Все оригинальное и новое, что вносят автобиографические повести в славянские литературы переходного периода, особенно ясно видно при рассмотрении художественных категорий времени и пространства, т. е. „хронотопа", если использовать термин, введенный М. Бахтиным.[4]

Во всех трех повестях художественное время и пространство использовано иначе, чем в средневековых литературных жанрах.[5] В житиях мир изображается согласно с мировоззрением древних авторов, как неизменный и неподвижный. Не только просветители Досифей Обрадович и Софроний Врачанский, но и старовер Аввакум видят больше и глубже. В их мировоззрении уже существует представление об определенной изменяемости мира, текучести всего сущего, может быть, не осознанное до конца представление о причинности изменений, связи между процессами и под.

---

[4] См. М. Бахтин. Время и пространство в романе. — Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 133—179; Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение, подчеркивает автор (с. 134).

[5] О категории времени и пространства написано много работ, начиная еще с 20-х годов нашего столетия. Ученые трактуют ее по-разному, но чаще всего используют для определения жанра произведения, его художественного метода, как основное качество типизации, как стилеобразующий постулат и т. п. Центральное место занимает исследование этой категории в известной монографии Д. С. Лихачева „Поэтика древнерусской литературы", отдельная глава которой посвещена „Перспективе времени" в „Житии" Аввакума (с. 331—339).

Главная черта изображения хронотопа в средневековье — это его внешняя объективность. Канон, предписывавший агиографу объективность и бесстрастность, конечно, зачастую нарушался, особенно начиная с XIV в., когда в жития вторгаются чувства, экспрессия, но оставалось неизменным правило отстраненности автора от героев. В житиях время замкнуто, нет и быть не может авторской, субъективной точки зрения, пространство однолинейно, агиограф глядит на него с отступа, извне, словно с высоты религиозного подъема. Время там замкнуто в пределах одного сюжета, одного жанра, мало связано с определенной исторической эпохой, еще меньше с психологией, характером описываемого героя. Оно всецело „подчинено сюжету“[6]. Существенная особенность житийного времени — наличие вечного времени. Каждый „святой“ герой жития живет, думая о будущем существовании, о потустороннем мире, о божьей награде или наказании, о Страшном Суде.

Во всех наших повестях на первый план вынесено субъективное авторское время. В центре повествования стоит главный герой, он же рассказчик и автор повести, через его мировосприятие пропущены все события. Кроме авторского, у всех трех повествователей существует и объективное, незамкнутое историческое время, которое тоже существенным образом отличается от исторического времени старых летописей и хроник Их герой показан и индивидуализированно, и как типичный представитель. своего народа, его часть. Он вписан в точный бытовой фон, людское окружение. Делаются первые шаги к изображению общего через единичное, индивидуального в типичном, судеб человеческих и судеб народных, говоря словами Пушкина.

У Обрадовича временные пласты особенно явственно связаны с жанровой определенностью его произведения. Его просветительская повесть в двух временных аспектах раскрывает все описанные эпизоды и образ главного героя. Сначала эпизод из детства или юности героя описывается в прошлом, с точки зрения восторженного ребенка, о котором рассказывается, потом его поведение комментирует рассказчик, то есть он сам, но с точки зрения настоящего, из времени рассказа. Обычно эти два временных пласта, это двойное авторское время имеет и различную тональность. Прошлое дано через призму восприятия мечтательного, увлекающегося ребенка — пафосно, наивно. С точки зрения жанровой определенности тут проступают некоторые черты житийной идеализации. Потом тоже самое комментирует философ-рационалист, рассказчик и тон становится ироническим, полным сочувствия к ошибкам незрелой юности. С жанровой точки зрения при переносе в настоящее вырисовываются черты воспитательной повести, использующей метод просветительского реализма. Так описано и прокомментировано его восторженное увлечение чтением житий: „С каквим усрдијем и топлотом срца читао и све од речи до речи упамтио!“ „Но онда ја сам мислио: ко је срећнији од мене? Житија читати, таке књиге велике!“ После описания идет перенос во время рассказчика и комментарий: „Срамота не само светога христијанского имена него целога человеческога рода, да се оваке и овима подобне бесловесне басне у христијанским књигам находе, да се читају и да се верују“[7].

[6] Срв. Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971, с. 279, 282 и мн. др.

[7] Цит. по Д. Обрадовић: Дела. Београд, 1932 — серия Класици Југословенски, с. 61.

Временная перспектива у Обрадовича связывает его непосредственно с читателями его повести. Авторское и читательское время нарочито сближены. Автору рассказ о прошлом нужен прежде всего для поучения и воспитания в настоящем и будущем. Временная перспектива тенденциозна и однонаправленна. Все подчинено воспитательным задачам книги, просветительскому мировоззрению автора.

Жанровая диахронность книги Софрония еще более ясна, словно на наших глазах старое житие превращается в просветительскую, наивно-реалистическую повесть. Но контрастирует у него новое, субъективное, авторское время и традиционный, объективный исторический подход. От личной судьбы одного героя Софроний подымается до понимания судьбы целого народа. Дух времени, дух истории, чутко уловленный автором, отражение объективного исторического процесса — это не замкнутое в себе, как в житиях или сказках, а открытое в историю объективное историческое время его повести.

Авторское время Софрониевой автобиографии имеет несколько аспектов. Два из них особенно характерны. С одной стороны, Софроний весь в прошлом, он последовательно, этап по этапу рассказывает о своей жизни — от детства до старости, почти не прерывая временную нить.Это канонический житийный подход, сохраняющий внешнюю последовательность событий. Другой временной аспект ведет в настоящее. Автор сопереживает с прошлым так живо, что многие страшные эпизоды описывает, как бы видя их перед собой, в настоящем.

Перенос прошлого в настоящее, оживление его, сопереживание с ним, прием, невозможный в средневековых жанрах, присутствует во всех трех повестях. У Аввакума, также как у Софрония, перенос в настоящее подчеркивает обычно сильное переживание, особенно напряженную коллизию. Так описан один из его конфликтов с начальством, тот „пришед во церковь, бил и волочил меня за ноги по земле в ризах, а я молитву говорю в то время“[8]. Или эпизод с грозным пашой у Софрония: „Пашата седи горе на киошка, хоче да мя види. И като мя види, викна: „Що бягаш бре?“ „Ефенди, ний есми рая, всякоги боязливи есми като зайци. . .“[9] Еще чаще перенос в настоящее у Аввакума употребляется для оценки прошлого глазами настоящего и даже будущего. Две временные плоскости постоянно сближаются. Рассказ о прошлом прерывается для сообщений о судьбе героев в настоящем: „В то время родился сын мой Прокопей, которой сидит с матерью в земле закопан“ (с. 62) и под. У Обрадовича перенос в настоящее тоже зачастую подчеркивает сильные переживания, но не страх, как у Софрония, не убежденность в своей правоте, неуступчивость, как у Аввакума, а радость или светлую грусть: „И сад ми, ово пишући, из самога срца извиру сузе, и наводњавајући очи моје, једва ми дају писати. Паднем на ону пречесну земљу, ижљубим ју и сузами оросим.“ (с. 124) (эпизод, рисующий возвращение домой после долгих лет отсутствия).

Часто глаголы настоящего времени у всех трех авторов подчеркивают постоянность событий, обобщают. Поэтому и небольшие у Софро-

[8] Цит. по: Житие протопопа Аввакума, им самим написанное и другие его сочинения. — В: ГИХЛ. М., 1960, с. 61.

[9] Цит. по: П. Н. Орешкове. Автобиография на Софрония Врачански. С., 1914, с. 51.

ния и Аввакума и обширные у Досифея философские отступления, рассуждения идут в настоящем времени: „Понеже у Болгариа не има философское учение на славянския язик, наченах да учим по греческии. . .“ (с. 47) (Софроний); „Понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обык речи красить, понеже не словес красных бог слушает, но дел наших хощет“ (с. 53) (Аввакум); „Млада је душа подобна меком воску: у какав га калуп метнеш и салијеш, онаки образ од њега направиш. . .“ (с. 28) (Досифей).

Очень часто употребляется и смена грамматического времени, переходы от прошлого в настоящее и даже в будущее и обратно, что придает действию быстроту и разнообразие, фразе гибкость. У Софрония такие фразы чаще всего описывают самые страшные минуты его жизни, когда героя угрожают убить, насадить на кол, когда он ищет спасения переодевшись в докторское платье, скрывшись в гареме и под.: „Не бегах аз, како есм нещо зло сторил, ами име мое голямо, владика. А пашите зулумджии, да ме фати, сас десет кесий не е возможно да ся освободя. А аз при мене не имам сто гроша“ (с. 67). Досифей называет так даже отдельные главы своей повести: „Ево ме међ калуђери; што сам тражио то сам и нашао“ (с. 59). Аввакум смену грамматических времен употребляет при описании душевных коллизий своего героя, например, когда при возвращении из Сибири он решает, бороться ли дальше: „Опечаляся, сидя, разсуждаю: что сотворю? проповедаю ли слово божие или скроюся где? Понеже жена и дети связали меня“ (с. 87).

Иногда в таких случаях как бы смазывается, затушевывается временная историческая перспектива, на передний план выступает не исторический, а психологический момент. Но чем глубже переживания героя, тем теснее приближается сюжетное время к реальному читательскому времени, тем больше читатель сопереживает с автором.

Для всех трех авторов характерно стремление преодолеть „временной барьер“ между автором и читателем, шагнуть прямо к читателю, общаться с ним, говорить, убеждать. Часто в повестях звучит устное слово, местами они напоминают проповедь, местами диалог с читателем-слушателем. Отсюда обороты типа: „вы, господа ради, чтущии и слышащии, не позазрите просторечию нашему“ — у Аввакума (с. 53) или „и ви трудившему ся благосклонени будите“ — у Софрония (с. 79) и пр. Или прямые обращения к любезному читателю или прямо к сербскому народу у Обрадовича: „теби дакле, о љубезњејши и слатчајши славеносрпски народе, посвештавам. . .“ (с. 18) и т. п.

Многокрасочное житие Аввакума по использованию категории времени особенно своеобразно. Главного героя окружает необъятный мир, он видит прошлое, критикует настоящее, прозревает будущее. В открытом пространстве его мира действует несколько аспектов времени: эпическое прошлое, о котором рассказывается, экспрессивное авторское настоящее и пророческое вдохновенное будущее. Время у него исключительно событийно, подвижно, изменчиво, что особенно отличает его от традиционных житий. В восприятии времени Аввакум даже „эгоцентричен“.[10] Он может нарушать реальный ток времени, действительный ход событий,

[10] Д. С. Лихачев. Цит. соч., с. 331.

для него важнее смысл событий, их внутренее значение, а не внешние временные приметы.

Если индивидуализм и эгоцентричность Аввакума резко отличают его от художественной манеры средневековых авторов, то использование аспекта вечного времени, наоборот, сближает его с ними.

Аввакум гордо верит, что избран богом, чтобы говорить людям правду, что за свои страдания на земле он и его сподвижники получат награду в вечности. Его житие обращено в будущее, ожиданием божественного вознаграждения освещаются все страдания.

Правда, вечное время имеет у Аввакума несколько иной, более субъективный оттенок, чем в старых житиях. Бог и вечность присутствуют у него скорее как воплощение справедливости, как символы правоты его дела, его борьбы. Для него „царство небесное дома родилось!" (с. 109). Высокое, небесное, вечное он опрощает и снижает. „Мой Христос" (с. 108), — говорит он. К богу он обращается, его упрекает, от него требует помощи и возмездия. В будущее он смотрит открыто и с надеждой.

Аспект вечности редко присутствует во временной перспективе Софрония и Обрадовича, он ощущается только в частых упоминаниях бога в их повестях — результат типичной для их времени религиозности. У Обрадовича вечностный аспект дополнен еще рационалистическим, ироническим подходом, особенно при описании своего религиозного фанатизма в детстве.

Время во всех трех повестях в отличие от средневековых жанров играет и сюжетообразующую роль. Оно измеряет драматическое нарастание событий. „Посреде нощи" приходят гонцы и предупреждают владыку, что пандуры „един час близо" (с. 62). Дни и часы считает рассказчик, спрятавшийся в гареме, надеясь, что паша пробудет в городе день или два, а тот сидит десять дней, сразу за ним в город входит новый паша и новые войска, герой целый месяц не может покинуть своего убежища. Нарастание напряжения, точно переданное через подсчет времени, подчеркнуто еще тем, что весь месяц у него нет куска хлеба. Время отсчитывает минуты жизни или смерти.

Через время дается психологическая характеристика героев. Время убыстряется при сильных переживаниях, летит незаметно при радостной и счастливой жизни: „Шест полезни' и радостни' година проћу ми у Бечу као шест дана" (с. 121). Оно замедляется при напряженном ожидании: „Па шта ја чекам овде? Сваки минут чинио ми година; крила сам желио!" (с. 52), чтобы совсем замереть в момент смертного ужаса: „И он много час держаше пушката насрещо мене" . . . (с. 59).

Категория пространства в художественной литературе тоже имеет жанрообразующее значение, на его воплощении столь же ясно, как при категории художественного времени, прослеживаются традиции и новаторство того или иного автора.

В древних литературах художественное пространство внежанрово, оно везде едино, хотя зачастую символизировано, упрощено и схематично. В средневековой письменности отсутствует единая собственно авторская точка зрения на окружающий мир и индивидуальная пространственная перспектива.[11] Изменения и развитие передавались тогда через перемеще-

[11] Д. С. Лихачев. Цит. соч., с. 391 и др.

СОФИЯ

ния в пространстве, многочисленные переезды, походы героев, которые перечислялись подчас очень динамично, но не описывались и не объяснялись.

Пространственное изображение в повестях Аввакума, Софрония Врачанского и Досифея Обрадовича тоже очень динамично, герой часто меняет место пребывания, много и быстро перемещается в пространстве, но это всегда причинно-обусловленная смена, подробно, с реалистическими деталями описанная авторами, а у Обрадовича и развернуто комментированная. Особенно действенно житие Софрония. Герой постоянно бегает, скрывается, спасаясь то от ограбления, то от неминуемой смерти. В повествовании Софрония почти каждый абзац начинается временной или пространственной связкой, или глаголом движения: Прииде някой, После, Тогива, И тамо, И приидох, И ходихме, После седях, И като сверших, като чухме, И после поидох и пр., и пр. Но действие, перемещение в пространстве не составляет главную наполненность его произведения, это скорее формальныйо статок старой формы выражения — главное для него провести основную мысль, описать свои страдания, оправдаться в невольном грехе перед болгарским народом.

Меняется и уровень горизонта, если раньше земля изображалась как бы сверху, с высоты религиозного подъема, то теперь пространстмо видится с высоты нормального человеческого роста. Только у Аввакума, там где он видит себя пророком, описывает свои вдохновенные сны, он охватывает взглядом необъятное пространство, землю и небо, которые сын божий подчинил ему за его страдания. Но рядом с этим пророческим взглядом сверху, чаще и обычнее для Аввакума видение мира с человеческого горизонта — это русские села и деревушки, откуда ему приходится бежать, преследуемому начальством и простым народом за строгости в быту и церкви, необозримые сибирские пространства, по которым месяцами тащатся несчастные ссыльные.

Софроний изображает постоянно свою родную страну, угнетаемую тяжким игом, города и деревни, население которых постоянно обречено покидать свои дома, бегать, скрываться, чтобы спасти свою жизнь. Ключевая смена пространства — бегство Софрония в Румынию, связана с общей идеей жития, объясняется, мотивируется всем его действием.

Повесть Обрадовича по способу изображения художественного пространства вообще во многом похожа на приключенческий роман о путешествиях героя. В первой части описываются два бегства из дома в монастырь, а оттуда бегство за учебой, путешествия по всей Европе за образованием и пропитанием. Пространство необыкновенно расширяется, как бы теряя свое единство. Оно символизирует расширение кругозора просвещенного героя. Нет художественного сокращения в изображении пространства, нет символики, пространство реально, динамично, меняется с развитием времени и изменением обстоятельств жизни главного героя.

Очень реально и сопротивление пространства перемещениям героя. Нет легкости, типичной для волшебной сказки или старого жития, наоборот, перед нами болгарские земли, где так трудно и горестно живется Софронию, где с опасностью для жизни связаны все его переезды. Или это необъятная Русь, где власти преследуют старообрядцев, Сибирь и Даурия, где 10 лет мучает Аввакума суровый Пашков, а на обратном пути подстерегают немирные инородцы. Легче всего путешествует Досифей, но и тут отсутствует сказочная легкость, пространство не враждебно герою,

но оно и не облегчает его путешествий. Автор описывает то бурю на море, то войну, то страшную эпидемию, помешавшую ему двигаться и мн. др. Активное сопротивление окружающего пространства дает интересную рамку характерам главных героев. Чем больше препятствий, тем выразительнее сила, мужество, настойчивость героев, во имя своей идеи все преодолевающих, на все готовых.

Во всех трех повестях пространство не замкнуто никакой рамкой, даже рамкой одной страны. У Софрония — это Болгария и Румыния, у Досифея — вся Европа, у Аввакума — громадная Русь, почти неизвестные в то время пространства Дальнего Востока, неосвоенные земли Сибири, Даурии, новые края. Пространство открытое, незамкнутое.

В этом отношении в наших повестях как бы углубляется то, что уже было в средневековых житиях. Там взору агиографа открывалась вся страна, охватывалось огромное пространство. Святость и слава святого подтверждались тем, что его знают и почитают в целом мире, его подвиги были „вьсеи земли спасение" („Сказанје и страсть и похвала святую мученику Бориса и Глеба").

Но наши три автора выступают и новооткрывателями. Перспектива меняется, авторы видят всю землю, смотрят на нее с высоты человеческого кругозора и поэтому различают все детали, подробно описывают все важное.

Досифей путешествует по Европе, чтобы все познать и просвещать потом свой народ. Аввакум взглядом исследователя смотрит на сибирские просторы, перечисляет особенности природы, животного мира, растительности: „Горы высокия, дебри непроходимыя, утес каменной, яки стена стоит, и поглядеть — заломя голову! В горах тех обретаются змеи великие; в них же витают гуси и утици, — перие красное, — вороны черные, а галки серые. . ." (с. 70). Софроний не описывает новых земель, его пространственный горизонт уже, но у него очень выразителен контраст покоренной Болгарии, полной страшных опасностей для героя, и свободных румынских земель. Это и как вожделенное будущее для всех его сонародников.

Со старыми жанрами три наших повести связывает однонаправленность действия, одноплоскостное пространство, а также определенная символичность в означении жизненного пути героев. И время, и пространство начинаются с условной точки и как бы определены изначально — для Софрония — дорога бед и страданий, для Аввакума — неравной, но яростной борьбы, для Досифея — дорога монастырского послушничества. Но новое проявляется в том, что все три героя меняют свою судьбу: Софроний, уйдя в Румынию, начинает труд писателя и просветителя: Досифей, бежав из монастыря, принимает путь учения и учительства; Аввакум после колебаний и внутренней борьбы выбирает мученичество за идею. Так что и старая символика меняется. Последовательность событий и пространственных смен определяется в повестях основной авторской тенденцией. Герои сами избирают свою судьбу, она не зависит ни от бога, ни от рока. В соответствии с этим дается и фактический материал в повестях, он подвергнут художественному отбору, дается только то, что необходимо для развития главной идеи рассказа. Художественный отбор — то новое, что вносят три славянских автора в свое творчество.

Изображение пространства во всех трех повестях подробно и детально. Это не просто перечисление, как в средневековых жанрах, но художествен-

ное описание,[12] подчиненное основной теме и идее рассказа. Аввакум из родного села Григорова за Кудмою рекою переселяется „во ино место", где священствует и откуда бежит в Москву, потом работает в церкви Юрьева Повольского и через 8 недель бежит опять в Москву, отправляется в ссылку: сначала в Тобольск, потом за непокорство все дальше и дальше — на Лену, в Даурию, следует возвращение в Москву и последняя ссылка в Пустозерск. Все перемещения — это этапы страстной и отчаянной борьбы огнепального протопопа, заканчивающего свой рассказ гимном непокорству: „Держу до смерти, яко же приях!" (с. 109).

Пространство в житии Софрония — это трудные дороги покоренной Болгарии, пути страданий. Сначала — это перемещения в поисках работы, за пропитанием: из родного Котла в далекий Цариград, потом дорога сельского священника, распространявшего православие в занятой турками стране: Карнобат, Карабунар, Арбанаси, наконец, многочисленные путешествия Врачанского владыки по немирной епархии, недобровольное заключение в Видине, бегство в Румынию.

У Досифея жизнь, отданная на благо просвещения своего народа, идет сначала дорогой мучительных ошибок: из родного Чакова (округ Тимишоара, Банатского края) он бежит первый раз в монастырь, откуда его возвращают и отдают в учение Темишоарскому ремесленнику и торговцу, он бежит второй раз. Подробно и прочувственно рисуется путь в монастырь. Досифей показывает землю прекрасного народа, заслуживающего стать ученым и просвещенным, а значит и свободным. Показывая свои пространственные передвижения, он нигде не упускает возможности подчеркнуть народностное единство югославских земель: „Од Херцеговине до Баната, у Босне, у Хорватској, у Славонији и у Сербији, народи су весма милостиви и одвећ сродства љубитељи". . . (с. 55). Бегством из монастыря начинается серия путешествий автора по Европе.

Вся вторая часть автобиографии — книга путешествий. Пространство имеет тут двойной масштаб. Книга состоит из писем, каждое из которых пишется в определенном точно означенном месте, в приписках сообщается, что автор живет в Германии, но собирается посетить Россию, потом письма пишутся из Лифляндии и Курляндии, наконец, автор возвращается в Германию. Другое пространство — в самих письмах, в прошлом, о котором вспоминает автор, — это его путешествия за образованием после бегства из Хопского монастыря. Война помешала ему пойти учиться в Киев, как он мечтал сначала, тогда он отправляется в Грецию в известную школу Евгения Вульгариса. Не найдя его в Афоне, он путешествует по Сербии, Хорватии, живет в Далмации, где учит и зарабатывает средства на собственное учение. Он попадает в Албанию, Грецию, путешествует по морю, переживает страшную бурю и чудом спасается, посещает Корф, Коринф, Морею, Триест, едет в Германию, навещает современную Чехословакию — Модру, после 20 лет отсутствия посещает родные места — Чаково, Банат, круг его путешествий завершается. Просвещенным философом писатель возвращается туда, откуда бежал ребенком, голова которого была переполнена романтикой прочитанных житий. Но нет конца путешествиям, перед автором снова бежит дорога, она ведет его по Европе — он видит Австрию, Венецию с пышным карнавалом, Болонью, Флоренцию, Ливорно, Цариград, Молдавию, Польшу,

[12] Д. С. Лихачев. Цит. соч., с. 403—404.

великолепный Париж, ученый Лондон и снова Германию. Все описывается подробно, наглядно, везде автор находит новое, поучительное для читателя, своеобразное. Описания красочны, многообразны. Наконец, в Лейпциге осуществляется давнее желание автора — он печатает книгу для своего народа на простом, понятном для всех языке. Большая остановка на трудном пути. Книга закончена, но пространство не замкнуто, путь вперед открыт.

Новое у всех трех авторов то, что у них пространство, как и время, может играть и сюжетообразующую роль, способствовать нарастанию драматизма, помогать развитию сюжета. С путешествиями героя прямо связан сюжет всей второй части книги Досифея Обрадовича. Одна из самых драматических перипетий в житии Софрония объясняется его поездкой в Видин, когда он поверил обманувшему его Каллинику и заплатил за это трехлетним заточением. И развязка жития связана с изменением его местопребывания, с уходом в Румынию. Все этапы борьбы Аввакума заканчиваются изгнанием или ссылками, его перемещения драматичны и значительны.

Жанровые особенности всех трех повестей существенным образом отличаются от житийных канонов. Содержательная основа и композиция повестей строятся в соответствии с основной тенденцией, намеченной авторами. Факты собственной биографии подвергаются художественному отбору. По-новому раскрывается образ главного героя. Авторы рассказывают о себе, уже одним этим ломая средневековые традиции. Им удается создать полнокровный образ героя, они подходят к показу индивидуального в типическом.

Степень традиционности и новаторства выявляет „хронотоп". Впервые на передний план выносится внутреннее, авторское время. Рядом с ним дано объективное историческое время, открытое в будущее. Временная перспектива связывает сюжетное и читательское время. Во всех повестях осуществляется перенос прошлого в настоящее, сопереживание с прошлым. Со старым житием сближает наших авторов главным образом категория вечного времени, хотя и она имеет у них несколько более субъективный характер.

В отличие от схематичного, однолинейного пространства средневековых жанров в наших повестях присутствует индивидуальная пространственная перспектива, авторская, человеческая точка зрения на мир. Перемещения героя в пространстве не имеют сказочной или житийной легкости, они причинно-следственно обусловлены, не просто перечислены, а точно с реалистическими деталями описаны. Время и пространство начинают играть сюжетообразующую роль, способствовать углублению внутренней, психологической характеристики героев.

Все творчество трех славянских авторов носит в значительной мере переходный характер. Современная светская повесть создается под их руками, это еще не целиком современный художественный, но уже и не старый служебный жанр. Если древнее искусство больше символизировало и сигнализировало, то Аввакум, Досифей Обрадович и Софроний Врачанский — настоящие художники, они описывают, анализируют, изображают. В разные периоды времени, в разных литературах они открывают и утверждают новые литературные жанры, новые способы изображения человека, обогащая и двигая вперед литературное развитие.

ГЕОРГИ ВЕСЕЛИНОВ

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ЖИВОТ В БЪЛГАРИЯ В НАЧАЛОТО НА XX В. И ЙОВАН ДУЧИЧ

Народи с близка историческа съдба, живеещи при почти еднакви условия и неотдалечили се твърде много един от друг в своето икономическо и обществено развитие, вървят по близки пътища и в културното си израстване. Съществуват очевидни успоредици и в литературния им живот. Това е особено характерно, когато тези народи, каквито са българите и сърбите, са изключително близки по език, нрави, обичаи, бит. Литературите на двата народа са отражение на сходни условия, откъдето произтичат и редица типологични прилики, а не са за пренебрегване и по-големи или по-малки конкретни влияния в зависимост от съществуващите връзки. Особено интересен е случаят, когато представител на едната литература е прекарал известно време сред братя по перо в другата страна или е намерил друг достъп до тяхното творчество. Известен е случаят с Любен Каравелов от по-далечното минало, а след това с Михалаки Георгиев. Единият от тях има направо приноси в историята на сръбската литература, а другият под нейното въздействие обогати и разнообрази своето творчество. В началото на XX в., макар и сравнително кратко-трайно, престоя в България големият сръбски поет Йован Дучич. С връзките си и с някои творчески дела той остави следи, които заслужават внимание.

Дучич идва в България към края на първото десетилетие на XX в. и прекарва тук почти две години. Тогава той е в разцвета на творческите си сили и отношението му към света е изключително активно. Средата, в която попада в София, силно му импонира; творческата атмосфера става по-интересна и по-жизнена. До това време българската и сръбската литература са преодолели задръжките на вековни неблагоприятни за двата народа условия на чуждо владичество. Направени са големи завоевания. Крупни писатели са показали какво могат двата народа, древни и млади. Най-новите творци търсят още по-подчертано и по-голямо световно признание. Те се стремят славянските им балкански музи да слеят гласовете си с другите, да излязат в съревнование на една голяма сцена.

Българската литература в навечерието на новото столетие има значителни завоевания. Още преди освобождението на България в борбата срещу чуждото владичество издигат ръста си редица писатели, между които е гениалният поет и революционер Христо Ботев (1848—1876).

Тогава започва да твори и поетът, белетристът и драматургът Иван Вазов (1850—1921), който е активен творец до началото на 20-те години на XX в. През 80-те години на XIX в., първото десетилетие след Освобождението, той създава най-ярките си произведения, между които са стихотворенията от знаменития цикъл „Епопея на забравените“ и първият български роман „Под игото“. Вазов отразява освободителните борби, радостта от освобождението, признателността към братския руски народ-освободител. През следващото десетилетие неговата муза протестира срещу новата действителност, разочаровала най-преданите на народа хора в измамените им надежди за справедливост и свобода. Тогава той е между най-ярките представители на критическия реализъм, станал основен метод в българската литература в края на века. По това време се появяват още редица писатели, подлагащи на изобличителна критика съвременната си действителност. Надеждно средство за борба с обществените недъзи стават хуморът и сатирата. Михалаки Георгиев (1854—1916) с лека насмешка показва действителността в някои от най-интересните си хумористични разкази, Стоян Михайловски (1856—1927) развихря неусмиримата си сатира, започва своите безапелационни отрицания Георги Стаматов (1869—1942). Връх на изобличителната литература е знаменитият „Бай Ганьо“ (1895) от Алеко Константинов (1863—1897). Отрицанието на съвременната действителност, макар и с други средства, намира място в творчеството и на други български писатели — Тодор Влайков (1865—1943), Христо Максимов (1867—1902), Цанко Церковски (1869—1926), Антон Страшимиров (1872—1937) и др. През 90-те години на XIX в. се поставя началото и на марксическата литература в България. Тогава Димитър Благоев (1856—1924) пише своите литературнокритически статии, Георги Кирков (1867—1919) — фейлетоните си, а Димитър Полянов (1876—1953) поставя началото на пролетарско-революционната поезия. Това е нова страна в историята на българската литература — да се воюва срещу действителността от определени социалистически позиции. Ново явление в българската литература е и т. нар. индивидуализъм. Неговите създатели са изпитали силното въздействие на западната индивидуалистична философия, чиито модни идеи намират понякога израз в творчеството им. Тези писатели обаче не са чужди на критическото отношение към света, живеят в атмосферата на народното творчество, което за тях е извор на вдъхновение. През 1892 г. се появява сп. „Мисъл“, което излиза цели 17 години и обединява около себе си един кръг от млади творци, носители на нови естетически идеи. Това са критикът д-р Кръстьо Кръстев (1866—1919), редактор на списанието, поетите Пенчо Славейков (1866—1912), Пейо Яворов (1878—1914), белетристът Петко Тодоров (1879—1916). В края на десетилетието излизат двете книги на Пенчо Славейков „Епически песни“ и „Блянове“, обединени по-късно в едно общо издание „Епически песни“ (1907). Писатели-новатори, те се стремят да преодолеят традиционното, да внесат нови естетически ценности.

В началото на XX в. българската художествена литература претърпява сериозни промени в развитието си, като, разбира се, нейните връзки с непосредственото минало са закономерни и естествени. Тя е богата с нови явления въз основа на изминатия вече път и при новите условия. Необходимо е да се изтъкне, че критическият реализъм търпи известно снижаване.

Писатели като Михалаки Георгиев, Стоян Михайловски, Тодор Влайков не са вече така активни, а някои почти престават да творят. Алеко Константинов е трагично загинал като жертва на една жестока действителност. Антон Страшимиров е навлязъл в друг свят от идеи; отделя много внимание на обществената и редакторската си дейност. Продължава да твори Иван Вазов, макар тематично да е навлязъл предимно в средновековния свят, в който търси положителни герои, пример за съвременниците. Иначе той продължава да защищава принципа за връзката между литературата и живота; воюва против модернизма и затварянето на писателя в неговия субективен мир. Близък до него в някои отношения е Кирил Христов (1875—1944), издал първите си книги в навечерието на новия век, през който ще стане един от най-плодовитите български поети, макар и с доста кривулящ път на обществени и естетически позиции. Изключително верни на критическия реализъм остават двама белетристи. Единият от тях — Георги Стаматов — е започнал по-рано своята писателска дейност и завинаги свързва творчеството си главно с града. Другият— Елин Пелин (1877—1949) — е предимно селски писател. В началото на века той израства като класик на българския разказ. Марксическата литература в началото на века също така решително се налага на вниманието вече с отделни издания: Димитър Благоев — „Обществено-литературни въпроси“ (1901), Георги Кирков — „Дремиградски смешила“ (1900), Димитър Полянов — „Морски капки“ (1907) и „От Изток до Запад“ (1909). Социализмът играе вече важна роля в творчеството на редица писатели. Неговият теоретичен орган сп. „Ново време“, създаден през 1897 г., играе изключителна роля. Особено интересни са споровете между неговия редактор и редактора на сп. „Мисъл“ д-р Кръстьо Кръстев. Към началото на XX в. се отнася и всичко най-ценно, което е създал Пенчо Славейков. На предела на двете столетия в София идват Пейо Яворов и Петко Тодоров, влизащи в знаменитата четворка около сп. „Мисъл“, играеща огромна роля в създаването на литературните вкусове. Пенчо Славейков и Яворов стават знаме за нови търсения в поезията. Неслучайно някои символисти ги смятат за свои учители.

Символизмът в България се заражда в началото на XX в. и престава да бъде естетическо верую след Първата световна война и Великата октомврийска социалистическа революция. В България символизмът е закъсняло литературно явление, като се има пред вид, че на Запад, поточно във Франция, той се утвърждава още през 80-те години на XIX в., а основите му са поставени по-рано. Оттам неговото разпространение започва по всички европейски страни. Символизмът в литературата възниква в резултат на дълбоката криза, в която изпада буржоазно-капиталистическото общество след Парижката комуна. Мнозина гледат на неговото появяване в България като на влияние отвън — от Запад и от Русия. И в България обаче той е резултат на конкретните обществено-политически, социални и културни условия в навечерието на войните. Почти всички най-видни български симво[illegible]исти — Теодор Траянов (1882—1945), Димчо Дебелянов (1887—1916), Николай Лилиев (1885—1960), Емануил Попдимитров (1885—1943) — изявяват своето естетическо верую след средата на първото десетилетие на новия век. Христо Ясенов (1889—1925) започва да печата символистични стихотворения чак през 1911 г. Писателите-символисти все още търсят своя трибуна по страниците на

най-различни списания; още не са излезли със свои книги. До идването на Йован Дучич в България и неговия непродължителен престой са излезли само няколко книги: Теодор Траянов — „Regina mortua“ (1908) и „Химни и балади“ (1911); Емануил Попдимитров — „Сънят на любовта“ (1912). По това време повечето от символистите са все още млади хора, неналожили се на вниманието на читателя с творчеството си. Някои от най-крупните наши писатели имат отрицателно отношение към тях — Иван Вазов, Стоян Михайловски и дори Пенчо Славейков, когото някои символисти смятат за свой учител. Онези, чието творчество е свързано с жизнените явления, не могат да възприемат символизма заради откъсването му от живота, песимистичните мелодии и принципа „изкуство за изкуството“. Поради това отрицателните реплики, както и по-широките изказвания не са случайни.

Такава е панорамата на литературния живот в България в началото на XX в., когато тук пристига добилият вече широка известност в родината си сръбски поет Йован Дучич.

Престоят на Дучич в България е носел строго официален характер и по него съществуват предимно служебни протоколни данни. И все пак много от тях не са се появили извън архивите. Остават неизвестни и творчески прояви, свързани с престоя му в България. Макар и немногобройни, те не са без значение.

В Централния държавен исторически архив в София (ЦДИА) се пазят преписки на Министерството на външните работи и изповеданията във връзка с пристигането на Дучич като дипломат в България, както и за неговото отзоваване. При идването му сръбският пълномощен министър отправя до българския министър на външните работи и изповеданията писмо № 824 от 21 юни 1910 г., в което между другото се казва: „Чест ми е да Ви уведомя, че за аташе при поверената ми легация е назначен г. Йован Дучич, досегашен аташе в Сръбската легация в Цариград. Г. Дучич е пристигнал вече в София.“ Писмото е заведено с входящ № 5142/10. Съществува и черновка на писмо изходящ № 4905 от 30 юни 1910 г. до двореца, в което се предава съдържанието на писмото на Сръбската легация и се съобщава за идването на Дучич в България в качеството му на аташе.[1] От намерените документи личи, че той е пристигнал и поел функциите си в края на юни 1910 г. На 10 август 1912 г. Сръбската легация с № 1064 изпраща вербална нота до българското Министерство на външните работи и изповеданията, заведена на другия ден с входящ № 7768, в която се казва: „Посолството има чест да уведоми Кралското министерство на външните и църковните работи, че с указ на Негово Величество краля на Сърбия от 29 юни тази година г. Йован Дучич, аташе при посолството, е повишен за секретар и преместен в посолството на Сърбия в Рим.“ Следват официалните любезности и се съобщава, че на негово място е назначен „г. Илия Шуменкович, доктор по право“. В черновката, изпратена в двореца, изходящ № 7242 от 13 август 1912 г., българското Министерство на външните работи и изповеданията уведомява тайната канцелария, „че с вербална нота от 11 август Сръбската кралска легация известява, че вместо г-на Йован Дучич, повишен в чин секретар и преместен в Рим,

[1] ЦДИА, ф. № 176, оп. 14, а. е. 780. Всички запазени документи от Сръбската легация са писани на сръбски език.

за аташе при казаната легация се назначава г-н Илия Шуменкович, доктор по правото“[2]. От тези документи личи, че сръбският поет е престоял в България малко повече от две години. Това време обаче е достатъчно, за да се завържат интересни и разнообразни връзки с редица известни български писатели.

Макар да е изпитал и някои чужди влияния, предимно френско и руско, Йован Дучич израства като поет в атмосферата на сърбохърватската литература до края на XIX в. В нея е оставил дълбоки следи големият поет Йован Йованович Змай (1833—1904), когото Пенчо Славейков сполучливо нарича „най-първият съвременен поет на Сърбия“. Змай оказва извънредно силно влияние върху следващите поколения сръбски поети. Неговото творчество, започнало много по-рано, продължава и през 90-те години на XIX в. Романтичната му палитра се попълва и с нови тонове, изразяващи протеста му срещу действителността и нареждащи го във фалангата на сръбските писатели критически реалисти. Критическият реализъм в сръбската литература намира блестящо развитие в творчеството на цяла плеяда от разказвачи, като Милован Глишич (1847—1908), Лаза Лазаревич (1851—1890), Янко Веселинович (1862—1905), Стефан Сремац (1855—1906) и др. За сръбските критически реалисти, както и за българските им братя по перо е характерна идеализацията на обикновения човек от селото и, от друга страна, отрицанието на героите на първоначалното натрупване. Повечето от тези писатели не надживяват началото на новия век, но са оставили трайни литературни следи. За някои от тях е характерно влиянието на руските критически реалисти, а също така и на народниците. В края на 90-те години на XIX в. се поставя началото на сръбската пролетарско-революционна поезия от Коста Абрашевич (1879—1898). Стиховете му биват издадени през 1903 г. Те играят важна роля за политическото възпитание на сръбската работническа класа. Той въвежда нов герой, отнася се към света от позициите на социалистическото учение.

В края на XIX в. в сръбската литература започват да проникват нови влияния. Създава се патриотична поезия от нов тип, която носи и размисъл върху сложни етични и философски проблеми. Най-типичен в това отношение е Воислав Илич (1862—1894), поет-сърцевед, равняващ своето творчество с големите постижения на световната поезия. Както Пенчо Славейков в българската литература, той става учител на следващите поколения поети, името му става нарицателно за нов тип поезия. В началото на XX в. обаче в сръбската литература покрай реалистичните изяви започват да се чувствуват все повече и повече и някои модернистични навеи. Особено характерни в това отношение са стиховете на Алекса Шантич (1868—1924), Милан Ракич (1876—1937) и др. По-късно Ракич изцяло минава под знака на символизма. Към това модно поколение поети принадлежи и Йован Дучич, който, оставайки верен на голямата национална традиция в поезията, плаща дан и на символизма.

Ясно е, че Дучич се развива и твори в литературна атмосфера, твърде сродна с атмосферата, която съществува в България. Като се имат пред вид и сходните в двата народа обществени и политически условия, лесно могат да се обяснят неговите симпатии и предпочитания, когато влиза в по-

[2] ЦДИА, ф. № 176, оп. 14, а. е. 784.

тясно общуване с българските поети и писатели. При подбора на връзките му важна роля играят литературното сродство, възпитанието на естетическите вкусове и други фактори. В никой случай не може да се говори за случайност при неговите запознанства в България и при по-нататъшните му взаимоотношения.

Йован Дучич е роден на 15 юни 1872 г. в гр. Требине.[3] Произлиза от обикновено трудово семейство, но голямото му дарование го издига до върховете на културния и обществения живот. Миналата съдба на неговия роден край е показана с мълчаливи „каменни" документи — островърхи минарета и заоблени кубета на църкви. Всичко това говори за срещата на две култури, на два свята, изключващи се в своите вековни противоречия и все пак образуващи една своеобразна хармония. В близко съседство са равнината и планината. Пейзажът предразполага към съзерцание и размисъл. На всичко това се е любувал през детските и юношеските си години Дучич; тук е почувствувал първите поетически трепети.

След като получава първоначално образование в родния си град, Дучич постъпва в търговското училище в Мостар, а след това завършва учителска школа в Сараево и Сомбор. Няколко години е учител в Босна и Херцеговина. През 1896 г. в Мостар заедно с Алекса Шантич и Светозар Чорович (1875—1919) започват литературния вестник „Зора". Обнародвал първото си стихотворение десетина години преди това, Дучич сега ярко изявява своя талант и прави силно впечатление с голямото си поетическо дарование. Освен свои творби печата преводи на творби от Пушкин, Лермонтов и др. Заслужават внимание и статиите му, които пише и покъсно. Дучич намира подкрепа от обществеността, за да отиде да се учи в чужбина и да получи по-високо образование. В средата на 1899 г. заминава за Женева, където следва във Философско-социологическия факултет на университета. След това продължава образованието си в Париж. От чужбина той непрекъснато сътрудничи не само на в. „Зора", но и на други периодични издания, по чиито страници се появяват стихотворения, есета, преводи. Написал първите си работи под влиянието на Воислав Илич, във Франция Дучич попада под силното въздействие на символистите. С творчеството си в бъдеще той става един от най-ярките представители на символизма в сръбската литература.

През 1906 г., след като е получил висше образование, Дучич се връща в Сърбия. Наскоро след това става чиновник в Министерство на външните работи, а през 1910 г. минава на дипломатическа служба, на която остава до развихрянето на Втората световна война. Починал е на 7 април 1943 г. в гр. Гари, САЩ.

Йован Дучич е една от най-големите фигури в новата сръбска литература. Изпитал влиянието на фолклора и народната си литературна традиция, както и на руската литература, живял дълго време в чужбина и попаднал под силното въздействие на френските символисти, той създава ново по форма и по съдържание поетическо творчество. Извор на вдъхновение за него е природата, вълнуват го дълбоките човешки чувства и настроения, унася се във философски размисъл. Неговата муза е меланхо-

[3] Според някои Йован Дучич е роден на 1 ноември 1872 , а според други — на 5 февруари 1874 г.

лична и замислена. Той има широк размах на литературни търсения, но главното си остава поезията, макар да пише есета, пътеписи, статии. Дучич обогатява сръбската поезия с нови форми и образи, нови средства за художествен израз, довежда до съвършенство стиха. Надраства традиционното и е в постоянни неспокойни търсения за поетическа изява. Дучич твори до края на живота си, но най-ценното е създадено до започването на войните — първото десетилетие на XX в. Това съвпада с част от времето, прекарано в България. Тук той намира творческа среда между сродни по естетически идеали поети и писатели, повечето от които са почти негови връстници. В навечерието на войните съществува определено разведряване в отношенията между двата южнославянски народа; засилват се връзките от страна на тяхната интелигенция.

До годините, през които остава в България, Дучич е известен с няколко книги — „Стихотворения“ (1901), „Стихотворения в проза“ (1908), „Стихотворения“ (1911). Това се книги на младо творческо вдъхновение и неспокойни търсения. Тук е изворът на приятелството му с българските писатели. Настъпилите войни ще внесат нови настроения и мисли както у него, така и у някои от софийските му приятели, за което поколенията могат само да съжаляват. Намерените писмени следи в българския и в югославските архиви, особено в архива в родния град на поета Требине, разкриват приятелски взаимоотношения между два братски народа, осъществявани чрез най-добрите им синове. С това се откриват нови страници, говорещи за светли пориви към дружба, културен и обществен напредък.

Заслужава внимание фактът, че Яворов е първият български писател, с когото Дучич влиза във връзка. Това е станало може би още преди да дойде той в България. Ако ли пък са се свързали след пристигането му, това се е осъществило с посредничеството на други сръбски интелектуалци, с които Яворов се е познавал и е кореспондирал от по-рано. През 1904 г. българският поет си пише с Милан Радойчич, който се възхищава от поезията му. През 1905 г., а може би и по-рано, започва кореспонденцията между Яворов и Миодраг Ибровац, тогава млад литератор, по-сетне известен като професор по френска литература в Белградския университет, преводач от български на сръбски език и отличен и искрен приятел на българския народ. Вероятно още преди идването на Дучич в България започва и кореспонденцията между Яворов и д-р Тихомир Остоич, известен литератор, активен деятел в „Матица Сръпска“ в Нови Сад и близък приятел на Дучич. Не е изключено той да е посредничел за литературното запознаване на двамата поети.[4] За отбелязване е, че тази кореспонденция се води, когато Яворов и Дучич са в дълбок размисъл върху своето творчество до този момент. През 1904 г. сръбският поет пише стихотворението си „Моята поезия“[5], един изискан сонет, в който проличава стремеж за освобождаване от жизнените конфликти и за навлизане в света на тихото спокойствие и леката меланхолия. Той се отрича от пое-

[4] За тази кореспонденция вж. по-подробно Г. Веселинов. Пейо Яворов и някои негови сръбски приятели. — В: Славистични изследвания. Кн. III. С., 1973.

[5] Српске књижевни гласник, 8 дек. 1904, с. 1255. В най-новото шесттомно издание (Йован Дучич, т. I, Песме, 1969, с. 29) стихотворението се печата под заглавие „Поезия“.

зията, която пее по нечисти тържища. Реалното усещане трябва да отстъпи място на тайнствената мъгливост. Две години след него Яворов ще покаже пред света стихотворението си „Песен на песента ми“[6], което е също така израз на ново поетическо верую. То става израз на дълбок вътрешен размисъл, настъпил у поета след големи разочарования. И Яворов като Дучич иска да пее не за другите, а за себе си, затваряйки се в своя вътрешен свят на самовглъбяване и съзерцание. Двамата поети идват по свои пътища до един близък по същността си естетически идеал, откъсвайки се от идеята за обществената функция на литературата. Има нещо общо в тяхната поетическа образност. Между другото твърде характерен е символът за поезията от миналото като жена или несретна блудница. И двете стихотворения имат характер на манифест на нещо ново. Всичко това обаче у Дучич е вместено в стегнатата форма на сонет, докато музата на Яворов е разпростряла нашироко крилете си, вярна на поетическия му натюрел, и се получава творба с разгърната и епична широта. Тази кореспонденция подсказва и по-широки литературни връзки. В писмата се споменават имената на няколко български писатели — Елин Пелин, Димитър Бояджиев (1880—1911), Петко Тодоров, д-р Кръстьо Кръстев, Пенчо Славейков и др. Това са повечето от онези, с които Дучич се сближава в България. Запазени са обаче документи за няколко от тези познанства — главно автографи на книги. Дучич е получил автографи от Иван Вазов, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Кирил Христов, Елин Пелин, които се пазят в архива му в Требине.

Дучич е очарован от фигурата на един от знаменитите корифеи на тогавашната българска поезия Пенчо Славейков. Както от Яворов, така и от него той получава автографи.

Освен с двамата представители на кръга „Мисъл“, каквито са Яворов и Славейков, Дучич влиза във връзка и с други писатели, стоящи на различни от тях естетически позиции — Елин Пелин и Кирил Христов. Това показва, че големият сръбски поет е чужд на всяко тесногръдство относно литературния процес, търсейки големите постижения, независимо откъде идват. Затова особено говорят връзките му с представителя на най-старото поколение български поети Иван Вазов. С него дори се замислят и общи литературни инициативи. Вазов получава два автографа от сръбския поет, които се намират в къща-музей „Иван Вазов“ — София.[7] Стана известен още един автограф, даден на Пенчо Славейков, непубликуван досега. Пази се в къща-музей „Петко и Пенчо Славейкови“. Поставен е върху стихосбирката на Дучич „Песме“ (Београд, 1908). Той гласи: „На господин Пенчо Славейков, български поет, в знак на уважение и адмирация. Й. Дучич.“ Кога точно е подарен този автограф, не е известно, тъй като няма дата.

Името на Йован Дучич в литературната история до голяма степен се свързва с въпроса за символизма в сръбската поезия. Действително не можем да си представим развитието на сръбския символизъм без това, което е създал Дучич като свой принос в тази насока. И все пак в България няма никакви данни той да е общувал с представителите на българ-

[6] Мисъл, год. XVI, 1906, кн. 4, с. 225—226. Влязло в стихосбирката „Безсънници“ (С., 1907, с. 7—12).

[7] Вж. Г. Веселинов. Някои български писатели и Йован Дучич. — Пламък, 1968, кн. 11.

ския символизъм. Може би това се дължи на факта, че българският символизъм тогава още е в своята люлка, че неговите представители са млади хора, току-що проявили се в литературата между 1905 и 1907 г.

През краткотрайния си престой в България Дучич поддържа връзки с видни поети и твърде интересно е търсенето на типологични и други прилики в неговото и тяхното творчество. Това обаче е доста голям и труден въпрос, който заслужава специално разглеждане. Друг е въпросът, оставил ли е той някакви конкретни следи, които досега стоят извън вниманието и знанието на изследователите на българската и сръбската литература. В това отношение представляват интерес някои ръкописи, колкото и малко да са на брой.

В българската столица Дучич се чувствува в близка среда. Той дружи не само с отделни писатели, но посещава и обществени места, където влиза в по-широки литературни връзки. Тогава в София съществуват различни салони в домовете на частни лица. Там се разисква върху културни въпроси, водят се спорове, научават се новини. За такъв салон говори Кирил Христов в своите спомени. Дучич е бил редовен посетител на този салон.[8] Вероятно в такава среда се създават и запознанства от по-друг характер.

Едно такова запознанство е станало извор и на поетическо вдъхновение за големия поет. Кога точно се е запознал с дамата от „висшето общество" Райна Попова, няма точни сведения. По всичко личи, че тя е била културна личност, способна да импонира на високообразования и с изтънчен естетически вкус дипломат и поет. Владеела е отлично френски език и е имала свое отношение към въпросите на изкуството. Те са се срещали не само в София, но и в Италия. Били са заедно и на живописния югославски адриатически бряг. Кореспонденцията им продължава и след като Дучич заминава от България. От неговите писма е запазено много малко. Редица нейни писма се пазят в архива му в Требине.

Най-голям интерес представлява едно стихотворение, написано за Райна Попова и запазено в България като неизвестен ръкопис на Дучич. Тъй като в този си вид то не е обнародвано, налага се да бъде приведено изцяло:

Долазак

Нису те гласници објавили мени,
Нити чух кораке твоје из далека;
И не знам кад беше та минута нека
кад се мој дух напи твоје светле сени.

Ниси у очи ми ушла као звезда,
Нити у слух као песма непозната,
Нити те удахнух као ноћ; и јата
Твој ход не разбуди у тишини гнезда.

Јер си оживела у мени, одједном;
Налик на мисао што је увек била
И чекала светла да разклопи крила
И да све озари у сутону ледном.

[8] К. Христов. Затрупана София. — В: Съчинения в пет тома. С., 1967, с. 176—178.

Ти не позна шта је тај пут вијугави
Који све извана доводи унутра,
И којим све мора да се врати сутра:
Ти се у дну мене нечекана јави.

И отворише се твоје чудне очи,
И чух ти реч као песму коју знадем,
Не задрхти моја рука кат је дадем,
Нити питам где ћу када нога крочи.

И не знам јеси ли подла или чедна,
А чујем ти речи из свих мојих нити;
Као у дворани огледала, и ти
У свакој ми мисли боравиш по једна.

Ја не знам разкршће на ком смо се срели
Некад, као странци, са два разна пута:
Ти поста у мени једног мог минута
Кад нит смо то знали и нити то хтели.

31. X. 1912 *Ј. Дучић*

Това е точният препис от ръкописа на стихотворението „Долазак“ („Идване“). Ръкописът е бил сгънат на четири и са останали трайни очертания от носенето на писмото от притежателите му. Преди подписа, под стихотворението, е написана дата — 31 октомври 1912 г. По това време Дучич е вече секретар в Сръбската легация в Рим. Дали стихотворението е било написано тогава или по-рано в България, не може точно да се каже. Разбира се, то не е създадено за един ден. Вероятно датата означава деня на изпращането на писмото, към което стихотворението е било приложено. Възможно е тази дата да припомня за някаква среща, когато ръкописът е бил подарен. Едно е сигурно — стихотворението „Идване“ е написано преди края на октомври 1912 г. Възможно е да е написано в чест на пристигането на Попова в Рим. Съществува и друг интересен факт във връзка с това стихотворение. Заедно с „Идване“ се намери и ръкописът на собственоръчен превод на Дучич на френски език. Ето самия превод:

L'Arrivée

Les héroldes n'étaient pas venus pour m'annoncer ton arrivée, et je n'avais non plus de loin entendu tes pas; aussi je ne me rappelle pas quelle fut déjà la minute, où pour la première fois mon esprit but de ta lumineuse ombre.

Parce que tu n'es pas entrée dans mon oeil comme y serait entrée une étoile, ni dans mon ouï comme y aurait pénétré un chant inconnu, je ne t'avais non plus respirée comme j'aurais respiré la nuit; les pas de ton arrivée furent si lents qu'ils ne réveillèrent point les nids endormis dans le silence.

C'est que dans le fond de moi même que tu es née; tu ressemblais à une de mes pensées qui a toujours demeuré dans mon esprit, et n'y faisait qu'attendre son instant pour déployer ses ailes lumineuses et illuminer tout ce qu'en moi noyait un crépuscule glacial.

Ainsi devenue, tu n'avais pas à connaître ce chemin tortueux, qui du dehors amène au dedans tout ce que, hélas, est obligé d'être de nouveau reconduit au dehors (veut dire: sortir du dedans, fair oublier). Tu n'es pas venue du dehors étant devenue (née) au fond même de ma propre pensée, ainsi inattendue.

Et alors je vis s'ouvrir tes yeux étranges! Et j'ai saisi ta parole qui me sembla un refrain déjà familier! Et je n'avais pas senti frémir la main que je te tendais! Ni me demandais où j'allais en marchant près de toi.

Maintenant je ne me demande pas si tu es infâme ou chaste, voici que ta voix parle de chaque fil de mon tissu; C'est comme dans une grande salle couverte de glaces: dans chacune de mes pensées, une par une de tes silhouettes y séjournent implacables.

Et je ne me rappelle pas du carrefour où je t'avais vue, lorsque, étrangers l'un à l'autre, nous vîmes nos chemins se croiser; C'est qu'en moi-même tu es devenue, produit d'une de mes minutes, alors même lorsque nous n'en savions rien et que rien nous n'en avions voulu.

Този превод е абсолютно точен и все пак в него има нещо, което помага за по-задълбочено вникване в оригинала на стихотворението. Преводът е направен за лице, което не е в състояние да вникне в съдържанието поради непознаването на сърбохърватски език. Целта е да се почувствува повече красотата на поетическата творба. По свое убеждение Дучич превежда не в стихове, а в проза.

„Долазак" е художествена творба на интимна тема. Стихотворението започва с редица отрицания, чрез които в същност се отхвърля абстрактното и далечното в любовта. При идването на любимата отсъствуват романтичните херолди, в нейните стъпки не отеква далечното и неочакваното. В изживяването не участвуват звездите и непознатата песен. Изобщо поетът се отказва от цялата романтична поетизация, както и от характерните за символизма изразни средства, представящи любовта неосезаема и безплътна. Любовта тук е реална и близка, почувствувана и изживяна по човешки. Стихотворението е химн на хубавото и неподправено чувство. Любовта е земна и вълнуваща. Тя е влязла във всички фибри на едно живо същество.

През 1914 г. Дучич обнародва стихотворението си „Стварање" („Творение").[9] В същност това е съвсем нова редакция на „Долазак". От седемте строфи на „Долазак" напълно се повтаря в новата редакция само първата. Третата строфа е напълно изоставена. В четвъртата строфа се повтарят първите три стиха. Останалите стихове от „Стварање" са напълно нови. В новата редакция взема връх съвсем друго настроение; ведрото чувство е изчезнало. Стихотворението е израз на чувства след една угаснала любов, а може би и на други разочарования. Отпаднало е всичко лъчезарно и хубаво от образа на любимата. Несъмнено първата редакция стои много по-високо както с основните си настроения и чувства, така и с художествените си достойнства.

От времето на престоя на Дучич в България са запазени и редица писма. Те разкриват отношението на поета към литературни и обществени въпроси, служат като материал за запознаване с връзките му с други писатели и пр. Съществуват и писма с интимен характер. В тях често се разкрива и писателят като творец с някои своеобразни особености на художественото си майсторство.

Заслужава внимание едно неизвестно писмо, изпратено до Райна Попова. Вероятно то е от пролетта на 1913 г., когато Дучич е вече в Италия. В писмото има някои моменти, които носят личен характер и говорят за известно охлаждане на взаимните чувства. То е характерно не само с анализа на поведението на любимата, но и с размисъла върху любовта

[9] Српски књижевни гласник, 1 февр. 1914, с. 186—187.

изобщо. Тук се проявява белетристът, автор по-късно на редица забележителни книги, като пътеписите „Градове и химере“ (1930), сборникът с есета „Благо цара Радована“ (1932) и др. Може би най-интересен момент в писмото е едно описание на Средиземно море:

> L'autre jour encore j'étais allé en auto jusqu'à Ostia, pour revoir la mer. La première vue de la Méditerranée surprit tellement mon regard et mon âme. Cet infini espace lumineux et agité avait l'air d'une vie que jadis on rêva seulement et qui encore aujourd'hui s'agite dans le bleu de son souvenir. . . Cette mer houle dans sa solitude faisait le bruit pareil à celui du sang dans le creux du coeur en remords, perdu dans une nuit d'insomnie. Ici un immense horizon fuyait sous mon regard, et une vague qui venait se briser à mes pieds toute sonore, me répétait sans cesse un refrain que j'avais entendu au bord d'une autre mer, de ma propre mer natale, l'an dernier, où je me croyais heureux. Voir la mer, c'était donc penser à vous, ma chère et si lointaine, si lointaine amie.

Разбира се, чрез едно писмо от личен характер не може да се разкрие цялата сложност от човешки отношения, като същевременно се вникне и в някои въпроси, засягащи обществения и културния живот. Кореспонденцията между две лица е сложен диалог, в който репликите на единия не са достатъчни, за да се разберат напълно мислите и настроенията на другия, да се направят повече и по-верни изводи, отнасящи се до отдавна отминали събития. Най-добре, е когато писмените документи от едната и другата страна бъдат обнародвани с необходимите коментари и се осветлят редица неясни страни. Това обаче е съвсем отделна задача, която тук не е поставена за разрешаване.

За пребиваването на Дучич в България, за литературната атмосфера в двете страни твърде интересни са писмата му, изпращани от София. В тях личи, че той се интересува непрекъснато от литературния живот в страната си, както и от съдбата на някои представители на сръбската и българската култура. Например Дучич се стреми да подпомогне живеещия по това време в България Луйо Войнович (1864—1953). А когато умира Пенчо Славейков, той поема инициативата да запознае културната общественост в страната си с този български поет със студия за него и с превод в „елегантна проза“ на някои от творбите му. Писмата разкриват негови творчески планове, връзки с български писатели и пр. Всичко това говори, че у Дучич литературните интереси заемат основно място в съзнанието му независимо от всяка друга ангажираност. Някои от писмата са в съзвучие с кореспонденцията на български писатели от това време, негови приятели; чувствува се общият климат. Най-интересният момент, до който се стига, са общите инициативи. Дучич и Вазов дори замислят общо издание на антология на българската и сърбохърватската поезия, за неосъществяването на която антология можем само да съжаляваме. И тук обаче е необходимо още нещо, за да се разкрият по-конкретно някои страници от културните връзки на два близки народа, по-специално да се покажат конкретни взаимодействия и успоредици в литературния живот.

Йован Дучич престоява в България, когато е всепризнат първомайстор в сръбската поезия. Може би дотогава създава и най-трайното, с което ще остане в литературната история, макар и по-късно да са налице още редица забележителни негови творчески завоевания. Сред българските писатели той бива приет като свой, намерил е широко признание. Същe-

ствува нескрита радост от общите творчески успехи, в основата на която стои не само истинско нравствено величие на силни хора, но и нескрит славянски патриотизъм. По това време българските поети, както и самият Дучич създават редица творби, родили се в една обща атмосфера. Разбира се, всеки си остава в потока на развитието на своята родна литература, но има и нещо, което е резултат на плодотворната дружба, която в никакъв случай не бива да се подценява за сметка на западни влияния. Намерените в България непознати редове от Дучич са нови перли в прекрасната огърлица на неговата муза. Те разкриват характерни черти в делото на едно голямо дарование, показват поет колкото философски вглъбен в себе си, толкова жизнен и предметен. Всяка дума, поетическо откровение, дошла до нас през годините, не може да не ни изпълва с обаяние и радост. Тя ни помага да вникнем още в някои страни от сложния свят на неговата емоционалност и естетически търсения.

Краткотрайният престой на Йован Дучич в България и създалите се взаимни връзки са твърде плодотворни. Проучването им разкрива нови страници както от неговата творческа летопис, така и от историята на двете славянски литератури, близки по тенденции и развитие.

ВЕСЕЛА МАЛЕЕВА

РУСИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА НАРОДНИЯ ПОЕТ ИВАН ВАЗОВ

Иван Вазов е най-последователният русофил от своето поколение писатели. Даже когато през Първата световна война войниците на царска Русия и буржоазна България се срещат като врагове на Добруджанския фронт, народният поет в стихотворението „На руските войни“ се обръща към тях: : „О, руси, о братя славянски“. . .

И пак ви не мразим (не крия:
обича ви още народа) . . .[1]

За формирането на това дълбокоосъзнато убеждение решаваща роля играе личната биография на поета, споделил народните страдания под османско робство, хъшовския гладен и бездомен идеализъм в Румъния и революционния патос в навечерието на Априлското въстание от 1876 г. И цялата тази атмосфера на народна мъка и национален подем е наситена с фанатичната вяра в легендарния „дядо Иван“.

Иван Вазов е роден в малкия подбалкански град Сопот, типичен за предосвобожденска България със своята патриархалност, революционен патриотизъм и първична нравственост. Още като юноша той чете руска литература — Пушкин, Лермонтов, Белински, Гончаров, — а като гимназист в Пловдив се увлича в патриотично-революционната поезия на българските поети. Особено важно значение за младия поет има престоят му в Румъния, където сам търси революционната българска емиграция и лично се запознава с Христо Ботев и Любен Каравелов. В Румъния през 1870—1872 г. Вазов става известен поет. Той печата стихове в революционния вестник на Каравелов „Свобода“ и в „Периодическо списание“.

В навечерието на Априлското въстание Вазов влиза в тайния революционен комитет в Сопот, организиран от Тодор Каблешков. След потушаване на въстанието поетът отново е в Румъния и се завръща в родината си заедно с освободителните руски войски. Той е на 27 години, когато новоназначеният губернатор на Свищовския санджак Найден Геров го назначава писар. Вазов има непосредствени впечатления от руските войници и техните командири, от служещите руси в България. Среща се с тях,

[1] И в. В а з о в. Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. I и II. С., 1974 и 1975 — всички стихове са цитирани по това издание.

разговаря, наблюдава ги отблизо във всекидневния им бит и вече пред нас се представят не само далечни, велики и легендарни руси, а и други — с известните меки славянски черти на душевна доброта, благородство, чувствителност. Своята първа стихосбирка „Пряпорец и гусла", обнародвана в Букурещ, Вазов посвещава на Владимир Семенович Йонин „човек идеален и възторжен славянофил. . . първият, когото видях. . . човек с рядко благородна и наивна душа. . .".

Освобождението на България от петвековно османско робство е най-великото историческо събитие, което даде не само живот на младата българска държава, но и освободи ума и сърцето на българския народ от робско угнетение, отприщи духовните сили на младата българска нация.

Тази с векове мечтана свобода, донесена от благородните северни славянски братя, русите, за която се проляха реки от българска кръв, намери най-широко отражение в изкуството и предимно в българската литература. Няма български писател, който в една или друга степен да не е развил в творчеството си руската тема. Вече 100 години тя живее, расте и се обогатява с нови исторически връзки и събития, които внасят нови елементи в руско-българската братска дружба. Великата октомврийска социалистическа революция и победата над фашистка Германия дадоха ново съдържание на руската, вече и съветска тема в българската литература.

Но искаме ли в дните, когато празнуваме 100-годишнината от освобождението на България от османско робство, да заживеем с тези далечни събития, с чувствата и вълненията на нашите прадеди, ние ще се обърнем не към историческите научни трудове, а към художествената литература, към поезията, които ще ни въведат в емоционалната атмосфера на силни чувства, на радостни сълзи при посрещането на руските освободители и на сълзи, избликнали от мъка за дадените скъпи жертви.

Вазов направи истинска поетическа прослава на Освобождението, на освободителите — руския народ и цар, — на Русия. Той стана най-пълният изразител на безкрайната благодарност и любов на българския народ към неговите освободители. Избликналите възторжени чувства и вдъхновение от това велико събитие така силно вълнуват поета, че той ознаменува едва ли не всяка стъпка на историческите военни действия със стихотворения, които, още необнародвани в печата, са разпространявани като хвърчащи листове. Непосредствен поетичен отклик на Освободителната война е стихосбирката „Избавление".

Още при посрещането на руската войска в Букурещ поетът в „Разходка до Баняса" е обладан от сложни размисли и чувства. Пред очите му се редят картини на прекрасната природа и богатото плодородие на България. Той се обръща към родината си, казвайки ѝ, че тя има всичко, но „едно само нямаш. . . Ох, нямаш свобода!".

Когато дългоочакваните руски войски идват, поетът ги гледа с насълзени очи. Голямата радост от Освобождението е неразривно свързана с вековната народна мъка, с кървавото Априлско въстание и с болката по бъдещите жертви:

Те идеха с песни на врани коне!
(Като че на сватба, а не на клане.)
Русите! Това са, аз си хортувах,
за кои мечтаех, за кои сънувах,

за кои народа плачеше до днес
и с вяра търпеше страшната си чест.
. . .
и като изглеждах тез войни отбрани,
тез конници горди на война призвани. . .
. . .
волни кат небето, буйни кат порой,
и като помислих, че всичките тия
идат да умират зарад България. . .

И той с вълнение изповядва, че е плакал. . .

В „Ода на император Александра II“ поетът пристъпва плахо към своите стихове. Той е „развълнуван като майка“ и „чист като дете“:

знам, че бледно ще възпея
хубостта на тоя час,
че за тая епопея
трябва Омир, Пушкин, Тас. . .

Вазов е удивен от благородното решение на руския император, от освободителната мисия, която е поел. Неговото идване в България поетът нарича слънце, което изгрява от север, за да стопли поробените братя:

за пръв път вселената смаяна гледа
един цар да тича на бой да се бий,
не корист, не слава да дири с победа,
не иго да туря, а да го разбий!

Външният вид на царя-освободител е прекрасен. Сравнен с великите царе-пълководци Цезар и Александър, той е „по-славен“ и „по-силен“, защото се бие за светла идея, „защото владее сърцата“.

В този тон са и стихотворенията, посветени на великия княз, главнокомандуващия руските войски в България — „Николай Николаевич“, „Царят в Свищов“, „Царят в Бяла“, „Падна Плевен“ и пр.

Пред величието на руските войни, които носят свобода на поробените славянски братя, поетът приканва: „Майко, падни на колене.“ Обръща се „майко“, защото тя, която дава живот, най-добре знае цената на човешкия живот и може да оцени великата жертва на Русия.

Новата мисъл в стихотворението, посветено на Николай Николаевич, е молбата на поета да приеме в редиците на руските войски и „буйните“ синове на България, които

и към битката опасна
с песни ще летят без страх. . .

Народът посреща с цветя и радостни сълзи царя-освободител („Царят в Свищов“). Деца му целуват ръцете, някои падат на колене. Царят е развълнуван от искрените чувства на обич и благодарност:

като баща между чеда
тихо сълзи лей.

С такава топла приобщеност към ликуващия народ е нарисуван царят и в стихотворението „Царят в Бяла“. Младите моми и ергени играят буйно хоро, а възрастните прави, събрали се около необикновения гост, не знаят как да изразят своята радост и уважение. Но царят съвсем непринудено им казва: „Братци, седнете и вий!“

Прави впечатление проницателността на младия тогава Вазов. Той е предал демократичната същност в характера на българския народ. На руския цар му е много добре при простия български народ и при веселото хоро на младите. Той се чувствува свободен от тежестите на короната:

И при тия прости хижи,
и при тоя весел звук
цар забравя слава, грижи,
трон и Петербург.

А селяните около него доволни се споглеждат и си шепнат: „Колко харен цар!“

Особено очарование, на което дължи и широката си известност, има стихотворението „Здравствуйте, братушки!“. Българският народ счита, че сам господ е пратил храбрите солдати, победители на Шипка. Тях топло ги приветствуват със „Здравствуйте, братушки“ и чистото дете, и отруденият орач, и на Тракия момите, и цялият народ „с лик засмян“.

Вярата на българите в непобедимостта на Русия и в скорошния край на войната е намерила художествен израз и в стихотворението „Чувства по новата 1878 година“. Поетът си спомня как са посрещали Новата година по време на робството. Въпреки хубавите народни традиции измъчените българи винаги живеят със страх и тревоги. Затова така е спокойно, когато знаят, че

и руският орел
над свойте малки братя
със слава е прострел
крила си кат обятья.

Вазов има вярно виждане за политическите игри, зад които се крие грубият интерес на западните капиталистически държави Англия, Франция, Германия и др. и тяхното отношение към Турция и освобождението на България. В стихотворението „Блънт“ (име на английския консул в Одрин, който е насърчавал фанатизма на турците да опустошат Тракия) поетът смело разобличава:

Ти на тигъра показваш
жертвата, ти викаш: дръж!

Поетът открито изразява своето и народното презрение към дипломатическия представител на велика Англия, наричайки го „змия“ и „хиена“. Особено остро звучи разобличителният патос в стихотворението „Голгота“. Като показва ужасите на войната, поетът изтъква благородството на Русия:

един свещен народ
за нашто племе клето
си жертвува сърцето
и свойта кръв и пот...

Вазов нарича Англия „Джон Бул гнусен", казва, че са необходими голготи като българската, за да се държат някои народи в робство за интереса на капиталистическите страни. Накрая поетът сигнализира с тревога: „Светът е в зараза!"

Особено място в „Избавление" има стихотворението „Погребените солдати". Кървавите битки, падналите герои, саможертвата на руските войници, за да изпълнят високоблагородния си дълг към поробения славянски брат, тези теми в една или друга степен присъствуват във всички стихотворения. И това отговаря на реално осъзнатото разбиране на българския народ за саможертвата на руския войник. Затова е и безграничната любов и признателност, изразени в героично-романтичен план. В „Погребените солдати" смъртта на тримата солдати е предадена като скръбен факт в реалистично камерен разрез:

Във хладната земя
и тримата сложиха,
в един ги трап зариха,
почиват те сега
почивка вечна, тиха.

Освободителите са посрещнати с цветя и радостни сълзи, а тримата солдати почиват „при пепелта на роба", неизвестни. Техният общ гроб е без цветя, без кръст. Няма роден глас да ги повика.

От кой ли край далек
съдбата ги доведе. . .

мисли тъжно поетът; в кой ли „тих дом" ги чакат разплаканите очи на майки и жена, протегнатите ръце на дете?

Но спят те в хладен сън
безвестни и бездомни,
печални, неми, скромни. . .

Непоносима скръб навяват последните стихове. Двеста хиляди руски войници лежат в българската земя, но тя за тях не е родна. Далеч от своята родина и близки, те завинаги остават „бездомни и печални".

Чест прави на българския поет, на българския народ, че опиянението от свободата, дошла след петвековно османско робство, не е заглушило в неговото сърце мъката за падналите руски войници, чиято смърт е влязла в хиляди „тихи домове" и цялата огромна руска земя и стотици хиляди хора, близки на загиналите, са потънали в черна скръб.

Вазов е започнал да пише стихосбирката „Избавление" в Свищов през 1877 г. и я завършва в Русе на следващата година — 1878. Към нея по тематика — Освободителната война, турските зверства, разрушенията и мъките на поробените, идването на руските войски като спасители в най-

трагичния момент, подвизите на българските дружинници и братската бойна дружба между руските войници и българските опълченци и пр. — трябва да отнесем и други стихотворения, написани в различно, но близко до събитията време.

В стихотворението „Раненият опълченец при Шейново“ („Поля и гори“) поетът е разкрил бойното братство между руските войни и българските опълченци. При трима руски ранени офицери донасят на носилка ранен опълченец, който в треска разказва за битката, станала под командата на руски генерал:

Опълченците крещът:
„Ура! Смърт или свобода!“
„Аман“ турците ревът.
Всички гуркаме се вътре!
И там кръвнина и сеч:
един охка, друг се тътри —
но редутът наш е веч!

Руските офицери с трогателна загриженост се отнасят към ранения боен другар:

— Успокой се, братец мили,
и кракът не шевелй!

В „Леевица“ Вазов ни прави свидетели на своята лична трагедия. От ръката на озверения турчин е убит бащата на поета. Наред със скръбта по загиналите патосът на стихотворението е непоколебимата вяра в Русия, в свободата, вярата, предавана от поколение на поколение. Поетът жали, че мъртвият му баща не може да види свободата, да посрещне дългоочакваната Русия, в която е вярвал до последния си час, която вяра е предал и на сина си.

От мъката по загиналия баща поетът преминава към другите безбройни жертви, недочакали свободата:

Те загинаха с жал
и глави склониха,
но в светия идеал
не се усъмниха.

Най-силният момент в стихотворението е, че бащата става жертва на своята вяра в Русия. Той не допуска, че Русия, макар и временно, е принудена да отстъпи и населението на Бяла черква трябва да бяга в планината от върналите се озверени турци. „Защо се бави Русия?“ — пита бащата пред смъртта си. Синът отговаря:

И тя дойде, татко мой,
таз Русия яка,
като хала, кат порой,
но ти не дочака.

Стихотворението „Родното пепелище“ по настроение е близо до „Леевица“. Поетът, убит от мъка, е изправен пред пепелището на родния си бащин дом, опожарен от турците.

Напразно впивам очи насълзени
да зърна нещо в тез останки гробни. . .
Не видя нищо! Всуе аз блуждая,
и къта, где пръв път видях небето,
уви, едвам аз мога да позная —
и то по свиването на сърцето.

Вазов ни е оставил и творба, посветена на скръбната участ на безименните български девойки и жени, отвлечени от турците и продадени за робини. „Синайска роза“ е наречена красива българска девойка, изложена заедно със смугла египтянка и бледна еврейка на търг за продажба на пазара за роби в гр. Акаба на Акабинския залив. Трите млади робини стават жертва на морски ураган. Така в далечна чужда страна зад Синайската пустиня, на брега на Акабинския залив, се появява самотен гроб с надпис на мраморна плоча: „Тук спи Невянка.“

Поемата „Грамада“ и драмата „Руска“ са близки по съдържание. Бащата, чорбаджия, народен изедник и помощник в грабежите и убийствата на турците, не само не оставя своите дъщери Цена и Руска свободно да се задомят за любимите им български младежи, но за наказание, че не изпълняват бащината воля, ги дава на турски паши. „Проклета да е тая робска земя“, в която влюбените млади са разделени насила — казва поетът. В творчеството на Вазов вярно е показана социалната същност на българските чорбаджии — народни изедници. И в двете произведения мъдри селски старци виждат, че избавлението идва от „дядо Иван“.

Одата „Опълченците на Шипка“ от стихотворния цикъл „Епопея на забравените“ е страстна поетическа защита на националната чест на българите. Тя е резултат на мъчителни размисли на поета върху обвинението, че

. . . носим йощ срама по челото
синила от бича, следи от теглото. . .,

че сме получили свободата си „в дар“.

В „Епопея на забравените“ Вазов отрежда място на героите-мъченици от революционната борба за освобождението на България — на Левски, Бенковски, Караджата, Кочо, на Отец Паисий, братя Миладинови и др. — в националния пантеон на безсмъртието. Наред с тях по заслуги пред българския народ и родина стоят и опълченците на Шипка, шепата героични защитници на Шипченския проход срещу грозните пълчища на Сюлейман паша.

Тези безименни, безсмъртниге рои, направили своя лична съдба робската участ на народа си, пожертвували живота си за освобождението на родината, връщат чувството за национално достойнство на поета. Той има моралните сили не само да отхвърли хулите, но и да докаже, че обвиненията са клевета. Свободата е дадена от Русия, но тя е заслужена. За нея са пролети реки от кръв на загинали български патриоти. Рамо до рамо с руските войници лъвски се бият и българските дружинници срещу османските орди. Боевете на Шипка великолепно опровергават клеветите:

защото там нейде, навръх планината,
що небето синьо крепи с рамената,
издига се някой див, чутовен връх,
покрит с бели кости и със кървав мъх,
на бесмъртен подвиг паметник огромен. . .

Българските опълченци отбраняват Шипченския проход заедно с орловци и брянци. Героичната борба, напрежението, съдбоносния момент поетът е предал с насечени мажорни стихове:

Пристъпи ужасни! Дванайсетий път
гъсти орди лазят по урвата дива
и тела я стелят, и кръв я залива.
. . .
Три дни веч се бият, но помощ не иде,
от никъде взорът надежда не види
и братските орли не фърчат към тях.
Нищо. Те ще паднат, но честно, без страх. . .

Защитниците на Шипка, вдъхновени от една велика идея — свободата, — са по-силни от превъзхождащите ги по численост и въоръжение диви османски орди. В критичния момент прозвучава мощният гороломен глас на генерал Столетов:

. . . „Млади опълченци,
венчайте България с лаврови венци!
На вашата сила царят повери
прохода, войната и себе дори! “

Тогава в редиците на обречените герои става чудо. Вдъхновени от доверието на царя-освободител и неговата заповед да задържат прохода на всяка цена пред очите на родината, опълченците с нова сила се нахвърлят към пълзящите нагоре турци. Останали без оръжие, те търкалят надолу камъни и хвърлят труповете на убитите си другари:

И турците тръпнат, друг път не видели
ведно да се бият живи и умрели,
и въздуха цепят със демонский вик.
Боят се обръща на смърт и на щик. . .
. . .
Йоще миг — ще падне заветният хълм.
Изведнаж Радецки пристига със гръм.

Победата и свободата са заслужени от българите. Поетът-патриот достойно е отговорил на хулите, които чернят неговия изстрадал народ. Но не само той със своите стихове разнася славата на шипченските опълченци и руските войски. Безсмъртната природа също не забравя героичните дни. В тържествен епичен стих поетът завършва:

И днес йощ Балканът, щом буря зафаща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраща
славата му дивна, като някой ек
от урва на урва и от век на век!

Стихотворенията на Вазов, отразили художествено Освободителната война и Освобождението като исторически факт и като преживяване на народа в неговата най-богата гама от чувства и мисли, ни показват доколко поетът е близък, органически неделим от живата народна душа. Тая синовна близост определя и националното значение на литературното му творчество. И защото познава и разбира своя народ, с такава страст отхвърля хулите, отправени към него.

Русия, руските освободители присъствуват не само в поетическото творчество на Вазов. В редица разкази — „Дядо Йоцо гледа", „Негостолюбиво село", „Поборник", „Ново преселение" и др., — в повестта „Немили-недраги", в романите „Под игото" и „Нова земя" — писателят, като пресъздава отделни случки или широки платна от народния живот, в една или друга степен засяга и чувствата на народа към Русия. Чувства на признателност и любов, зародили се в продължение на векове като исторически създала се национална черта, дълбоко навлязла в психологическия облик на българския народ.

„Нова земя" има в известна степен автобиографичен характер. Действието се развива по време на Освободителната война и след Освобождението. В обществения живот вече се набелязват социалните групировки на буржоазно-капиталистическата държава. Въпреки поводите за сериозна критика романът и сега представлява интерес, защото е написан по личните наблюдения на писателя. Тогава Русия като политически фактор и руската администрация са навлезли широко в българското обществено битие.

Разказът „Негостолюбиво село" може да се приеме като автентичен документ за обичта на българите към руския народ. Той е написан, когато министър-председател на България е Стефан Стамболов. Разказът по своята същност е смела защита на руско-българската братска дружба, и то по време, когато официалната държавна политика, водена от Стамболов и цар Фердинанд, е подчертано антируска. В горещ летен ден руски гражданин на служба в София, уморен, жаден и гладен, се оказва в бедно българско селце. На пътя той се среща с чуждестранен дипломат и разговаря с него на немски език, поради което селяните го приемат за „шваба", т. е. чужденец, и заради неговото рязко държане отказват да му дадат не само каквато и да е храна, включително сух хляб, но и вода. Обиден, руският гражданин със съжаление мисли, че за свободата на този народ русите са дали стотици хиляди жертви. Той започва ядосано да ругае селяните на родния си руски език. Разбрали своята голяма грешка, селяните питат:

„— Ваша милост, от кой народ си, да прощаваш?

— Русский — отговаря чужденецът.

— Абе, холан човече, оти не ни каза по-рано, ами ни мъчи така и ни сврe в грях?"

И кръчмарят, който бил и кмет на селото, както и събралите се селяни почват дружески да се здрависват с руския гост. Кръчмарят казва:

„— Оставете го! . . . Ела, господине, всичко дал господ у нас: и студена вода, и вино, и хляб, и пиленце за християни като ваша милост. Ху, да се не види макар, как не ни изпсува по-рано, та да се сетим, че си наш чиляк."

Разказът завършва със следната забележка на автора: „По това време именно Стамболов, още всемогъщ властник, говореше на дописника на „Келнише Цайтунг“: — Аз ослабих руското влияние в България за петдесет години. . . Ако искрено е говорил Стамболов — добавя Вазов, — това показва, че тоя даровит държавен мъж е бил лош психолог.“

В „Негостолюбиво село“ Вазов ни показва неподправеното, истинско отношение на простия български селянин от затънтено бедно село към руския човек независимо от политиката на управляващите държавници.

В подобен аспект — как простият селянин вижда и оценява „българското“ в свободното си отечество — ни разказва за слепия дядо Йоцо, който, изгубил зрението си в навечерието на Освободителната война, носи в съзнанието си ясно само видяното през османското робство: „червени фесове, гъжви, камшици, свирепи турци със свирепи лица, една дълга робска нощ без проблясъци от радост и надежди“. Когато пише този свой великолепен разказ, писателят вече носи в сърцето си тревогата и огорчението от непредвидените отрицателни обществени прояви в свободното отечество, от развихрилите се човешки слабости и пороци, свързани с конфликта между революционно-демократичните идеали на национално-освободителната борба и буржоазно-капиталистическия път на развитие, по който тръгна младата българска държава. Чрез слепия старец, който стои далеч от селските разправии за имот, за пари и за власт, Вазов изтъква огромните изменения, настанали в свободна България.

Слепият дядо Йоцо най-напред се запознава с „българското“, като пипа с треперяща ръка униформената дреха на българския управител, дошъл в селото. По същия начин „вижда“ и българския войник, като слуша как подръгват по калдъръма ботушите и сабята му. Но истинско оживление в тъмния свят на дядо Йоцо настава тогава, когато прокарват железница през каменистото Искърско дефиле, и то с български техници и инженери. Всеки ден в определеното време, когато изсвирва влакът, дядо Йоцо стои гологлав на една издадена скала, „гледа“ и маха с шапка — поздравява българската железница, символ на свободна България.

На същото място, с шапка в ръка, само че легнал мъртъв, намират селяните дядо Йоцо.

Когато писателят говори за огромното щастие да цари в България „българското“, това неминуемо се свързва с Освободителната война, която водиха руските войски.

Половинвековната литературна дейност на Иван Вазов справедливо е наречена художествен летопис на историческата съдба на българския народ. Най-голяма сила на своя талант писателят е показал в художественото пресъздаване на предосвобожденските години, когато национално-революционните борби в поробена България са обхванали най-широки слоеве от народа.

Романът-епопея „Под игото“ несъмнено представлява заедно с „Епопея на забравените“ връх в художествените постижения на народния поет. Той е първият пълнокръвен роман в младата българска белетристика и може с пълно право да се равнява с европейските класически романи.

Положителният герой в „Под игото“, както и положителният герой във всички национални литератури, е борецът за народна свобода, за национално освобождение. Затова този роман е превеждан на много езици

и има голяма популярност в чужбина. По свидетелството на Ал. Фадеев, Мухтар Ауезов и други съветски писатели той е изиграл значителна роля подобно на романа „Спартак“ и на други такива романи в революционното възпитание на цели поколения.

Нас ни интересува как Вазов в своя забележителен роман за живота и борбите на българите в навечерието на Априлското въстание и на Освобождението е изобразил художествено обществената атмосфера, духовния и емоционалния свят на предосвобожденския българин и вярата му в легендарния „дядо Иван“ и в Русия, освободителка на България от османско робство.

От всички писатели, съвременници на предосвобожденската епоха, чието художествено творчество ние приемаме и ценим като достоверен документ на времето, Вазов най-широко и пълно, в национален мащаб е показал мястото на Русия в съзнанието на българина и в борбата му за освобождение от османско робство. Русия присъствува във всички пластове на живота в предосвобожденска България — битов, културно-просветен, обществено-политически и революционен.

Още в първите страници на „Под игото“ писателят ни запознава с гостната стая в дома на чорбаджи Марко. Шест литографски картини в позлатени рамки заемат цяла стена. От едната картина ни гледат руски пълководци, участници в Кримската война. Старата баба Иваница ги нарича „мученици“. Синът на бай Марко е подстриган по „казашки“, а към върналия се от училище друг син бащата се обръща: „Разкажи нещо за Русия. . . Например за Иван Грозния, за Бонапарта, кога запалил Москва.“ Във всекидневието на Бяла черква живо участвуват няколко млади мъже, руски възпитаници — семинаристът Климент Велчев, студентът Кандев, а дякон Викентий се готви да постъпи в руска семинария. Когато Бойчо Огнянов идва в Бяла черква и буди любопитството особено на жените от метоха, госпожа Апраксия тайнствено доверява, че Огнянов е руски княз. Турският шпионин Заманов нарича едрите български пари „рубли“. Русия е навлязла в бита на хората най-естествено и това не прави никакво впечатление. Особено място в живота на малкото подбалканско градче имат политическите разговори в Ганковото кафене, този своеобразен клуб, наречен „малкия парламент“, където се водят горещи политически спорове относно събитията, непосредствено засягащи България — въстанието в Херцеговина, отношението на Австрия, Сърбия и преди всичко Русия към него. Цитира се: „Сам Горчаков е казал, че из Херцеговина ще изхвръкне искрата, която ще запали пожара в цялата руска царщина.“ А когато се прави намек кой „ще погуби Туркия“: — „Кой ще бъде, то се знае отсега джанъм — каза Павлаки. — Дядо Иван, дядо Иван — избъбраха мнозина.“

Най-живо и авторитетно участвува в разговорите колоритният чорбаджи Мичо Бейзадето, краен русофил, чието безмерно възхищение към Русия взема понякога комични форми. Той не вярва на никакви неблагоприятни за Русия сведения, откъдето и да идат те. Например, когато неговият син научава от учителя си, че руските войски били бити в Кримската война при Севастопол, Мичо Бейзадето ядосано казва: „Грешка имаш, синко, Русия не може да се победи; ти да си вземеш парите от даскала, който те е учил.“ А на следващата година „компрометираният“ учител вече не е на работа в града по настояване на чорбаджи Мичо.

Тази твърда увереност на българите, че Русия ще ги освободи от османско робство, писателят най-силно е внушил в романа чрез ясния ученически отговор на едно дете.

Ученичката на Рада Госпожина Събка, дъщеря на Мичо Бейзадето, на годишния изпит по история на България е запитана от Бойчо Огнянов:

„— Събке, кажи ми сега: кой цар освободи българите от гръцко робство?

— От турско робство освободи българите. . . захвана момичето погрешно.

Мичо чорбаджи извика:

— Събке, стой! Ти кажи татовото, от гръцко робство царя, дето ги освободи, а то от турското има кой цар да ги избави. . .

— Което се е речено от бога, то ще стане — продума поп Ставри. . .

Събка извика звънливо:

— От гръцко робство избави българите цар Асен, а от турско робство ще ги избави цар Александър от Русия!“

На общото смущение от изтърваните думи, понеже на изпита присъствува и Кирияк Стефчов със свои политически приятели, кака Гинка отговаря смело: „— Па какво сте такива втрещени? Бога ли разпна момичето? Казва си правото! И аз казвам, нà, че цар Александър ще ни избави, не друг!“

Интересно е хрумването на писателя и чрез градския тих идиот Мунчо да изрази по своеобразен начин вярата, че Русия ще победи турците. Мунчо става неволен свидетел на убийството на двамата турци във воденицата от Бойчо Огнянов и воденичаря. Оттогава Мунчо силно се привързва към Огнянов и го назовава Русиян, вероятно от Русия, макар че авторът казва: „неизвестно добре защо“. Дори в съзнанието на ненормалния момък победата над турците, тяхното убийство е свързано с Русия. „Жъ кажа на Руссс-и-а-на и вас да заколи“ — казва Мунчо на манастирските ратаи, които го обиждат.

Апостолите Каблешков и Огнянов, едни от ръководителите на въстанието, също са изразили своето отношение към Русия. Огнянов разказва на приятеля си Муратлийски как е избягал от заточение: „— От Диарбекир тръгнах пеша до руска Армения, оттам през Кавказ в Русия, та в Одеса, сѐ с руска помощ. От Одеса с параход — на Варна. Оттам през планината, та в троянските колиби. После през Стара планина, та в Бяла черква.“ Вазов твърде пестеливо се е спрял на този факт, като само го е констатирал. Но той има голямо значение и не може да не се свърже с цялостната характеристика на положителния герой на романа.

На заседание на комитета, когато рисува в най-светла перспектива предстоящото въстание, Каблешков дава за пример въстанието в Херцеговина и пояснява: „от запад на Турция стои Сърбия и черногорските соколи, готови да хвръкнат; зад гърба ѝ стои Гърция, която няма да зяпа; Херцеговина и Босна ще пламнат от край до край; Крит, и той също. . . притурете при това и революцията в Цариград. . .

— Ти забрави още едно — обади се Мичо Бейзадето. — Русия, дядо Иван, ще полети от север към Цариград и. . . беше и няма го!“

Попът пита Каблешков, защо нищо не казва за Русия, на което Мичо съобщава, че руски генерали още отсега чакат в Букурещ. „И той погледна въпросително Каблешкова. Погледнаха и всички към Каблешкова,

за да чуят потвърждение на това. Каблешков разбра това, доби тайнствен вид и продума ниско и поверително: — Само първата пушка да гръмне и двуглавият орел ще разпери крилете си над нас!“

Само споменаването на Русия въодушевява българите, дава им увереност, че въстанието ще победи. За турците също не е изненада, че русите ще дойдат. Когато Огнянов, преоблечен като турчин, на път за Бяла черква среща Тосун бей с пълчищата му, тръгнали да убиват и да плячкосват Клисура, на въпроса му, много ли са въстаниците и какви са, отговаря: „— Че доста са. . . Московци, казват . . .“ Беят злобно го пресича: „Мълчи, пезевенк! Там са крастави раи само. . .“

Пет дни след падането на Бяла черква, когато благодетели на града са Кирияк Стефчов и чорбаджи Йордан, на притихналото население му се вижда, че „едно знаме се появило на Балкана и тълкувания, и мълви, и надежди! Духовете се развълнували, разнесло се глас, че няколко хиляди въстаници идат от Балкана на помощ на Бяла черква. . . Тая военна сила се предвождала от руски и сръбски офицери. Други, с по-остро зрение, различавали московците по големите им рунтави калпаци. “ Обнадеждени отново, двадесетина души превзели конака и даже развели знамето, ушито от Рада. Твърде скоро обаче всички илюзии се разсеяли. . .

В края на романа писателят разсъждава за станалите кървави събития: „Страшно пробуждане. Съдбата понякога прави тия каламбури. В дадения случай тя ни става провидение: тя ни даде Батак, но тя бе създала и Александър II.“

Страниците от творчеството на народния поет Иван Вазов, посветени на признателността и любовта на българския народ към Русия, към руския народ, негови освободители от османско робство преди сто години, не останаха в далечното минало. С течение на времето чувствата към Русия се усилиха и се обогатиха. Великата октомврийска революция привлече вниманието на комунистическа и прогресивна България като светъл идеал и пример за подражание. А победата на съветските народи над фашистка Германия донесе второто, социално освобождение на България от немския и българския фашизъм. Настана ера на нови взаимоотношения между двете братски славянски страни, скрепени от еднаквия обществен строй и комунистическия морал.

ЕВДОКИЯ МЕТЕВА

К ПРОБЛЕМЕ „ДИАЛЕКТИКИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ" В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Непосредственно после выхода в свет первого произведения Л. Н. Толстого „Детство. Отрочество" Н. Чернышевский отметил одно из основных качеств будущего великого писателя — его умение изображать „диалектику человеческой души". Это столь специфическое проявление художественного мастерства Л. Н. Толстого стало впоследствии предметом многочисленных литературоведческих исследований. И все же остается более или менее открытым вопрос о том, как именно складывалось это умение писателя в самом процессе его творческой работы. Ответ на этот вопрос дают, хотя и с неизбежной условностью, планы и черновые варианты его произведений, отразившие движение его художественной мысли из редакции в редакцию. Именно на основе анализа рукописных вариантов основных романов Л. Н. Толстого „Война и мир", „Анна Каренина" и „Воскресение", помещенных в 90-томном издании его сочинений, мы постарались наметить некоторые более общие тенденции процесса овладения Л. Н. Толстым „диалектикой человеческой души". Учитывая всю сложность и многообразие творческой работы писателя над образом героя, мы поставили себе задачей осветить ее только с одной стороны — в ее зависимости от философской концепции писателя о двойственной природе человеческой личности (чувственной и духовной) и о социально-исторической детерминированности человеческого поведения, прослеживая эту зависимость в отношении основных героев намеченных произведений. Ценную помощь в выяснении развития общей художественной структуры „Войны и мира", „Анны Карениной" и „Воскресения" от первоначальных набросков до законченного художественного текста оказали нам научные публикации Э. Е. Зайденшнур и В. Жданова.[1] Имели в виду также отдельные наблюдения толстоведов, которые в анализе художественного произведения писателя приводили сопоставления с его черновыми запи-

[1] Э. Е. Зайденшнур. „Война и мир" Л. Н. Толстого — создание великой книги. 1966; В. А. Жданов. Творческая история „Анны Карениной". М., 1950; В. А. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толского „Воскресение". 1960; В. А. Жданов. К истории создания „Анны Карениной". — В: Литературное наследство. Т. 69, кн. I, 1961; В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур. Первая законченная редакция „Анны Карениной". — В: Л. Н. Толстой. Анна Каренина. М., 1971.

сями. В теоретическом же освещении концепции человеческой личности в творчестве Л. Н. Толстого мы ссылались на многочисленные дневниковые записи самого писателя, а также на существующие научные исследования, затрагивающие в одном или другом аспекте эту проблему.

Известно, что проблемы человека и человеческого счастья стали волновать Толстого еще с раннего юношеского возраста. Об этом недвусмысленно говорят дневниковые записи 40-х и 50-х годов, в которых он старается выяснить себе характер человеческой природы и смысл человеческой жизни, определяя их чаще всего в духе просветительской антиномии духовной и телесно-чувственной субстанции человека. Писатель отмечает два противоположных начала в жизни человека — „телесное", как низшую, ограниченную сферу человеческого познания, связанную с стремлением к личному эгоистическому счастью, с влечением к плотской любви, с проявлениями славолюбия и себелюбия, и „духовное" начало, представляющее высшую ступень нравственности и познания, свободное от каких-либо эгоистических стремлений, проникнутое любовью к другим, к общему благу, ко всему человечеству.[2] В этой „таинственной связи души и тела" Толстой видит диалектическую сущность человеческого бытия. Сам он во всей своей жизни чувствовал в себе эти „противоречащие стремления" человеческой природы. Считая телесную и духовную субстанцию одинаково законными проявлениями личности, будучи сам, по выражению Д. С. Мережковского, „подлинным язычником", „тайновидцем плоти", Толстой, тем не менее, ставил гораздо выше в поведении человека духовное начало и всю жизнь старался воплотить его в собственной жизни. Еще в 1847 г. он записывает в своем дневнике: „Все чувства, имеющие источником любовь ко всему миру, хороши. Все чувства, имеющие источником самолюбие, дурны" (46, с. 267)[3]. В дальнейшем духовном развитии писателя категоричность этой оценки все больше углубляется, причем чувственная субстанция все чаще идентифицируется с „плотской любовью", с „эгоистическим", „животным" началом в личности человека, а его духовное Я все больше приближается к тезисам христианского „самоотречения" от всяких земных соблазнов и христианской „жертвенности" во имя не своего, а чужого счастья. И все же, несмотря на все нарастающее стремление писателя к отречению от „плотской" сущности человека и к полному подчинению высоким „духовным" стремлениям личности, он всегда ясно сознавал невозможность разрыва в человеке этих двух начал. Именно это философское сознание писателя являлось одной из теоретических предпосылок его художественного мастерства в изображении диалектики человеческой души.

Как же сказывалось движение философской мысли Толстого в самом процессе его творческой работы над образом героя? Если рассмотреть первоначальные планы и черновые варианты „Войны и мира", „Анны Карениной", „Воскресения", то в них проявления „плотского" или „духовного" начала в поведении героя несомненно более разграничены, чем в окончательной редакции. На этом первоначальном этапе работы писатель как бы старается выяснить себе, какое из этих двух начал доминирует в личности героя и как оно проявляется в отдельных его поступках. При

[2] Подробнее о философской концепции Л. Н. Толстого о человеческой личности см. Е. Н. Куприянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М., 1966, с. 79—119.

[3] Здесь и дальше том и страница указаны в тексте в скобках.

этом преобладание „телесной", „земной" сущности человека четко сказывается в начальной характеристике почти всех любимых героинь писателя — Марьяны („Казаки"), Наташи Ростовой („Война и мир"), Анны Карениной („Анна Каренина"), Катюши („Воскресение"). И это не удивительно, так как именно женщина в представлении Толстого является воплощением материнства, извечным продолжением жизни. С другой стороны, однако, именно в характеристике любимых героинь писателя особенно ясно чувствуется развитие и его оценки „земного", „плотского" начала с позиции философского тезиса о превосходстве духовного Я человека над его телесной субстанцией, причем с каждым новым произведением эта оценка становится все более категорической. Включаясь как существенный элемент в первоначальный замысел произведения, она обыкновенно определяет начальную эстетическую функцию героя. Работая над „Казаками", молодой писатель, все еще особенно близкий по своему мироощущению к „языческой" позиции дедушки Ерошки, создает в первоначальной трактовке образа Марьяны художественный апофеоз естественной, подсказанной самой жизнью чувственной природы человека: „Я мужчина, она женщина, я подле нее жил, я желал ее, она отдалась мне. И не она отдалась мне, а она приняла меня в свой простой и сильный мир природы, которого она составляет такую же живую и прекрасную часть как облако, и трава, и дерево" (6, с. 155). Поэзия земной любви ясно сказывается и в начальной работе писателя над образом Наташи Ростовой. Намечая будущую характеристику своей любимой героини, Толстой пишет о ней: „Просит мужа, а то двух ей нужно детей, и любовь, и постель" (13, с. 19). Эта чувственность определяет и весь образ Наташи на ранней стадии его развития. Писатель рисует в лице 14-летней девочки уже проснувшуюся обворожительную женщину, на которую „действуют, возбуждая, лесть и похвалы" и которая в присутствии нравившегося ей мужчины „делается нешуточно возбужденной и привлекательной" (13, с. 549). Наташа откровенно признается брату, что изменила Борису, что она не такая, как Соня („я гадкая на этот счет", 13, с. 554), а впоследствии, увлеченная своей страстью к Анатолю, она с той же откровенностью пишет князю Андрею: „Я люблю другого. Я отдалась ему. Это Анатоль Курагин" (13, с. 863). Считая чувственное начало естественным проявлением человеческой природы, Толстой связывает его в образе Наташи с ее непосредственностью, сердечностью, простотой, а также с ее большим музыкальным талантом. Ее глубокое понимание музыки, отмеченное еще в первоначальных планах произведения („музыкой обладает и до безумия чувствует", 13, с.18), Толстой также относит к чувственной, а не к духовной субстанции человека. Вместе с тем нравственная оценка, которую писатель дает своей героине, уже изменилась по сравнению с его философской позицией в „Казаках". Если отношения между Марьяной и Олениным, так как они раскрыты в первоначальных вариантах произведения, кажутся Толстому вполне естественными и на них не реагируют даже старые казаки, то еще в одном из планов „Войны и мира" писатель определяет связь Наташи с Анатолем как ее моральное падение („Анатоль, влюбление, падение. Ужас и веселость", 13, с. 19).

В первых планах „Анны Карениной" в поведении героини также ясно отмечается чувственное начало ее поведения. Им писатель объясняет характер ее отношений с Вронским („Остались только одни жи-

вотные отношения", 20, с. 5), им обуславливает возможность новой измены Анны то с гимназистом („Гимназист. . . соблазняет ее", 20, с. 5), то с другом Вронского („Искушение с Грабе", 20, с. 7). Вместе с тем еще больше обостряется и строгость моральной оценки писателя по сравнению с его отношением к Наташе. Толстой видит вину Анны в том, что она пренебрегала „вечными началами" нравственности, разрушила „таинство брака", погубила двух „добрых, хороших людей" (Каренина и Вронского) и поэтому была наказанной не столько людьми, сколько богом („Мне отмщение и аз воздам"). Самую страсть Анны к Вронскому Толстой оценивает уже с позиции христианской житийной морали как „дьявольское наваждение", говорит о ее „дьявольском блеске в глазах", о ее „сияющем дьявольском лице". Это он, дьявол, говорит в ней", — определяет ее веселые, лживые слова слушающий ее с ужасом муж (20, с. 41).[4] В этой первоначальной трактовке образа Анны, поддавшей себя грешному соблазну земной, плотской страсти, враждебное отношение к ней вышего света является не столько причиной ее трагической гибели, сколько справедливым последствием ее собственного поведения.

В первоначальном замысле „Воскресения" чувственное начало должно было доминировать и в образе Катюши. Толстой записывает развитие этого замысла в своем дневнике 1890 г.: „Дурно живет, в связи с лакеем. И ей нельзя не быть в связи: в ней разбужена чувственность" (51, с. 18). Нехлюдова отталкивают от Катюши следы „разврата, вина и табаку" (51, с. 18). В этом романе, писавшемся в эпоху жизни Толстого, когда он вел открытую борбу с „плотской похотью", чувственность оценивается писателем как источник не даже и трагедии, а полной духовной гибели героя.

Ясно выраженной „земной" сущности своих любимых героинь Толстой противопоставляет духовные поиски многих из своих героев, придавая им собственные стремления к нравственному совершенствованию, к высокой альтруистической любви и саможертве во имя чужого счастья. Эти стремления опять-таки несомненно более четко сказываются в первоначальных планах и вариантах произведения. Еще в творческом замысле „Романа русского помещика" (1852) Толстой приводит своего героя к мысли, что счастье человека состоит в жизненном труде, „имеющем целью — счастье других" (46, с. 146). Проникнувшись этой мыслью, Оленин, герой „Казаков", даже решает отказаться от своей любви к Марьяне во имя ее счастья с Лукашкой (6, с. 194). В первоначальных вариантах „Войны и мира" Толстой наделяет подобными альтруистическими размышлениями и переживаниями даже крайне себялюбивого и властолюбивого князя Андрея. Узнав после своего ранения под Бородиным, что княжна Марья любит Николая и не может выйти за него замуж из-за его предстоящей женитьбы на Наташе, что Пьер со своей стороны любит Наташу, князь Андрей решает содействовать их счастью, отказавшись от своего личного счастья. „Да это надо, надо сделать — думал он. . . Да, вот что. Не свое, а чужое счастье" (13, с. 42). Выполняя свое решение, князь Андрей после своего выздоровления уезжает вместе с русскими войсками заграницу, Пьер связывает свою судьбу с Наташей, а Николай женится на княжне Марье. Еще ярче выражен альтруизм Ка-

[4] Е. Н. Куприянова. Цит. соч., 1966, с. 247.

ренина, первоначальная характеристика которого резко отличается от последующей. Искренне любя Анну, узнав о ее измене, сам мучаясь, он думает прежде всего о ней. Вслушиваясь в совет Долли, он готов отказаться от своего решения требовать развода, чтобы не погубить ее окончательно, оставив без всякой моральной поддержки. Во время родов он полностью опрощает ее и когда Анна начинает поправляться от тяжелой болезни, Каренин даже разрешает Вронскому посещать их дом, понимая, что Анна продолжает любить его, заботится о нем и об их ребенке и наконец дает им развод, сам оценивая свое поведение христианской готовностью принять пощечину от врага, „подставив ему другую щеку". В духе полного христианского всепрощения звучат слова Каренина, отправленные к Вронскому: „Вы можете затоптать меня в грязь, сделать посмешищем света, я не покину ее и никогда слова упрека не скажу вам. . . я должен быть тут, чтоб подать ей руку помощи, и пусть я буду позором, посмешищем света, я не буду жаловаться"[5].

Итак, в начальном этапе творческой работы Толстого проблема „плотского" и „духовного" начала в поведении героя ясно намечена, но эти два начала еще не связаны между собой в сложном диалектическом единстве. Наоборот, чаще всего они обособляются как своеобразная доминанта в личности героя, определяющая в основном характер его поступков. Поэтому дальнейшая работа писателя проявлялась прежде всего в сближении этих двух начал, в обогащении героя целой сетью новых мыслей, настроений, мотивов поведения, входящих между собой в сложное, противоречивое, подчас исключающее друг друга диалектическое единство.

В выявлении этой сложной диалектики внутреннего мира героя доминирующее в первоначальной трактовке Толстовских героинь „плотское" начало как бы отходит на задний план, превращаясь в скрытый, часто неосознанный стимул жизненного поведения, сталкиваясь с целым рядом новых, более тонких духовных проявлений личности. Так например, если в первоначальной редакции „Войны и мира" в любви Наташи к князю Андрею ясно сказываются ее страстная натура („она была такая же безумная, как всегда. Она верхом ездила на брате и кричала „дайте мне мужа", 13, с. 678) и ее большое тщеславие („она видела себя княгиней Болконской при дворе, затмевающей всех своей красотой", 13, с. 732), то в последней редакции тщеславие Наташи проявляется только в горькой обиде, что князь Андрей перестал посещать их дом и что „все знают о ее разочаровании, смеются и жалеют о ней" (10, с. 222), а веселое и бурное проявление ее чувств к князю Андрею заменяется целой гаммой новых неведомых для нее переживаний испуга и восторга, счастья и грусти, сосредоточенности и взволнованности. А когда князь Андрей отлучается на несколько дней из Москвы, „она никуда не хотела выезжать и, как тень, праздная и унылая, ходила по комнатам, вечером тайно от всех плакала и не являлась по вечерам к матери" (10, с. 222). Художественно обогащается диалектикой противоречивых чувств и образ Анны Карениной. Если в первоначальной редакции романа он целиком подчинен нравственной идее писателя о „дьявольском навождении" греховной плотской страсти, губящей чело-

[5] В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур. К истории создания „Анны Карениной", с. 763—764.

века, то в дальнейшем этот образ на много меняет свою художественную функцию, воплощая в себя идею искреннего и глубокого чувства, отрицающего ложь, лицемерие и жестокость высшего светского общества. Именно эта изменившаяся художественная функция образа Анны приводит и к обогащению ее образа рядом новых духовных переживаний, определяющих диалектическую сложность ее внутреннего мира. Это особенно ясно проявляется в сцене ее объяснения с мужем после скачек. В первой редакции Анна возвращается домой „прямая, румяная, и опять больше чем когда-нибудь с тем дьявольским блеском в глазах", спокойно обманывает мужа, не испытывая к нему никакой жалости, несмотря на то, что ясно видит его страдание. В следующем варианте в отношении Анны к мужу появляется и неожиданная жалость к нему, и сознание, что он прав, но она не в состоянии помочь ему. В окончательной редакции романа Анна сама признается мужу в своей измене и, оставшись наедине с собой, она и рада этому признанию, думая, что оно положит конец ее ложному положению, и чувствует, что этим еще больше запуталась, старается ободрить себя и вместе с тем дрожит от страха и стыда, представляя себе, как ее с позором выгонят из дома и как все будут презирать ее. Самое существенное изменение образа Анны проявляется в ее отношении к сыну. В ранних вариантах романа это ее чувство или вовсе не затрагивается, или, наоборот, Анна испытывает враждебность к сыну за то, что он похож на отца, или же, отправляясь к Вронскому, легко избавляется от него щедрым подарком. В окончательном тексте романа ее чувство к сыну является единственным прочным, нетронутым чувством в общем хаосе ее переживаний. Вместе с тем нежная любовь к Сереже смешивается с горьким раздумьем, что он также когда-то осудит и не пожалеет ее, но что она не могла поступить иначе и что не может раскаиваться в своем поступке.

Диалектическое усложнение образов Наташи Ростовой и Анны Карениной проявляется и в изменении их портретной характеристики. В первых вариантах портрет обеих героинь подробен и в основном статичен. В нем есть что-то грубое, первичное, подсказывающее чувственность темперамента. Писатель подчеркивает у обеих героинь их „узкие глаза", „низкий лоб", „толстые губы", а в портрете Анны и ее „короткий, почти вздернутый нос" и до такой степени толстый стан, что еще немного и „она стала бы уродливой" (13,с. 151 и 20,с. 18). В окончательном тексте портретная характеристика становится менее подробной и несравненно более динамичной. Толстой знакомит читателя с Наташей, когда она с веселым смехом врывается в гостиную, и поэтому указывает только на те черты ее внешности, которые могут быть уловлены с первого взгляда находившихся в комнате гостей. Вместе с тем гораздо ярче показан в этой сцене живой темперамент Наташи, ее естественность и непосредственность, ее молодая дерзость и веселость. Также резко меняется в творческой работе писателя и портретная характеристика Анны Карениной. Читатель впервые воспринимает ее посредством того минутного взгляда, который Вронский бросил на нее при их первой встрече на вокзале и опять не внешние черты, а внутренний свет ее личности, поразивший Вронского, отмечает Толстой в ее портрете. Поэтому и основное впечатление, которое остается от первого знакомства читателя с Анной — это „блеск" ее взгляда из-под длинных густых ресниц

и „сдержанная оживленность, которая играла на ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшей ее румяные губы“ (18, с. 66).

Диалектически усложняются и образы тех героев Толстого, чья первоначальная характеристика непосредственно связывалась с идеей писателя об альтруистическом самоотречении героя во имя чужого счастья. Вместе с тем здесь творческая работа художника обыкновенно шла по другому направлению. Писатель, как бы не доверяя жизненной убедительности своей нравственной идеи, подвергает ее проверке со стороны властных требований чувственной жизни и в этой проверке духовная сущность героя входит в острое диалектическое противоречие с земным, телесным началом его личности. Так Оленин, открывший для себя нравственный принцип, что счастье состоит в том, чтобы „жить для других“, приходит в дальнейшем развитии своем к противоположным размышлениям о сущности человеческого счастья: „Самоотвержение — все это вздор, дичь — убеждает он теперь себя. Жить для других, делать добро? Зачем? Когда в душе моей одна любовь к себе и одно желанье — любить ее и жить с нею, ее жизнью. Не для других, не для Лукашки желаю теперь счастья. . . прежде я был мертв, а теперь только живу “ (6, с. 123). Жизненно неубедительным кажется Толстому и первоначальное решение князя Андрея, оставшись в живых, отказаться от личного счастья с Наташей во имя ее счастья с Пьером. Может быть поэтому в окончательной редакции автор убивает своего героя и таким образом дает более реалистическое обоснование дальнейшего сюжетного развития романа. Каренин, со своей стороны, с каждой новой редакцией романа все мучительнее связывает свои чувства христианского смирения и всепрощения в отношении к Анне с озлоблением на нее, с ненавистью и презрением к ней, с желанием мстить ей за то зло, которое она причинила ему.

Диалектическое противоречие между чувственной и духовной субстанцией в жизни человека ярче всего сказывается в процессе творческой работы писателя над образом Нехлюдова в романе „Воскресение“, когда он полностью выясняет свою эстетическую концепцию о „двойственности“, „текучести“ человеческого характера. В 1895 г., т. е. почти пять лет после начала работы над произведением, Толстой записывает в своем дневнике: „Уяснилось важное для Коневской: именно двойственность человека“ (53, с. 26), и опять в том же году: „Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо“ (53, с. 187). В этих мыслях Толстой уже полностью утверждает свое понимание диалектики человеческой души как динамического, постоянно изменяющегося единства антагонистических начал в жизни человека.Вот почему, если в первом варианте „Воскресения“ Валериан Юшков, являющийся первообразом Нехлюдова, раскрыт довольно односторонне как светский молодой человек, действующий в отношении к Катюше под напором проснувшейся в нем страсти, то в следующих редакциях в образе Нехлюдова чередуются, вытесняя друг друга, два совершенно различных типа жизненного поведения: чувственного и духовного. „Он был теперь двойным человеком, т. е. таким, в котором в различное время проявлялись два различные, даже совершенно противоположные человека: один сильный, страстный, эпикуреец, ничего не ви-

дящий, кроме своего счастья, жизнерадостный человек, отдававшийся без всяких соображений тем страстям, которые волновали его, другой — строгий к себе, требовательный и верующий в возможности нравственного совершенствования и стремящийся к нему" (33, с. 42).

* * *

В овладении Толстым диалектикой человеческой души значительное место занимает и философская концепция о социально-исторической детерминированности человеческой личности. Все же эта концепция, лежащая в основе любой реалистической типизации героя, не является для Толстого теоретическим абсолютом, а только одним из многочисленных факторов в формировании его героев. При этом писатель понимает проблему социально-исторической детерминированности в смысле не только воздействия на человека его непосредственного социального окружения, а и чужой ему социальной среды. Так он сталкивает своих дворянских героев, с одной стороны, с влиянием на них высшего светского общества, а с другой — с моралью русского крестьянства. При этом, следуя просветительской философии Жан-Жака Руссо, Толстой определяет роль социального фактора на личность героя в двух направлениях — как коррумпирующее начало, когда оно осуществляется со стороны высшего светского общества,или как стимул к нравственному совершенствованию и к духовному облагораживанию человека, когда он попадает под воздействие народа, сохранившего в себе лучшие задатки человеческой природы — ее высокие нравственные начала правды и добра.

Художественное решение проблемы коррумпирующего влияния высшей дворянской среды на личность героя осуществляется в творческом процессе Толстого также в различных направлениях. Чаще всего, однако, оно проявляется в столкновении между нравственным Я героя и воспринятой им социальной условностью или ходячим общественным мнением. Это столкновение обыкновенно приводит к художественному обогащению героя рядом новых, противоречивых переживаний и мотивов его поведения, сменяющихся в его сознании с большей или меньшей быстротой. Так например, изображая переживания Наташи при ее встрече с Анатолем в театре и в салонах Элен, Толстой с каждой новой редакцией этой сцены все ярче показывает как окружающая ее атмосфера фальши, лести и разврата начинает изменять ее нравственные критерии и ее чуткое отношение к жизни. После своего разговора в театре с Анатолем и Элен она возвращается в ложу к отцу „совершенно уже подчиненная тому миру, в который она попала" (10, с. 330). Вместе с тем мотивы самоуспокоения, что „стало быть так надо", повторяющиеся несколько раз в мыслях Наташи, входят в диалектическое противоречие с ее нравственным чувством, подсказывающим ей недопустимость ее поступка, с ее сознанием вины перед князем Андреем, с ее смутным ощущением прежней погибшей чистоты.

Развращающая роль социального фактора на личность героя особенно четко проявляется в творческой работе писателя над образами тех из его героев, которые непосредственно связаны с высшей аристократической средой или стремятся к ней. Здесь эта работа приводит не столько к обогащению героя, сколько к сужению его духовного мира, так как с каждой

новой редакцией естественные проявления человеческой личности все больше заменяются в нем светской условностью или социальной привычкой. В первоначальном варианте романа Наташи с Анатолем он искренне влюблен в нее. Когда Соня и Пьер объясняют ему всю бесчестность его поступка, он смущается, краснеет, на глазах его появляются слезы. Однако с каждой новой редакцией его поведение становится все более циничным и грубым. То он дерзко заявляет Пьеру, что он женился бы на Наташе, если бы у нее было состояние, то требует у него денег, чтобы отказаться от нее и уехать, то принимает роль обиженного благородного человека, у которого затронуто чувство дворянской чести. В последней редакции он оказывается женатым человеком, его отношение к Наташе уже не отличается от его многочисленных светских интриг и даже страстное любовное письмо, которое он ей посылает, призывая ее к побегу, сочинено не им, а его приятелем Долоховым. Каренин также с каждой новой редакцией все больше теряет живые, человеческие струны своего сердца, превращаясь в государственную „машину" с холодным и мертвенным отношением к жизни. Изменяются в процессе работы писателя не столько поступки героя, сколько мотивы его поведения, система его мыслей, даже стилистическая структура его речи. Сначала это живой, взволнованный, страдающий человек: „Я вижу, что ты переменилась, я вижу, что ты чем-то живешь, чем-то счастлива, независимо от меня, от общей семейной жизни. . . Я слабый человек. . . не могу и не хочу наказывать . . . Я бы оставил тебя и постарался бы умереть. Но не я главное лицо, а ты."[6] В этом варианте писатель говорит и о „ясных, светлых, голубых" глазах Каренина, о его „доброй улыбке", о „красных пятнах", выступивших на его пухлом морщинстом лице, о напавшей на него робости в разговоре с женой. В окончательном тексте романа Толстой вводит размышления Каренина перед его разговором с Анной и в этих рассуждениях мысли о ее судьбе отходят на последнее место, а на первое место выступает вопрос об общественном мнении. Его фраза напоминает протокольную запись спокойно обдумывающего свои мысли чиновника: „Я должен сказать и высказать ей следующее: во-первых, объяснение значения общественного мнения и приличия; во-вторых, религиозное объяснение значения брака; в-третьих, указание на могущее произойти несчастье для сына; в-четвертых, если нужно, указание на собственное несчастье" (18, с. 152). В непосредственном разговоре с Анной тон голоса Каренина холоден и спокоен, как и холодно смотрящие на нее его мертвенные глаза. И все же, превращая Каренина из живого человека в бесстрастного чиновника, Толстой не уничтожает в нем полностью его нравственное благородство, проявление которого оказывается в полном противоречии с его социальной сущностью. Диалектика личностного и социально-типического особенно ярко выступает в поведении Каренина во время родов Анны. Основное ядро этой сцены осталось без перемены от первой до последней редакции. Зато существенно изменились мотивы поведения героя, решительно обострилась противоречивость его переживаний. Если в первой редакции, получив телеграмму Анны, просящей прощения перед смертью, он едет, руководимый своим высоким нравственным чувством, моля бога помочь ему в трудную для него минуту, то в последней редак-

[6] В. А. Жданов. К истории создания „Анны Карениной", с. 434.

ции он принимает решение увидеться с Анной, чтобы „соблюсти приличия", так чтобы люди его круга не осудили его поступок как „слишком жестокий". Вместе с тем известие о болезни Анны пробуждает в нем надежду на ее смерть, которая сможет освободить его от создавшегося неестественного положения, угрожающего его карьере. Эти размышления Каренина, продиктованные его чиновничьим сознанием, неожиданно сталкиваются с проснувшейся в нем жалостью к умирающей Анне и с неиспытанной им до сих пор радостью прощения.

Диалектическое противоречие личностного и общественного начала в поведении героя еще больше углубляется в творческой работе Толстого над последним крупным его произведением „Воскресение". Ни в одном из других произведений писателя не показано с такой полемической остротой развращающее влияние светской среды на человека, как в „Воскресении" — в образе Нехлюдова. При этом нигде чувственное, эгоистическое начало не получает такого социального осмысления, как в изображении этого героя. В каждой новой редакции Толстой все ярче показывает, как высоконравственный юноша, живший с благородными альтруистическими помыслами о „счастьи других", превращается в „избалованного барством и роскошной жизнью" светского человека, не знающего никаких моральных преград для своих поступков. В последней редакции этот диалектический переход героя от одного к другому типу жизненного поведения сказывается во всех проявлениях его личности — и в его отношении к собственному „духовному существу", которое он в юности считал своим „настоящим Я" и которое теперь полностью подчинилось его „здоровому, бодрому, животному Я", и в его отношении к высоким философским проблемам человеческого бытия, „тайны" которого его когда-то напряженно волновали и которые вовсе перестали занимать, так как его интересы свелись к ясной простоте окружающей его материальной жизни, и в его отношении к женщине, которую он раньше считал таинственным и прелестным существом, а теперь воспринимал только как „оружие испытанного уже наслаждения", и в его отношени к друзьям, с которыми его связывали искренние и глубокие чувства и которых он заменил служебными знакомствами, и, наконец, в его отношении к крестьянам, которым он в молодости отдал полученное им в наследство отцовское имение, понимая всю несправедливость владения землей, и которые теперь его интересовали только с точки зрения получаемого от них дохода. Все эти глубокие перемены, наступившие в личности Нехлюдова, Толстой объясняет единственно тем, что он „перестал верить себе и стал верить другим", т. е. заменил собственное отношение к жизни ходячим мнением окружающей его среды. Вместе с тем, исходя из своего эстетического тезиса о „текучести" человека, Толстой подходит к новому решению диалектики личности и общества, указывая на возможность духовного освобождения героя от развращающего воздействия окружающей его светской среды, которую он подвергает новой нравственной переоценке под влиянием неожиданного для него морального сотрясения. Одновременно с этим с каждой новой редакцией писатель реалист все ярче показывает, как трудно для человека разорвать свои социальные связи, пренебречь общественным мнением и отстаивать собственное отношение к жизни. Примером подобной творческой работы Толстого являются различные варианты сцены суда, послужившей первым нравственным толчком в духов-

ном перерождении Нехлюдова. В первой законченной редакции произведения встреча Нехлюдова с Катюшей в суде является для него своеобразным эмоциональным взрывом, решившим сразу всю его будущую судьбу. „Вся жестокость, подлость, низость его поступка сразу открылась перед ним и та страшная завеса, которая каким-то чудом все это время, все эти 14 лет, скрывала от него его преступность, была уничтожена навек" (33, с. 57). Только на мгновенье в сознании Нехлюдова проходит мысль об ожидающем его стыде, если люди узнают его грех, но и эта случайно мелькнувшая мысль усиливает проснувшиеся в нем новые чувства. „Пускай узнают, — подумал он, — и тем лучше. Не перед людьми мне стыдно и больно, а перед собой и перед богом" (33, с. 58). Этот быстрый разрыв Нехлюдова со своей прежней жизнью, по всей вероятности, показался писателю психологически недостаточно убедительным и поэтому в следующем варианте сцены суда первоначальная реакция героя получает противоположное содержание. Она уже целиком подсказана его положением светского человека. Теперь основное чувство Нехлюдова при встрече с Катюшей в суде — страх, что, узнав его, она может объявить о своих отношениях с ним и этим испортить его светскую репутацию порядочного человека, а чувство недовольства собой оказывается „почти незаметным" и Нехлюдов спешит оправдать себя уже испытанным аргументом, что „все так поступают". В этом варианте душевная борьба героя начинается только после его приезда домой и проявляется в столкновении противоположных мыслей и чувств. С одной стороны, герой начинает все больше сознавать мерзость своего поведения по отношению к Катюше („ведь я мерзавец, самый последний негодяй и мерзавец", 33, с. 111), желает искупить свою вину, женившись на ней, с другой стороны, испытывает отвращение к ней („жениться на ней? на „этом трупе?" 33, с. 118), стремится вновь все забыть и связать свою жизнь с „чистой и прелестной" девушкой, успокаивая себя сентенцией, что „пьяницы и проститутки не излечиваются", думает освободиться от своей проснувшейся совести, дав Катюше деньги, и вместе с тем чувствует омерзение и стыд перед собственными мыслями и испытывает увеличивающееся чувство жалости к ней. В последней редакции нравственное пробуждение героя становится еще более убедительным. Только постепенно, освободившись от ужаса, что Катюша может покрыть его позором во время судебного процесса, Нехлюдов приходит к более углубленной „чистке души", которая позволяет ему осознать всю свою „праздную и скверную" жизнь и которая приводит его к мысли просить прощения у Катюши и „если нужно" жениться на ней. Но и это все еще не решение, а промелькнувшая возможность, которая укрепляется в его сознании только в дальнейшем под влиянием его углубившихся связей с народом.

Проблема облагораживающего воздействия народной среды на личность дворянского героя не раз затрагивается в произведениях писателя и ее влияние на человека, как это было в отношении высшего светского общества, выясняется постепенно в процессе творческой работы Толстого. При этом и здесь изменяются не столько поступки героя, сколько мотивы его поведения. Особый интерес представляет изменение в процессе работы патриотического сознания Пьера, проявившегося в его решении убить Наполеона. В первой редакции „Войны и мира" его решение имеет отвлеченную романтическую окраску, связываясь с мыслью, что ему пред-

определено самим апокалипсисом спасти Россию от врага человечества. Впоследствии, работая над образом героя, Толстой не отвергает этого мотива, но отводит его на задний план и уже объясняет решение Пьера его новым по характеру, более реальным патриотическим чувством, которое породило в нем его общение с солдатами во время Бородинского боя. Именно их патриотизм, лишенный всякой внешней эффектности и позы, настолько поражает его, что под влиянием их „правды, простоты и силы" он начинает оценивать собственное поведение как „лживое и ничтожное" и всеми силами души стремится духовно приблизиться к ним, „быть тем, чем были они" — „эти странные и неведомые ему доселе люди", резко отделявшиеся в его сознании от всех других людей. Именно, желая „не отставать ни в чем от НИХ", Пьер остается в Москве, захваченной неприятелем, чтобы убить Наполеона. При этом он уже сам воспринимает свой поступок не в духе романтического предопределения, а как проявление своей личной воли, воспитанной примером солдат, которые „не говорят, а делают". Работая над окончательной редакцией „Войны и мира", Толстой сталкивает Пьера во время плена и с русским крестьянином Платоном Каратаевым, связывая с его нравственным воздействием последний этап в духовном развитии своего героя — его моральное возрождение, которое чуткая Наташа сразу отмечает удачным сравнением: „Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий, точно из бани; ты понимаешь? — морально из бани" (12, с. 227).

В процессе творческой работы Толстого над „Анной Карениной" все больше углубляется и общение Левина с народом и это общение пробуждает в нем и тягу к простой, естественной трудовой жизни крестьян, и сознание несправедливости своего богатства по сравнению с бедностью народа, и такое горькое чувство неудовлетворенности собой, что он, счастливый отец и семьянин, чуть ли не подходит к самоубийству. Наконец, введенный в конце романа образ крестьянина Фоканыча с его философией, что надо жить не для себя, а „для бога", „для души", т. е. для других, открывает для Левина, как и для Пьера, новую перспективу его духовного развития, на которой Толстой и заканчивает свое произведение.

Творческая работа Толстого над последним его романом „Воскресение" отмечает новый этап в раскрытии облагораживающего влияния народной среды на психику героя. Если в первом варианте романа Нехлюдов подходит к своему нравственному перерождению только под влиянием пережитого им духовного сотрясения во время суда и проснувшегося в нем голоса совести, то в дальнейших редакциях это возрождение оказывается длительным процессом и в нем активное участие принимает его общение с арестантами и с крестьянами его собственного имения. Именно недовольство крестьян его половинчатой реформой заставляет его задуматься о правах народа над землей, его столкновение с ужасающей бедностью народа и узаконенной над ним несправедливостью приводят его к нравственной переоценке не только собственного поведения, но и общественного положения всего дворянского класса и к решению окончательно порвать все связи с своей социальной средой. Таким образом, воздействие народной среды на духовное развитие Нехлюдова оказывается наиболее прочным и многосторонним. Оно затрагивает не только нравственную сущность героя, но и его идеологические позиции и его непосредственное общественное поведение.

Проведенные наблюдения над планами и черновыми вариантами самых крупных произведений Толстого дают основание утверждать, что умение писателя изобразить диалектику человеческой души, сказавшееся еще в его первом произведении, представляло не раз навсегда усвоенный им художественный прием, а длительный и трудный процесс, повторяющийся в его работе над каждым новым его произведением. Этот процесс проходил в различных направлениях, но чаще всего в нем сказывалось движение от более четко выраженной чувственной или духовной доминанты в личности героя, обуславливающей в ранних вариантах произведения основной характер его поступков, к диалектике сложных и противоречивых психологических переживаний, продиктованных столкновением различных сторон человеческой природы или взаимоотношениями личности с окружающей ее социальной средой. Вместе с тем в зависимости от творческого развития самого писателя изменяется в одной или другой степени и характер его работы над изображением диалектики человеческой души. Эта диалектика принимает ясно выраженный динамический характер, проявляющийся во все более четких переходах героя от одного к другому типу жизненного поведения и приводящий в творческой работе Л. Н. Толстого над „Воскресением“ к полной художественной реализации принципа „текучести“ человека.

С каждым новым произведением писатель все больше углубляет и воздействие социальной среды на личность героя, показывая с нарастающей публицистической остротой ее развращающее или облагораживающее влияние, в зависимости от того, насколько эта среда оторвана от народа или близка к нему.

МИЛКА БОЧЕВА

ЗА ПОЕТИКАТА НА КЪСНИЯ ТОЛСТОЙ

В литературознанието окончателно е преодолян периодът, когато за късните произведения на Лев Толстой се пишеше като за време на упадък и със съжаление се отбелязваше „изчезването на предишните толстоевски детайли и тънки нюанси в изобразяването на лицата, на обстановката и действията“[1]. По такъв начин отпечатаните след смъртта на писателя творби почти губеха значението си като момент от неговата духовна биография. Въз основа на ленинските теоретични принципи бе поставено началото на нов подход към творчеството на Толстой от последните години. Излизането на 90-томното събрание на съчиненията му с всички негови произведения и техни варианти, с десетките хиляди писма — Толстоеви и до него, — с огромния материал от дневниците и бележките му разкри възможността внимателно да бъдат проследени характерните тенденции в развитието на мислителя и художника Толстой, без да се накърнява тяхното диалектическо единство. Това даде подтик за детайлно изследване на новите моменти в творческия път на писателя чак до смъртта му, откроряващи все още недостатъчно изяснената проблема за художественото новаторство на късния Толстой.

В литературата за Толстой творчеството му от 90-те години вече определено се свързва с една насока, чиято същност е в „съкращаване на пътя“ към читателя, при нескривана обаче активна авторска оценка. Тази тенденция се отбелязва от написването на „Смъртта на Иван Илич“ и „Кройцерова соната“ до „Възкресение“.

Когато се определят основните черти на реализма в късното творчество на Толстой, все още най-често се има пред вид „Възкресение“ — романът, „обобщаващ цялата дейност на Толстой“.

След това обаче той пише повестите „Хаджи Мурат“, „Отец Сергий“, „Фалшивият купон“, „Посмъртните записки на Фьодор Кузмич“, разказите „След бала“, „Корней Василев“, „За какво?“, редица очерци и др. Те разкриват много нови страни у белетриста Толстой, известен дотогава на читателския свят най-вече с големите си епически творби. Преоткриването на късния Толстой налага изместването на неоправдано поставяния предел в неговото творческо развитие с „Възкресение“. И тъй като

[1] Вж. Л. И. Аксельрод-Ортодокс. — В: Сборник о Толстом. М.—Л., 1928.

сред отпечатаните след смъртта на автора произведения една повест като „Хаджи Мурат“ и сега изненадва със съвременността на почерка, с който е написана, това задължава да бъдат изяснени заслугите на Толстой за новата насока на развитие на реалистическото изкуство през нашия век.

От друга страна, тези късни творби и най-вече „Хаджи Мурат“ и разказът „За какво?“ най-пълно илюстрират Лениновата характеристика: „Не из единого, не из чистого и не из металла отлита фигура Толстого“ (20, с. 94).[2] Те допълват преценката за Толстоевата проповед за „непротивене на злото с насилие“ като начало на големи противоречия в неговите възгледи и творчество, като несъответстваща на една постоянна вътрешна нагласа, която сам Толстой нарича „откриване на нови хоризонти“. И дневниците от последните му години с признания в тях изпитван таен трагизъм дават материал за осмисляне цялостния път на Толстой. Затова образът на съпротивленеца Хаджи Мурат е свидетелство не за рязък идеен обрат у писателя, а за противоречивия, сложен процес, който не позволява да отъждествяваме Толстой с толстоизма. Последната голяма творба „Хаджи Мурат“ е своеобразна полемика на автора със собствената му теория. Това е една недотам дискретна изява на негови мисли, на Толстоевото „двойничество“, за което свидетелстват и неговите близки.

* * *

Краят на XIX в., който е златен за руското изкуство и литература, поражда много тревоги, свързани с наследяването на богатите му традиции, със спора за бъдещето на руската литература. Прави се равносметка на изминалото столетие, но в прибързаните „капитални“ преоценки, в „призрачните“ поетични декларации се появява и неочакваната прогноза за края на „благодушния реализъм“. За духовната атмосфера на тази епоха особено характерен е диалогът между Чехов и Бунин: „Ще умре Толстой и всичко ще отиде по дяволите“ — казва Чехов на Бунин. „— Литературата ли?“ „— И литературата.“[3] В него отекват болните въпроси и несигурните отговори от края на 90-те години и началото на новия век. Онова, което тревожи художниците Чехов и Бунин, е рязката присъда над реализма при търсенето на нови пътища за руското изкуство. Увереността в истинското призвание на литературата те неслучайно свързват с името на Л. Толстой. В творчеството му сега се взират по-внимателно, търсейки и отговор, и предсказание за бъдещето на руския реализъм: Открива ли нови перспективи реалистичният начин на изобразяване? Не е ли остарял вече този метод? Ще бъде ли издигнат здрав мост между XIX и XX в. в руската литература?

Това е отправното начало за измерване значимостта на последните Толстоеви творби и от неговите съвременници, и в историята на литературата.

Говорейки за последните години на XIX в., Толстой признава: „Струва ми се, че както в политиката, така и в литературата се е стигнало до за-

---

[2] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 т. (нататък отбелязваме след цитата само тома и страницата).

[3] И. Бунин. Освобождение Толстого. Париж, 1937, с. 21.

дънена улица. . . Когато има идеали, в името на тези идеали се създават произведения на изкуството, когато ги няма, както сега у нас — няма произведения на изкуството. Има игра с думи, игра със звуци, игра с образи."[4]

Разцветът на романа в руската литература през втората половина на XIX в. скоро достига своя край. Завършената през 1899 г. творба „Възкресение" е последният роман на руския критически реализъм. „Формата на романа — казва Толстой по това време — не само не е вечна, но тя преминава. . . Ако искаш да кажеш нещо, кажи го направо (. . .). Белият лист на литературата е вече изписан и трябва да се преобърне или да се вземе друг."[5] На смяна на обемните и сложни форми идват „яснота, красота, немногословност, стегнатост на произведенията на изкуството" (30, с. 181). В написаните от Толстой през последните му години художествени произведения малката белетристична форма се откроява като господствуваща. Насочването към нея носи белезите на един закономерен и за изкуството тогава, и за неговото творчество процес.

Последните творби на писателя са адресирани към читателя от XX в. А Толстой винаги се е стремял произведенията му да предизвикат действена реакция у съвременника. Поради това характерът на повествованието в тях е съобразен с измененото вече възприятие на новия читател, с вкуса, който възпита у него през последните десетилетия на века една тенденция и в музиката, и в живописта — изкуството влиза в стадия на въвличане зрителя, слушателя в активно сътворчество чрез освобождаване от детайлизирането, дорисуването.

Най-късните произведения на Толстой, отразяващи новите тенденции в изкуството, съзвучни на духа на епохата, са същевременно творческо продължение на действените начала в руската реалистическа традиция. „На много неща се уча от Пушкин" — записва думите му Софя Андреевна.[6] А изискванията на Пушкин към художника-белетрист са дефинирани с две думи: „точност и краткост". В общия рисунък на късната Толстоева проза именно Пушкин, оцененият почти половин столетие след смъртта си прозаик, изиграва значителна роля. Признаването и усвояването на принципите, върху които Пушкин гради своята проза, както е известно, е твърде дълъг процес у Толстой. За открилия „диалектиката на човешката душа" автор през 50-те години Пушкиновите повести са „някак си оголени". Интересът на Толстой към сложния лабиринт на вътрешния свят на човека не му позволява по това време да даде заслужена оценка на главното внимание в прозата на Пушкин „към самите събития". Седемдесетте години са период на „връщане на Толстой към прозата на Пушкин" (Айхенбаум). „Това ново изучаване оказа силно въздействие върху мене" — признава Толстой (62, с. 18). Той открива у Пушкин-белетриста тези принципи в изобразяването на човека, които най-много биха подхождали на неговия подстъп към човешката „променливост". Затова динамичността и краткостта в повествованието за Толстой са вече достойнства на Пушкиновата проза.

---

[4] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. II. М., 1960, с. 306.
[5] Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 270, 316.
[6] С. А. Толстая. Дневники. 1860—1891. М., 1928, с. 35.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

В стремежа към нов повествователен похват той открива сигурна, неизменна за руския писател опора — народното творчество, „средствата на експресията и лексиката на фолклора“, които, както отбелязва П. Бицили, са предмет на особено внимание у писателите от края на XIX и началото на XX в.[7] Народната реч е „най-добрият поетически регулатор“ — отбелязва Толстой. — Поискай да кажеш нещо излишно, надуто, болезнено, езикът няма да позволи“ (61, с. 283).

Да се строи произведението върху самия сюжет, действието да се превърне в негов гръбнак за сметка на психологическите подробности, такъв е стремежът на Толстой след продължителното изучаване на Пушкин, образците на народното творчество, поетиката на древногръцката литература.

В руската литература пръв Чехов долавя необходимостта от нова насока в реалистичното изображение — необходимост, която той формулира в принципа „да се разчита на читателя“. Помага му неговият изключителен усет за мярка в художествената творба, който е същевременно усет за степента на връзката му с читателя. Този нов подход определя у писателя избора на малката форма. Чехов с непоносимостта си към многословното или красиво казаното дава израз на една органически присъща му черта. А творци като Толстой с характерния за тях стремеж към новото е трябвало да надмогват себе си, много от свойствените им художествени похвати, за да постигнат това. Оценявайки новаторството на Чехов, „способността му за художествено прозрение“, Толстой отбелязва, че той „като Пушкин придвижва формата напред, а това е голяма заслуга“.

Много са факторите, които съдействуват за всеки нов момент у художника Толстой, но сам по себе си неговият талант е особено явление в руската и световната литература. И поразяващото в този изключителен талант е съобразяването му с непрекъснатия процес на развитие в живота, който процес изисква и съответстващо на нещо развитие в изкуството.

Малката белетристична форма у късния Толстой е резултат от творческо претворяване на характерни белези от художествената система на писателя — с по-голям синтез, с присъщата му яркост и сила на багрите, но върху малка „площ“, което довежда до по-голяма компактност и натовареност на всички компоненти на архитектониката на произведението, структурата на художествения образ, стила.

* * *

„Можеше ли да се напише „Хаджи Мурат“ по-добре? На нас ни се струва, че не, на Толстой му се е струвало, че да“[8] — така по-късно М. Горки оценява най-ярката от късната проза на Толстой творба. Именно в тази повест — едно от най-големите творчески постижения на Толстой, са реализирани всецяло художествените търсения на писателя, свързани и с насоките в развитието на реалистичната проза през XX в.

Съпоставена с ръкописите — 2166 с., — в окончателния си вид повестта представлява твърде малка част от тях, само 8 коли. Простотата

[7] П. Б и ц и л л и. Заметки о роли фольклора в развитии современного русского языка и русской литературы. — Год. Соф. унив., Истор. филол. фак., 1944, с. 53.

[8] В. И в а н о в. Встречи с М. Горьким. М., 1947, с. 47.

и лаконичността се налагат още от пръв поглед. Те определят стегнатата композиция, динамичността на действието — съсредоточаването му върху няколко възлови момента, — непосредствения разказвателен тон, пределно краткия поетичен пролог и изразителен завършек. Дългият процес на работа над произведението (почти осем години с прекъсвания) е процес на овладяване на формата — единствено съответстващата му. Както казва Толстой за компактността в стихотворенията на Фет, „дълго е натрупвано, докато откристализира". „Все не мога да намеря тона. . .", „Все се мъча да намеря удовлетворяваща форма за „Хаджи Мурат" . . ." — такъв е основният характер на бележките му през първите две години от работата над повестта. И неговият приятел П. Буланже свидетелствува, че „Лев Николаевич е бил увлечен от желанието си да намери нова форма."[9] И за повестта „Фалшивият купон" Толстой отбелязва: „Пиша много небрежно, но ме интересува с това, че се изяснява нова форма, много sobre"[10].

С усета си за непреходната ценност на епическото начало в изкуството и в „Хаджи Мурат" Толстой съхранява характерната за своите произведения епичност. Още през 50-те години младият писател говори за „генерализацията" в произведенията си, за насочване на читателя към общия процес на живота. Тя довежда във „Война и мир" до разчупване привичните жанрови рамки на романа — изследван е цялостният поток на човешкото битие, обхванати са стотици човешки съдби в съответствие с хода на историята, с ритъма на обществените събития и от тези съдби израства представата за облика на нацията, всяко явление намира истинското си място в широките рамки на историята. В произведенията, където сюжетът сам по себе си няма такава обхватност, епическа широта на повествованието придава набелязването на необичайни контури на човешкото духовно битие — отразеният морал се съпоставя с „изконните начала" на нравствеността, единствените, които според Ленин Толстой признава. С особеното си място обаче Толстоевата епичност се откроява в творби, които като „Хаджи Мурат" са социално-нравствено и психологическо отражение на минала епоха — опит чрез миналото да бъде по-пълно оценено настоящето.

„По епическия си характер — отбелязва още А. Кони — можем според мене да поставим „Хаджи Мурат" наравно с „Война и мир" — с несравнените преходи от набезите в планината към бала. . ., от семейната сцена в далечното руско село към кабинета на императора и към саклята в планинския аул. . ."[11] И дългогодишната работа на Толстой над повестта с изучаването на „цели вагони литература" много напомня подготовката на епопеята „Война и мир". Но резултатът този път е една малка повест. В нея обаче има около 100 индивидуализирани лица — от руския император, министрите, придворните, през висшето общество и руските офицери до войниците и селяните; от върхушката на кавказците начело с Шамил, през ханове и князе, до редовите мюриди, старци и деца. В невидимата „спойка на сводовете" авторът съумява да сплете в единен възел нишките на живота на различните слоеве от руския и кавказкия народ,

[9] П. А. Буланже. Как Л. Н. Толстой писал „Хаджи-Мурат". — Русская мысль, 1913, № 6, с. 71.
[10] Л. Н. Толстой. Собрание сочинений. Т. XX. М., 1965, с. 92.
[11] А. Ф. Кони. Воспоминания о русских писателях. Л., 1965, с. 280.

следвайки не само логиката на историческите факти, а „психологията им", както пише по друг повод Горки. По такъв начин, проследявайки историята на едно събитие от средата на века, писателят откроява процесите, които определят конфликтното начало на много исторически периоди, в туй число, а може би и най-вече — на неговото време. Толстой разкрива възможността и чрез малката белетристична форма да се изграждат епични платна.

Повествованието в „Хаджи Мурат" е вече твърде близко до Пушкиновия динамизъм. Той се постига чрез взаимообусловеността между всички съставни части на художествената структура. Напрегнатото драматично действие, бързият темп на повествованието, неочакваните сюжетни преходи способствуват да бъде очертан кратко, но цялостно широкият обсег на конфликта на Хаджи Мурат с русите и с Шамил.

В мозаичния композиционен строеж на повестта отделните малки глави участвуват като съставки на разгърнатата в широк план антитеза и богатството на цялостната гама в повествованието се определя от рязката смяна на повествователния тон в тях. В композирането им контрапунктът се чувствува като отправно начало. Ролята на автора, който участвува в пролога като разказвач, тук се свежда единствено до подбора и внезапното снемане на отделните планове — липсват преките намеси, непосредствените внушения, характерни за „Възкресение".

За да изпълнят определената им функция, авторът придава на отделните глави фрагментарен характер. Всяка от тях представлява непринудено подхванат или небрежно продължен и сякаш недовършен разказ и значението ѝ се откроява на фона на предидущите или следващите глави. Фрагментът, издигнат тук до определен художествен принцип, е резултат от разрушаването и новото построяване на Толстоевите епични платна. Това усилва ролята на повествователния тон, на лексико-стилистичния колорит — всяка дума има точното си място като в поетичната творба. Чрез фрагментарността и внезапните сюжетни преходи се постига раздвиженост в действието, динамичен темп на повествованието.

Толстой записва в дневника си, че както в калейдоскопа под стъкло се показва ту едно, ту друго, така и Хаджи Мурат трябва да бъде показан от различни страни. Познатият у автора показ на човешката „променливост" тук се осъществява, без да се забавя ритъмът на повествованието. Всяка глава от повестта, свързана с действията на Хаджи Мурат (14 от всичките 25 глави), доизгражда портрета му чрез първостепенните, с психологическа натовареност белези в неговия образ. Но това е най-често, ако се изразим с езика на киното, поява на характерния детайл в „едър" план след „общия" или „средния". Такъв подход освобождава автора от предишните психологически ракурси за нюансиране на преживяванията и действията на героя, от характерните толстоевски детайли в изобразяване на лицата и обстановката, т. е. от подробностите. Асоциативно свързаните епизоди-кадри или проследяването на един и същ детайл при нови обстоятелства, показването на събитието от различни гледни точки, ретроспективно поднесените сцени, служещи за психологическа мотивировка или заместващи предишния авторов коментар, активизират динамичната структура на произведението. В момент, когато трябва да бъде укрепен отличителният, „гнездов" за героя му белег, зазвучава фолклорният мотив — песента, легендата, приказката, — усилва

се действеният за кавказкия наиб Хаджи Мурат фон чрез пробуждане на стаеното в света на нукерите от неговата свита. Читателят рядко надзърта във вътрешния свят дори на главния герой. Но неколкократното пречупване на заобикалящия го свят през неговия поглед със стиловата си обагреност изгражда допълнителен план, характеризиращ именно този герой — душевността, морала му.

Насочването на повествованието предимно към действията обаче не е като у Пушкин. Чувствува се периодът на психологизация в руската литература след Пушкин. Характерният детайл в портрета на героя именно с психологическата си натовареност играе ролята на ключов по отношение на даден епизод. Погледът, усмивката, жестът, мимиката, пластиката на движенията — детайли, чрез които се обозначават промените в душевното му състояние — позволяват и в един малък повествователен къс да се отрази цял комплекс от чувства, преживявания и мисли на героя. Участвувайки активно в изграждането на художествения образ, тези извънречеви белези заместват вече и вътрешния монолог.

По повод на една Чехова повест Толстой отбелязва: „За пръв път разбрах силата, която получават типовете от смело поставените сенки. Ще направя това при Хаджи Мурат и Маря Дмитриевна."[12] Чеховият похват му помага да не възпроизвежда детайлно психологическия процес, а да го обозначава пестеливо чрез щрих от портрета на героя — психологически ключ за дадена сцена, — асоциативно или пък иносказателно. Такава е например сцената преди бягството на Хаджи Мурат от русите, разкриваща с множество интроспективни стилови багри напрегнатото душевно състояние на героя. Картината е раздвижена, а образът — външно статичен. Но експресивността в нея (картината на лунната нощ и песента на славеите, в която и звукоизвличането играе голяма роля), лироепическият й план, сплел в едно интензивността на лирическите тонове, кавказката легенда и ретроспекцията (динамично протеклия поток от спомени), отсенват вътрешното безпокойство на героя, укрепват решението му за бягство. Чрез съчетание на оттенъци, звук, пластика в детайла авторът цели да извлече емоционално въздействуващото, което да е същевременно многообемно и да отвежда към същността. Такъв характер имат и бележките му: „Към „Хаджи Мурат" — подробности: 1. Сянка на орел пробягва по склона на планината. 2. Край реката следи по пясъка от зверове, коне, хора. 3. Влизайки в гората, конете бодро цвилят."[13] Тези „подробности" понякога оцветяват, определят колорита на цялото описание.

Толстой се стреми към релефност, зримост, осезаемост при словесна пестеливост. Осезаемост на образите, релефност на отделните сцени, динамичност на действието, при които читателят се превръща в зрител, можем да срещнем на някои страници и от предишните Толстоеви произведения. В „Хаджи Мурат" това е вече цялостна ориентация, художествен принцип, издържан докрай. Именно на него е подчинено и построяването на отделните глави-фрагменти — една сюжетна плоскост, сякаш внезапно разкъсана, се сменя с друга или асоциативно прониква в нея. Благодарение на умелото им „сцепление" Толстой постига изключителна за въз-

[12] Л. Н. Толстой. Собрание сочинений. Т. XX, с. 150.
[13] Пак там, с. 83.

можностите на словестното изкуство пълнота в художественото изобразяване.

Този принцип обуславя и друга особеност в композиционния строеж на произведението — накъсания, не в хронологически ред показ на събитията не само чрез ретроспективно поднесените епизодични сцени. Авторът прибягва до инверсия, до нарушаване на последователния ход дори на събитията, върху които се строи фабулата. В повестта трикратно се споменава за смъртта на героя — в асоциацията с пречупения, но непредал се репей още в пролога, в поднесената отсечена глава на Хаджи Мурат (читателят е предизвестен дори за начина, по който е убит героят) и в описанието на героичната му гибел, с което завършва произведението. Краят по такъв начин е изчистен, разтоварен от ефективност и изненади. Вниманието е концентрирано върху личността на героя. Развръзката е изнесена напред, а финалът е натоварен с голяма лирико-драматична сила.

С показването на отрязаната глава на Хаджи Мурат в XXIV глава е „разкъсана" една лирическа по характер сюжетна плоскост. Следва разказ за подготовката, неудалото се бягство и смъртта на героя. Ретроспекцията тук по своята същина е кинематографичен похват — при задържана като че ли камера, включваща в обща рамка и няколкото следващи сцени. Поднесената с ореола на лунна и подчертана вътрешна светлина глава на Хаджи Мурат и описанието на гибелта му накрая са издържани в същата тоналност, а такава е и тоналността на лирическия пролог.[14]

Именно този подход спестява на автора характерната за предишните му произведения „клиническа точност" в отразяване мислите и усещанията на неговите герои пред смъртта. В „Хаджи Мурат" Толстой е най-близък до пушкинската „светла печал" и до нравствения катарзис на трагедиите до древния епос. В експресивно построената картина на героичната смърт на героя е реализиран символът от поетичния пролог на повестта. И последната фраза във финала съдържа не затихващия акорд на реквиема, а кресчендото в песента на славеите. Произведението завършва на най-високата нота — прослава на мъжеството и волята за свобода, — в която е издържано цялото повествование. Поетично начало и поетичен край — взетият в началото тон е издържан докрай. Това Толстой цени най-много и у любимия си поет Тютчев.

Цялата повест е обвеяна от красотата на природата. Но лиризмът в Толстоевия пейзаж е съчетан и с пределна експресивност. Своеобразна предистория на постигнатата през последните му творчески години краткост чрез изобразителността на картината е, струва ни се, един по-ранен художествен опит на писателя „за себе си": Природни картини. Записки от 1879—1880 г. Той представлява галерия от редки по своето майсторство малки художествени ескизи, създадени по нов начин. В тези записки с по два-три щриха през отделните дни на различните сезони в продължение на около година Толстой е отразил всички нюанси на тъй познатия му и обичан Яснополянски пейзаж. Силата на въздействието им е в подбора

[14] П. Палиевски отбелязва в пролога на повестта близост на „Хаджи Мурат" с древногръцкото изкуство. „Тази малка експозиция — пише той — подобно на хора в гръцката трагедия предварително възвестява това, което ще се случи с главния герой" (сб. Л. Н. Толстой. М., 1959, с. 172).

на белега, който оказва емоционално въздействие. При пределен лаконизъм компактността от цветове и аромати поражда не само зрително впечатление, а създава осезаемост. Много от тях са същевременно детайли от неколкократно преработваната картина в пролога на „Хаджи Мурат". Така у Толстой съзрява начинът, по който в това произведение и в разказа „Ягоди" от 1905 г. ще бъде изграден пейзажът—емоционалният тон в пейзажното настроение да отвежда към същността на изобразяваното. Нужно е било само „потресението" през августовския ден на 1896 г. и събуденото у автора чувство, напомнило му за кавказкия герой не само „чрез движения и линии", но и „чрез звуци, багри, образи, изразени с думи", да бъде предадено на читателя.

Тънкият усет на пейзажиста Толстой се проявява и в художническия му такт — от пестеливо рисуваните природни картини до момента на най-голямо напрежение — бягството на Хаджи Мурат при своите, — когато сякаш отключва цялото богатство на кавказкия пейзаж. Всичко в него е приведено в движение: „Погода разгулялась, солнце блестело. . ." И животворната сила на слънцето, огряло пшеничните простори, и бързите води на реките, спускащи се от планината, жените с кошници на глава и биволските коли по пътя — това са компоненти на пейзажа още от библейски времена. Те са свързани с несекващия, вечен живот на земята в картина, построена дисонансно спрямо следващата — на насилствената смърт в лоното на природата, на утробата, която дава живот.

При несъмнената ориентация към краткост, пестеливост образът на Николай I в повестта е отстъпление от този маниер. Този образ е изграден чрез познатия Толстоев похват — проникване в гъмжилото от мисли и чувства, което съпровожда действията на героя и остава неизказано. Това не е случайно. Темата за суетата, за тщеславната личност като потенциален властник, „малък Наполеон, малък изверг", е тема още на „Севастополски разкази". Тя преминава и през най-крупните творби на Толстой. Връщайки се към „болестта на века", „страстта на века " — наполеонизма,— в „Хаджи Мурат" авторът разкрива пълнотата на това явление в неговия „съвършен нравствен банкрут". Това е образът на властника, себелюбеца, продължаващ да играе ролята на велика личност, макар да съзнава, че тази роля не му се е удала. В поведението на Николай I е откроена цялата немощ на Наполеоновия поход за всемогъщество и обезличаването на човека под неговата власт.

В творчеството на Толстой отдавна се налага един характерен похват — образ-маска на човек, който си „дава вид", играе определена роля. Тези маски са атрибут още на древногръцката комедия и всичките са гротескни. Характерът на ролята, която Николай I играе, в „Хаджи Мурат" пряко се свързва с първообраза му чрез един детайл — неговия „плащ, который он считал (и так и говорил) столь же знаменитым, как шляпа Наполеона. . .". Гротескният образ тук се гради върху алогизма не само в действията, но и в мислите на героя по отношение на положенията, в които той заема централно място: „Он не думал о том, что говорил, но заглушал свое чувство вниманием к тому, что говорил." Чрез пробната за Толстой психологическа копка в анализа на душевността на героя — неговия вътрешен монолог — е откроена непреодолимата у Николай I душевна и мисловна безпътица, след което той най-често се успокоява, „начиная шептать первые попавшиеся слова": „Да, что бы была без меня

не Россия одна, а Европа“ и т. н. Откроен е и компенсационният в такива случаи момент — нравствените и социалните последици от „гениалните“ решения на императора за руската политика на Кавказ (опустошителното нашествие в Чечня). Намирайки „психологическия ключ“ към модифицираното през века явление Наполеон, чрез образа на Николай I писателят показва израждащите се форми на удовлетворявано тщеславие — един „колос на глинени нозе“.

Когато обектът на писатели от XX в. като Б. Брехт или Дюренмат например е диктаторът, целта на саркастичното изображение и при тях е дискредитирането. Но гротеската при тях налага героя-марионетка. И макар че изграждането на образа му е резултат от детайлно познаване на вътрешните пружини, които го движат, психологическите акценти липсват. Вниманието на съвременните писатели е насочено не към разгадаване „тайната“ на диктатора, а към системата, която той движи. Ако загадъчното в този образ за литературата е вече изминат етап, ролята на Толстой в това отношение е голяма.

Като разкрива първоизточника за всеобщата нравствена поквара на обществото в „Хаджи Мурат“, Толстой откроява все по-увеличаващото се разстояние между морал и политика — своята тревога в края на века.

Насочването към събитийност и динамизъм в повестта обуславя и характера на речта на героите. Тя допълва реализацията на десетки човешки психологии — от изтънчения салонен език, френската реч и високопарната фраза на император, министри, дипломати и висши сановници до диалекта, военния или картоиграчески жаргон, чеченския говор. Отривиста, задъхана, речта на Хаджи Мурат е отсенена чрез подтекстовото й звучене (фолклорната иносказателност) и експресивността на израза на лицето му. С поговорката или моралната сентенция в неподправения кавказки стил, прозвучали вместо очаквана конкретна реплика, се постига характерен ефект — те са психологически верен за героя емоционален рупор. А дисонансът от външното спокойствие и странния блясък на очите му е в унисон с отмереността на неговите реплики и паузите, които ги допълват: внезапното прекъсване, недоизказаността — това са няколко реда тишина като в познатите Чехови паузи, подчинени на властта на словото и включени в организиращото начало на речта.

С този отправен принцип е свързан и характерът на диалога. Откритите някога от Толстой два потока при всеки опит на хората за допир („чуван“ и „нечуван“ разговор) в произведенията му постепенно се свеждат до маркиране на най-значимото в тях. Диалогът между Хаджи Мурат и младия Воронцов например е фасада за скриване на неизказаното — взаимната ненавист и непризнаване. На отшлифованите благопристойни реплики от тържествената беседа е противопоставен нейният психологически, реален втори план. Единствената му изява тук е в кръстосаните шпаги на погледите, които „прямо, без слов высказывали друг о друге всю истину“.

Вторият план на диалога („нечуваният“ разговор) в повечето случаи е изразен чрез множество ремарки, почти като в драматично произведение, т. е. диалогът е най-често драматизиран. Понякога ремарките в него господствуват над репликите. Когато липсват ремарките, ударението пада изцяло върху интонацията, характерна за героя. С тази цел репликите на кавказците са приведени и на родния им език, и на руски, за да

прозвучи най-вярно присъщата на героя интонация и да се превърне в негова психологическа характеристика.

Толстоевата проза тук и при силната експресивност на изображението е резултат на стилова пестеливост. Всички съставни части, които създават колорита на стила, грижливо са подбрани. У Пушкин и Чехов Толстой открива тайната на успеха на кратката, без сложни синтактични конструкции фраза. Прологът, интонационният ключ на произведението, определя главната черта в повествованието — простотата. Понякога повествованието напомня приказно-разказвателния похват на фолклора: „И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история. . . История эта. . . вот какая. . .“ — така започва разказът за Хаджи Мурат. На фона на преобладаващите къси, стегнати фрази характерните от преди за Толстой дълги периоди са своеобразен акцент в повествованието и действуват, както появата на нов метричен размер в една лирическа творба. И символът, сравнението, метафората, без която, както казва Андре Мороа, е невъзможен добрият стил, макар и пестеливо използувани, усилват експресивността на повествованието.

* * *

Отхвърлянето на обемните форми за сметка на лаконизъм — наситен, кондензиращ предишните няколко плана в повествованието, — на динамичност и максимално възможна прямота в художествения изказ, граничещи с кинематографичната многоплановост и асоциативност, е еднакво важен момент и в творческия път на Толстой, и в историята на руския реализъм. Новият след „Възкресение“ повествователен похват е доказателство, че без повестта „Хаджи Мурат“ нашата представа за художника Толстой би била непълна.

Когато за пръв път се запознава с работата на кинематографа, както е известно, Толстой споделя: „Ще видите, че това тракащо нещо с въртяща се ръчка ще преобърне нещо в нашия писателски живот. Това е поход срещу старите похвати на литературното изкуство. Атака. Щурм. . . Ще дотрябва нов начин на писане. . . Кинематографът отгатна тайната на движението и това е велико нещо. . .“[15] Неднократните твърдения на писателя, че старите форми на литературно изображение са отживели времето си, че „белият лист на литературата е вече изписан и трябва да се обърне или да се вземе друг“, не останаха празни декларации. Показателно е, че в новаторското продължение на реалистичната традиция Толстой като младия си съвременник Чехов претвори онова начало в Пушкиновата белетристика, което Довженко изтъкна пред II конгрес на съветските писатели: „необикновено изразително, динамично и сякаш създадено за кинематограф“.

Последните му произведения и сред тях едно от най-големите постижения на писателя — повестта „Хаджи Мурат“ — бяха достоен отговор на предизвикателството към руското реалистично изкуство в края на века. Късната проза на Толстой по своя рисунък, по своя характер твърде много напомня колорита на съвременната проза. Лев Толстой, мислителят и художникът, до последния си ден остана „на път“.

---

[15] Э. Шуб. Крупным планом. М., 1959, с. 214.

АНГЕЛ АНЧЕВ

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И БЪЛГАРСКИЯТ РОМАН

Типът художествено мислене на Лев Толстой се оказва много по-близък на българските писатели от Иван Вазов до Георги Караславов от типа на Ф. Достоевски. Може би известно отклонение от това правят само Димитър Димов в първите си романи „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ и Емилиян Станев в романа „Иван Кондарев“, при които се наблюдава по-сложно творческо използуване традициите на романа на двамата велики руски писатели. Толстой със своето здраво отношение към човека и живота, предпочитанието към хармоничното и красивото в природата и обществото, със своето по-„езическо“ мислене повече е допаднал на нашите творци. Болното, патологичното и страдалческото у Достоевски ги е отблъсквало, макар и да са виждали в негово лице велик хуманист и романист. Затова и преводите от Достоевски, и писаното за него в нашия печат е значително по-малко, отколкото за Толстой. Библиографските изследвания показват, че авторът на „Война и мир“ е най-популярният руски писател у нас.[1] Това не го прави по-„модерен“ и актуален като романист от Достоевски, но подчертава огромното му значение за формирането на естетическия вкус на българския читател и писател в миналото и днес. Без да създава някаква литературна „школа“ в руската и световната литература, разбира се, и в нашата, Толстой често пъти невидимо и неуловимо, но затова пък изключително широко и многоаспектно — в истинския смисъл на думата творчески — е влиял върху литературния процес. Това го е подчертал още на времето и Пенчо Славейков: „Никой не е простирал в наше време сянката си тъй далеч, както Толстой. Какво мисли той, какво ще каже той — за това се интересуваха ония, които живеят там, дето слънцето изгрява, та чак до ония, дето залязва слънцето.“[2] В тези думи Пенчо Славейков е изразил зависимостта от Толстой, в която попада литературната естетика като мисъл и художествена практика. Неговото присъствие поне в нашия литературен живот е много по-трайно и по-широко, отколкото на който и да било руски писател. То не е въпрос само на личен вкус и предпочитание, но и пример на обществен дълг, на национална отговорност пред народа и историята, на епично претворяване на нашето минало за българския писател.

---

[1] Вж. В. Кехлибарева. Толстой у нас. — Лит. фронт, бр. 36 3 септ. 1953.

[2] Пенчо Славейков. Съчинения в два тома. Т. 2. С., 1966, с. 447.

Както е известно, творчеството на Толстой прониква у нас през 80-те и 90-те години на миналия век. Първите преведени творби на великия писател са: „Изповед“ — през 1889 г., „Кройцерова соната“ — през 1890 г., „Война и мир“ — през 1892 г., „Ана Каренина“ — през 1899 г., „Възкресение“ и „Що е изкуство?“ — през 1900 г., и др.

Това, което изненадва, е, че Толстой става известен на българския читател най-напред не с най-хубавото от своето творчество. Първият преведен роман — „Война и мир“ — излиза три години по-късно от религиозно-философския трактат „Изповед“, а романът „Ана Каренина“ — цели десет години. Затова пък те стават най-популярните, издавани и любими творби на великия писател у нас. Така например романът „Война и мир“ е превеждан, издаван и преиздаван 9 пъти, „Ана Каренина“ — 7 пъти, а „Възкресение“ — 6 пъти

Както се вижда, най-много издания от романите на Толстой има „Война и мир“, след това „Ана Каренина“ и накрая „Възкресение“. Това показва, че нашият читател е проявявал най-голям интерес към романа-епопея, т. е. към героичното и епичното отразяване на живота. Този интерес особено много нараства след социалистическата революция у нас, когато се преоценява нашето историческо минало. И още нещо — преводите са правени не от случайни хора, а от писатели или пък от хора с подчертан творчески талант и литературен усет като М. Маджаров, Г. Жечев, Л. Стоянов, К. Константинов и др. Днес много от тези преводи са остарели, но за времето си са били на висота и напълно са задоволявали и най-изискания вкус на читателя.

В случая нас ни интересува доколко Толстоевите поетически традиции на романист са способствували за изграждането на наш български роман. Или, с други думи, доколко нашите големи романисти са успели да претворят тези традиции и се издигнат до нови открития в областта на романа. Още в началото трябва да кажем, че почти няма по-значителен български писател, който да не е засвидетелствувал своето уважение и преклонение пред таланта на Толстой и да не се учил от него независимо от идейните си схващания.

Възприемането на опита на Толстой в общи линии се е свеждало до епично и всеобхватно отразяване живота на народа, взет в най-решителните моменти на неговата история; до свързване на човека с историята, и то на фона на големите национални събития; до художествено изграждане на образа в неговата социална определеност и национална психическа нагласа; до превръщане на личните, социалните и националните проблеми в общочовешки проблеми; и най-важното, до овладяване структурата на мащабния и многопланов роман. Разбира се, за всеки отделен творец това влияние се е изразявало по разнообразен начин и в различни насоки.

Един от първите наши романисти, който изказва гласно своето възхищение от „могъщества гений“ на Толстой, който информира за неговото творчество и дори прави опит по време на изгнанието си в Русия да посети Ясна поляна и да се срещне с Толстой, е Иван Вазов.[3] Някои наши учени, като изхождат от разказа „Пейзаж“ на Вазов, са склонни дори да видят в него, макар и кратковременни увлечения по „утопиите“ на

[3] Вж. Ив. Вазов. Извън България. — Денница, 1891, кн. 6, с. 365.

късния Толстой. Но като система възгледите на автора на „Възкресение" не са характерни за Вазов — в лицето на Толстой писателят е видял преди всичко гениалния художник. И точно той е култивирал у него вкус, разбирания и отношение към художественото творчество изобщо. Вазов като творец много добре е разбирал, че величието на автора на „Война и мир" се дължи не на религиозните му увлечения, а на умението му да превръща чисто личните преживявания и проблеми в национални, общочовешки. И в това отношение той безспорно се е учил от руския писател. Проблемите за свободата и човешкото щастие, за героизма и жертвоготовността в името на родината в романа „Под игото" са обмислени именно в един общочовешки план. Може би точно това наред, разбира се, с националния колорит, с националната история и психика на героите прави произведението вечно.

Душевната нагласа и природната даденост на Вазов са предопределили някои негови идейни и естетически предпочитания. Самият той е творец със здрава и хармонична душевност. Затова и търси в изкуството подобно на Толстой красотата в човешките отношения, търси етичното и героичното. Вазов ненавижда всичко „тъмно и парадоксално". Той предпочита светлото начало в живота и природата. Неслучайно авторът на „Под игото" признава, че е пантеист. Това отъждествяване на бога с природата го има и у младия Толстой — преди идейния прелом, пък и по-късно. Дали Толстой го е предал на Вазов или пък е чисто вазовско, българско светоусещане, трудно може да се определи. Но то говори, ако не за друго, поне за типологическо сходство в светогледа на двамата писатели. Природата и у единия, и у другия диша и пулсира като жив организъм. Тя е носител на разумното и великото, на съзиждащото начало. Природните картини в повечето случаи са изпълнени със светли и топли тонове. Неслучайно Вазов изповядва, че природата винаги го е спасявала от душевните кризи и му е вдъхвала „най-силни поетически пориви". Затова и като своя велик предходник — автора на „Казаци" — той винаги е търсил лек сред нея и едва ли има друг български творец, който така вдъхновено да я е възпял. Може би от Вазов (аз не изключвам и народната песен) тръгва това поетическо преклонение пред природата в българската литература, за да премине у Йовков, Талев, Емилиян Станев и др.

Подобно на Толстой пантеизмът на Вазов, неговото епично светоусещане определя и отношението му към човека, към живота въобще. Епиците по начало чувствуват по-пълно и всеобхватно земните радости от живота и битието. Те не могат да понасят болното и страдалческото — това, което нарушава естествените закони на природата. Както Толстой, така и Вазов гледат на героите на Достоевски като на „неморални" хора — те оставят у тях „гнетущо впечатление". И не само болното, но и злото у тях ги отблъсква. Те са творци, които обичат човека и вярват в неговите добри възможности. Или, с други думи, те са близки в своя ведър и светъл хуманизъм. По отношение на човека са оптимисти.

Тази типологическа близост в отношението на Толстой и Вазов към човека — да търсят здравото и хармоничното, красивото и епичното, — резултат на светоусещане, предопределя и тяхното отношение към живота и смъртта, към любовта и омразата, към щастието и страданието, към подвига и падението. Техните герои благоговеят пред живота, но не се страхуват от смъртта. Те обичат искрено, открито и силно, но и мразят

непоколебимо, стремят се към щастие и не страдат заради самото страдание, опиняват се от подвига и ненавиждат падението. Тяхната епичност е във висотата на примера им и в красотата на техния живот.

Затова не бива да се учудваме, че от творчеството на Толстой и изобщо от руската литература най-много е допаднал на Вазов романът-епопея „Война и мир“. Той му е допаднал не само със своите герои и проблеми, но и с отношението на Толстой към света, към живота. Или, с други думи, с „епическата“ си концепция. И ако сравним в това отношение „Под игото“ с „Война и мир“, ще открием нещо много общо. Така например в центъра на авторовото внимание застава едно голямо събитие, което се превръща в изпитание не само за отделните герои, но и за цялата нация. Много добре е изразила това Милена Цанева в изследването си за „Под игото“. „Неговото художествено съзнание — пише тя — оперира с подчертано народностни категории. Той се стреми да изрази не толкова сърцето на отделния човек, колкото сърцето на своя народ. Проникайки в интимния живот на човека, той търси неговото съотношение с националната съдба. Изобразявайки жизненото многообразие на своите герои, той изтегля от тях чертите на националния характер. . . Творчеството му. . . има една върховна цел — да покаже България на самата себе си и на света.“[4] Разбира се, „типологическата общност“ на романа-епопея налага някои близки решения в изграждането на структурата, образа, действието и др. във „Война и мир“ и „Под игото“. Но това не изключва Вазов да е използувал опита на Толстой, например в свързването на човека с историята, във внасянето на историзъм в съзнанието на хората, в правене на някои исторически обобщения, каквото е това, че „младите народи, както и младите хора са поети“. И още — да вплита герои и исторически събития в интимния живот на обществото, във всекидневните тежнения на епохата; великото и голямото, общонационалното в малкото и всекидневното в бита на хората.

Оригиналният материал обаче, особеностите на националната история и на националния характер налагат свое решение върху жанровата модификация на романа-епопея при Вазов. Те позволяват на нашия писател да се добере до нови решения на жанровата структура — до едно по-синтезирано и стегнато изложение, до по-трагично нюансиране на епичното претворяване съдбата на нашия народ през Априлското въстание. Същевременно Вазов е внесъл и някои изненадващи моменти и скандални сцени, като по такъв начин създава „по-динамична структурна композиция“[5].

Много по-силно и идейно е влиянието, което Толстой като романист е оказал върху Димитър Талев. Неслучайно в съзнанието на Талев Толстой се нарежда наред с имената на неговите родни учители Иван Вазов и Пенчо Славейков. „Първите писателски имена, които съм запомнил още от най-ранна възраст — говори Талев, — са имената на Иван Вазов, Пенчо Славейков и Лев Николаевич Толстой. . .“[6] Още първите творби, на които попада юношата Талев — „Казаци“ и „Хаджи Мурат“, — извикват в неговата душа наред с възхищението и радостно чувство на съпреживяване, на горещо желание „да стане писател като Лев Толстой“. А когато

---

[4] М. Цанева. По страниците на „Под игото“. С., 1976, с. 10.

[5] Вж. М. Наг. Стил и структура на „Под игото“ от Иван Вазов или как е „стъкмен“ романът „Под игото“. — Лит. мисъл, 1970, кн. 4, с. 24.

[6] Вж. Народна воля, бр. 6, 1 юни 1972.

по-късно прочита „Война и мир“, пред него се разкрива цялото величие на гения, неговият непостижим дух и красота.

В интервю с Ганка Найденова, взето през последните години от живота му, там, където говори за творческия процес и за интереса към вече написаните книги, Талев осведомява: „Ето в момента чета отново „Ана Каренина“, не зная за кой път.“[7] „Война и мир“ според признанието на нашия писател е винаги на масата му. Така е, когато един творец се чувствува духовно близък на друг творец — той става негов спътник в живота, негова творческа школа. Това е дало основание на Талев вече като известен и утвърден класик на нашата литература да каже: „Аз дължа най-много на Толстой.“ „Толстой ме е научил — признава той, — че е много важно как ще почнеш книгата. Той ме е научил, че разказът трябва да бъде интересен, разнообразен. Една от най-важните задачи е да въведеш читателя в епохата. Хората и случките трябва да са характерни за времето. От Толстой аз научих много и за мерката на писателя. Аз съм го проучвал от тази страна. От него съм добил и мерката за важната подробност, научил съм кое трябва да се каже и кое не. Разбирал съм и нещо особено важно — да запазиш в творбата непосредствения живот, а не да го умъртвиш в литературата.“[8] Не може да не се признае, че Талев е открил у художника Толстой много неща, които и най-проникновеният критик не би видял. С погледа на творец забелязва много, и то специфични моменти от художественото майсторство на автора на „Война и мир“. Той е открил оня особен начален абзац в романите на Толстой, в който като във фокус с центрирано идейното съдържание на произведението. „Всички щастливи семейства си приличат, всяко нещастно семейство е нещастно по своему“ — започва Толстой „Ана Каренина“, за да ни въведе след това в идейно-образния свят на своя роман и ни докаже, че това действително е така. Но тази начална мисъл на писателя, изказана открито и смело, хваща читателя и го заставя да тръгне по дирите на разказа. Човешките проблеми и проблемите на епохата ще се разкрият чрез семейните отношения на героите. Трагедията на героинята ще се превърне в трагедия на цяла епоха, на един човешки живот, неизменно и органически свързан със съдбата на обществото. Нещо подобно, разбира се, в идейните и творческите аспекти на творбата, имаме и при Талев: „Едва-що бе преминала голямата чума в лето 1833 , която лежа дълго, като тъмна, отровна мъгла над цялата страна. По това време Стоян Глаушев забягна от родното си село Гранче. . .“ Съдбата на Стоян Глаушев ще вплете в себе си съдбата на целия поробен народ — с неговата орисия започва „Железният светилник“. Тук в бягството на Стоян е заложено неговото бъдеще, което авторът прави предмет на своето повествование. В Глаушевата къща ще се отразят и битът, и честта, и стремежът към щастие и свобода, изобщо възрожденският патос на една нова ера. Още с първите редове на романа авторът ни потапя в епохата, заставя ни да живеем с нейните герои и проблеми — така, както прави и Толстой. Разбира се, Талев следва своя идеен замисъл, реализира определени творчески задачи, които нямат нищо общо с романа на Толстой. Но това не му е попречило да се ползува от композиционните похвати на автора на „Ана Каренина“, да централизира

[7] Г. Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Д. Талев. — Лит. мисъл, 1957, кн. 3, с. 102.

[8] Пак там, кн. 2, с. 95.

идейния замисъл на произведението още в неговите първи редове и да направи разказа „интересен“, „разнообразен“, като въведе читателя в епохата и свърже съдбата на героя със съдбата на времето.

Любовта и привързаността към родния край стават лайтмотив в творчество на Талев. Няма произведение, в което те да не се чувствуват, да не звучат с пълен глас. Неговите герои са борци, които умират „за род и вера“. И тук се налага едно от съществените сходства в творчеството на нашия писател с творчеството на Толстой. Каквито и теми да разработват, каквито и герои да изграждат, те винаги се разкриват в отношението си към съдбата на род и родина. И много често в съдбата на героя се оглежда съдбата на народа и обратно. Така чрез семейство Болконски, семейство Ростови и др. във „Война и мир“ се осъществява народностната линия на най-чист патриотизъм и саможертва в името на Русия. В „Ана Каренина“ „семейната мисъл“ заема най-важно място, сюжетно романът е построен върху няколко семейства — Каренини, Левини и др. Изобщо това е любим Толстоев похват на отразяване действителността и живота на народа и обществото — чрез семейството. Нещо подобно имаме и у Талев. Талев ни потапя в семейния бит на Глаушевци, за да ни покаже чрез него движението на епохата. Може да се допусне, че от Толстой, и по-специално от „Война и мир“, Талев се е учил да вгражда характерите на героите в историческите събития на епохата; в сложната тъкан на произведението, както и в „Илинден“, да включва исторически герои и публицистични отклонения и т. н. Но ако у Толстой тези отклонения носят предимно философско-етически характер и засягат проблемите на войната и мира, на историята и личността, на доброто и злото, на хуманизма и фатализма и т. н., при Талев те са сравнително по-лирически и са изказ на неговата синовна любов към злочестата му родина. Подобно на своя учител Талев не само свързва съдбата на отделния човек със съдбата на целия народ, но и отразява непрекъснатия ход на живота. Като вълни идват в неговата епична тетралогия хора и събития. Едни умират, други се раждат — и всичките със своите грижи и тревоги, със своите мисли и стремежи, които са част от грижите и тревогите, от мислите и стремежите на целия народ, на цялата епоха. Нещо подобно, както знаем, но в по-широките мащаби на нацията и историята имаме и в Толстоевата епопея „Война и мир“.

И по друга линия може да се търси сходството у Толстой и Талев — в тълкуването на миналото и настоящето. Техният поглед е обърнат към миналото на народа, без да остава в това минало. За тях то е само изходен пункт за намиране отговор на измъчващите ги въпроси. И единият, и другият търсят „дълбокия вътрешен смисъл на епохата: душата на човека“, нейните най-високи измерения в момент на народно изпитание — когато се рушат едни норми и се създават други. Неслучайно традицията, нейното разрушаване получава драматическа окраска в живота на героите. Като че ли всеки от тях идва със своя традиция, за да разруши традицията на своя предходник, но същевременно да я продължи и да я обогати. Родовата традиция е неписаната история на народа — неговата хармония в живота.

Талев е писател, който улавя живота не само в националните му измерения, но и в неговите полюси — на радост и скръб, на щастие и страдание. Наред с радостта стои и тъгата, „неуловимият копнеж по нещо загубено и непостигнато“. И все пак се налага жизненото, радостното усе-

щане от живота. Ако при Толстой „религията на живота“, умението да се живее са намерили обобщен израз във формулата „Животът е всичко, Животът е бог“, при Талев — „Чуден беше животът, в скърби и радости“. Може народът да е поробен, може „радостите“ да са „потулени“, но те са радости и без тях животът е немислим. Макар и „под чужда власт“, хората продължават да живеят: „Живот по милост и все пак те бяха живи люде и сърце човешко биеше в гърдите.“ Вярно е, че Ния и Иванка Руменова и много още герои минават през страданието, но то не пречиства душата, както е при Достоевски, а е изпитание на живота.

Много моменти от отношението на Талев към човека, бих казал, се покриват с тези на Толстой. И това е най-реалната и сигурна основа, върху която се градят връзките на нашия писател с руския творец. Като автора на „Ана Каренина“ той търси у човека предимно доброто и възвишеното, а не злото и болезненото, както е у Достоевски. „У мене преди всичко остава все пак човешкото у човека — подчертава Талев, — защото аз обичам и вярвам в човека. . . вярвам например, че светлото, доброто е преобладаващата сила в живота. И това не е някаква фикция. . . От онзи миг, в който тази моя вяра би била убита, аз не бих могъл да напиша нито един ред.“[9] Тази изповед на големия творец разкрива най-пълно отношението му към човека, вярата му в него. Той е убеден, че доброто е заложено в човешката натура. Когато Лазар и Ния кръщават своя син Борис, те му пожелават: „— Да бъде силен мъж, борец. . .“ и „да бъде добър човек, чист и хубав“. Явно Талев е писател с предпочитание към благородните и подчертано етични герои. Той търси и изобразява нравствените измерения в душевността на нашия човек и на националния ни характер изобщо. Не може да не се признае, че постиженията, които Талев има в това отношение, до голяма степен се дължат и на връзките му с руската литература и на първо място с Толстой. До този извод е стигнал и Пантелей Зарев в очерка си за автора на „Железният светилник“. „Отново долавяме близостта — пише нашият литературовед — с традициите на голямата руска литература от XIX век, традициите на Тургенев и Толстой. Едно всеславянско преклонение пред човечното, широко обобщаване на моралната тема за човещината се сплитат сега с един социален и патриотичен идеал.“[10] Както отбелязва и нашият голям учен, на преден план в Талевите герои излиза етичният момент, но съпоставен с големите национални задачи на времето. Талев подобно на Толстой отразява „сърдечната близост“ между хората, красотата на техния нравствен и патриотичен подвиг.

Но при Талев етичното за разлика от етичното у Толстой често се съчетава с красивото. Авторът на „Железният светилник“ идеализира жената и нейната хубост. Неговите героини са носители не само на задушевната атмосфера, характерна за домашния бит, но и на идейните схващания на писателя — на неговото отношение към красотата и човека, към живота и неговия смисъл. В това отношение Талев е твърде близък с Йордан Йовков. Като него той идеализира красотата и ѝ предава етична окраска. Затова пък стремежът му да улавя вътрешните движения на човешката душа и нейните нравствени измерения идват от великия писател на

[9] Г. Найденова-Стоилова. Цит. ст., кн. 1, с. 93.
[10] П. Зарев. Преобразена литература. С., 1969, с. 303.

руската земя, но по талевски — талантливо и творчески възприети и реализирани. Като него той счита, че жената крие у себе си по-големи възможности за добро и красота. „Жената по своята природа е по-благородна — говори Талев. — У нея има големи творчески залежи. Тя създава голяма част от народното творчество. Жената има по-дълбоко чувство за топлота, за онова, което създава хармония в живота.“[11] И тук се налага друго сравнение с Толстой, който също подчертава природното предназначение на жената, нейната съзидателна роля. Жената има великото предназначение, отредено ѝ от природата, да ражда и да възпитава човека. Това е нейно призвание, което с нищо не може да бъде заменено. На Толстой и Талев им е чужда безплодната любов — любовта, която не пресъздава и не обновява живота, която нарушава естествената хармония на света.

Толстой и Талев отразяват естествения ход на живота, но в неговите по-широки и по-високи измерения на народното изпитание. Това определя и предпочитанието им към епичния характер и епичната форма на повествование. Неслучайно и двамата автори не обичат комичното и мелодраматичното — то не е в техния стил на писатели, тъй като и едното, и другото разрушават естествената симетрия в образа на човека и света и деформират неговите очертания. А те са писатели с подчертано чувство за съразмерност и хармония и не искат, пък и не могат да си представят картината на света друга освен такава, каквато е създадена от природата. Даже движението на живота в техните романи е запазило своя естествен ход във времето. Те почти никога не сгъстяват събития и моменти, а се стремят да запазят съизмеримостта и съотношението между индивидуалното и историческото, между субективното и обективното време. Дори при изобразяването на героя, при пластичното и психологичното изграждане на неговия образ Толстой и Талев не търсят чистите измерения на безцелния психологизъм или неговите болезнени прояви, а естествените му очертания, свързани с любовта му към човека, истината и родината, намерили непринудена изява и външен израз в очи, лице, интонация и др.

Всичко това показва колко много общи моменти в естетическото преосмисляне и претворяване на света има у Толстой и Талев — резултат от системно, задълбочено и творческо преосмисляне и възприемане традициите на великия писател от нашия голям романист и класик на съвременната ни литература Димитър Талев.

И Георги Караславов, който подобно на Талев следва традициите на Вазов, има редица изказвания и статии за Толстой. Той сам признава, че се е „учил от романите на Лев Толстой и особено от „Война и мир“[12]. За него Толстой е „могъщ гений“, „известен, велик, недосегаем“. Романите му го „изплашват“ със силата на своето художествено внушение. В това в същност няма нищо необичайно — геният на Толстой най-пълно и най-цялостно се е изявил в романите му. Затова и по-късно те ще послужат като школа за Караславов в овладяване структурата на романа, неговата историческа основа, свързването на героя с националната съдба.

В своето светоусещане и световъзприемане, в идейното си виждане за света и неговия прогрес Караславов стои твърде далеч от Толстой. Мате-

[11] Г. Найденова-Стоилова. Цит. ст., кн. 1, с., 97.

[12] Вж. Беседа с Г. Караславов, води Атанас Свиленов. Как се раждаше епосът „Обикновени хора“. — Лит. фронт, бр. 26, 26 юни 1975.

риалист и комунист по убеждение, той гледа на живота по горкиевски и воюва за революционното му изменение. Но колкото и „жесток“ реалист да е Караславов, той винаги подобно на Вазов и Талев търси у човека не злото, а доброто. Дори у Юрталана, макар и потисната, погазена, съвестта не престава да се бунтува — на моменти тя проблясва. И точно това ни подсказва известна близост в отношението на нашия писател към човека с отношението на великия хуманист Толстой. В същност такава близост може да се открие и у Горки, и у Шолохов и изобщо у писателите социалистически реалисти — нещо, което говори за приемствените връзки на съвременната съветска литература с хуманистичните традиции на Толстой.

Тази връзка може да се открие не само по отношение на човешкото благородство, но тя може да се открие и в предпочитанията на повечето наши съвременни писатели, към които принадлежи и Караславов, към здравото и хармоничното, а не към болезненото в човешката душевност. Болезненото, патологичното, предполага човешката престъпност, а здравото начало проектира човешкото щастие, борческото и жизненото у героя.

Тук опираме до „виновността“ на човека пред света и пред себе си. Писатели като Толстой са склонни да я пренасят върху обществените условия, върху средата. Караславов е от тях. Навярно той се е вглеждал в умението на Толстой да свързва човешката съвест с бита и нравите,с морала на обществото, т. е. социално да я детерминира. Неслучайно литературният критик Георги Константинов е потърсил някакво сходство в това отношение у героите на две съвсем различни в жанрово построение произведения, каквито са романът „Татул“ и драмата „Силата на мрака“.[13] При тях може да се открие известна близост в социалната нюансировка на образа. Подобно на Толстой и Караславов се рови в душата на собственика, подлага го на изпитание и на вътрешен натиск, предизвиква го към размисъл и разсъждения, към самоанализ и оценка.

Интересен е въпросът за образа на селянина в творчеството на Толстой и Караславов. Това са все пак писатели с известни предпочитания към този персонаж в литературата. Както и сам Караславов отбелязва, той се е вглеждал в героите-селяни на Толстой. Неслучайно пише и статия за Платон Каратаев. Ако този въпрос бъде разгледан в сравнителен литературен план, ще се види, че селянинът в творчеството на Караславов е предимно изразител на „борческото българско село“ или пък на неговата изостаналост. Тези две категории герои носят и различно съзнание, което влиза в конфликт, но не толкова като морална стойност, както е в предпочитанията на Толстой, а като социално-политическо явление, проявило се в нравствената сфера на човешката дейност. Тук не може да не се подчертае, че Толстой, този велик реалист, влага по-дълбока философска концепция в своите герои-селяни. Затова и те са някак „по-мъдри“. Това важи в еднаква степен както за героите му от кавказките разкази и повести, така и за героите от романите му „Война и мир“ и „Възкресение“. При Караславов те са повече свързани с бита, с предметния свят на селския живот,със селската сиромашия и неволя, които пораждат у тях омраза и класово-политическо съзнание, какъвто е например случаят с някои от

[13] Г. Константинов, Е. Константинова. Книга за Георги Караславов. С., 1971, с. 77.

героите на „Татул“ и „Обикновени хора“. Но това не му е попречило като Толстой да „овещести“ техните образи и в същото време да въплъти в тях своята авторова идея.

Не по-малко интересна е и проблемата за смъртта у Толстой и Караславов. Тази проблема, както е известно, заема съществено място в творчеството и на двамата автори. С нея Толстой се занимава във военните си разкази, в „Три смърти“, във „Война и мир“, в „Ана Каренина“, в „Смъртта на Иван Илич“ и т. н. Решаването на посочената проблема в много отношения ни изяснява жизнените и философските позиции на великия писател. Толстой се интересува от преминаването на човека от битието в небитието, от хармонията, която съществува между живота и смъртта в природата като част от вечния кръговрат в нея. При Караславов тя добива повече трагичен нюанс, както е в „Татул“ и „Снаха“, или се издига до героичен и политически подвиг в „Обикновени хора“ (при Въкрил, Иван, Пиронев и т. н.). Караславовите герои са вътрешно по-подготвени да приемат смъртта, защото са се поставили в служба на идеята, на делото. Затова и при положителните герои на Караславов смъртта, особено в „Обикновени хора“, зазвучава по-епично. Епична е, разбира се, и смъртта на княз Андрей от „Война и мир“, но нейната епичност не е толкова в подвига, в делото, за което умира, колкото в индивидуалната извисеност, в преоткриването на истината и хармонията в света. Но и тук при психическите изживявания на умиращия може да се види колко „тайни“ Караславов е научил от великия писател при отразяване на върховните моменти от живота на човека.

И все пак не това е най-важното — то е подстъп към по-значителните явления на едно творческо влияние. По-значителното е в овладяването на структурата на романа, на това широко и мащабно изобразяване на живота в неговите социални конфликти и противоречия. То се чувствува още в романа „Татул“, който носи нещо преходно между „Споржилов“ и „Снаха“ не само по отношение на проблематиката, но и като модел и структура на романа, която предхожда „Обикновени хора“. Той е първата реализирана част на една още незавършена поредица от социално-битови романи, в която авторът търси предимно трагичните нюанси на селския живот, породени от собственически конфликти за земята, отразяващи се в психиката и поведението на героите. Именно тези „собственически“ конфликти напомнят не толкова тематичния кръг на Толстой, колкото водят до близко претворяване на живота и на отразяваната действителност. Разбира се, че сюжетът на „Татул“ не предполага такава всеобхватност, каквато предполагат романите на Толстой, но той дава възможност на автора да хване съществени моменти от живота, бита и душевността на българина в миналото и по-специално на бедния български селянин — неговото класово съзнание. А търсенето на националното чрез душевността, бита и класово-съсловната определеност на героя, свързването със средата и атмосферата, в която той живее, и т. н. са неща, които говорят за възприемане на творческия опит на Толстой.

Същото би могло да се каже и за структурата на романа на „Снаха“. И при тази художествена творба на Караславов сюжетът не е така обемен и действието се развива изключително в „Юрталановия двор“. Но и той дава широки възможности за отразяване на живота и социалните конфликти в българското село. Юрталана и Севда са тези два контрастиращи свята, които мълчаливо се изключват, а след смъртта на Стойко започват

жестока борба. Трябва да обърнем внимание именно на тези два момента — на „Юрталановия двор“ и на „контрастиращите светове“ , — защото те ни подсказват връзката или поне близостта с Толстоевата архитектоника на романа. Всеизвестно е, че Толстой е писател, който предпочита да изобразява живота и неговите проблеми чрез семейството. „Семейната летопис“, за която вече стана дума, и при него прераства в летопис на епохата. А колкото до „контрастиращите светове“, ще припомним, че композиционният принцип в произведения като „Ана Каренина“ и особено „Възкресение“ е социалният контраст. Тук се налага, особено в последния роман, публицистичната страст — нещо, което е допаднало на нашия Караславов.

Тодор Павлов, като пише за романа-епопея „Обикновени хора“, от друга страна, подчертава някои структурни сходства на този роман на Караславов с „Война и мир“ на Толстой. „Така например — пише нашият голям учен — една от характерните черти на Георги Караславов като романист-епик е, че като рисува историческите събития през призмата на възприемането им от героите на романа, той същевременно има винаги свой авторски, по-обикновен и по-обобщаващ поглед и оценка за същите събития, като първомайските манифестации в края на втория том и общата политическа стачка в третия том на романа. В това отношение Георги Караславов е възприел в художествения си похват на разказвач някои неща от Л. Н. Толстой (да си спомним описанието на битката при Бородино), а не тъкмо в противоположно отношение, както искат да ни убедят в това известни наши съвременни литературни критици. . .“[14] Тази бележка на Т. Павлов е твърде показателна, защото тя сочи важна страна от епичното майсторство на Караславов — умението му да свързва герой и събитие в едно, и то на фона на историческата съдба на нацията. Ако този въпрос се проследи изобщо върху българския роман от Вазов до Караславов, ще се види, че той е представлявал най-важната страна от овладяването на епическото творчество и че в повечето случаи ни отвежда до творческите традиции на автора на „Война и мир“ и ни подсказва непосредствената връзка на българския роман с Толстоевия роман.

Нашите романисти, в това число и Караславов в „Обикновени хора“, добре са разбирали голямото значение на творческия опит на Толстой във „Война и мир“ относно исторически фон, историческо събитие, дадено като катализатор на общественото развитие. Затова и те са се учили от него. Учили са се как да вплитат личните съдби на своите герои с обществената съдба и с историческата епоха, учили са се как да бъдат не само летописци, но и съдници на историята.

Романът „Обикновени хора“ подсказва и нещо друго — че Караславов подобно на Талев е възприел от своя велик руски предходник опита и умението му да въвежда в епичното повествование едно след друго поколенията от герои и да ги прави съпричастни към историята и нейните превратности. Читателят не може да не забележи как в течение на многотомния му роман постоянно се извършва непрекъснато обновяване на героите — едни умират, други се раждат и т.н.

---

[14] Т. Павлов за романа „Обикновени хора“ (Две епохи — две епопеи). —В: Г. Константинов, Е. Константинова. Книга за Георги Караславов, с. 254.

Всичко това показва, че Караславов, когато се е изграждал като романист, пък и по-късно, когато се утвърждава като класик на българския роман, съзнателно се е вглеждал и е изучавал творческия опит на автора на „Война и мир“, стремил се е и към най-пълно овладяване на широката и мащабна форма на епичното повествование. Това ни най-малко не му е попречило да изгради свой оригинален модел на роман, напротив — Толстой, както и при много други писатели, го е подпомогнал да разгърне и да усъвършенствува своя самобитен и голям талант на писател-романист.

Влиянието, което Толстой оказва върху другите двама съвременни големи наши романисти — Димитър Димов и Емилиян Станев, — е сравнително по-усложнено и не в такъв „чист“ вид, както е при Вазов, Талев и Караславов. Димитър Димов в своите предпочитания към герои, ситуации, художествена структура и т. н. стои по-близо до Достоевски. При него влиянието на Толстой, ако изобщо такова може да се търси, е по отношение на хуманизма — в това нравствено осмисляне на характера и в способността му да превръща личните и социалните проблеми в общочовешки. И това най-добре е изразено в романа му „Тютюн“, в който наред с епичното съжителствува и трагичното. Неговите герои, особено в първите му два романа „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“, са носители на една идея, на една погубваща ги страст. Те са разяждани от противоречия и съмнения към себе си и живота. В тях господствува не съзиданието, а разрушението. В структурно отношение първите романи на Димов стоят много близо до романите на Достоевски — те се изграждат върху принципите на драмата, затова са и романи-трагедии.

Още по-сложно явление на сливане монологичните традиции на Толстой с полифоничните традиции на Достоевски имаме в романа на Емилиян Станев „Иван Кондарев“. Още на времето, когато излезе този роман, критиката забеляза това интересно и необичайно явление, но не го оцени по достойнство. Мнението, което се наложи, беше, че докато толстоевското е прераснало в станевско, това, което е в традиците на Достоевски, е неуспех за автора. В случая достойнствата на монологичния роман и неговата поетика бяха приписани като специфична особеност на таланта на Ем. Станев, а слабостите на полифоничния роман — като негови слабости. Плътното и емоционалното покритие на образа, характерно за социално-битовия план, беше противопоставено на идейната схематичност на образа в полифоничния план на романа. Но не се отчете като достойнство идейното и далеч по-сложно съзнание на героите от втория план, което обогатява структурата на романа. Нека не се забравя, че структурно романът като жанр е изменчив — вариантите му са безбройни, но съставните части сходни. Именно те могат да ни подскажат близостта в поетиката на Ем. Станев с поетиката на Толстой и Достоевски. В романа на Ем. Станев „Иван Кондарев“ монологичното (социално-битовото) и полифоничното (идейно-политическото) звучат в хармония, в единно цяло.

В същност Емилиян Станев създаде нов модел на роман, в който, както никой друг в нашата литература, съумя да съедини две диаметрално-противоположни поетики — поетиката на Толстой и Достоевски. А колкото до слабостите, които критиката откри в „Иван Кондарев“ — те бяха слабости не на автора и на неговото произведение, а на поетиката, която той използува.

Изводът, до който стигаме, е, че традициите на романиста Толстой са по-силно изявени от които и да било други традиции в нашата литература. Ще ги открием в творчеството на най-големите български романисти — Ив. Вазов, Д. Талев, Г. Караславов, Д. Димов и Ем. Станев. У последните двама е налице известно отклонение по посока на Ф. Достоевски, особено у Димов. Но това не намалява Толстоевото значение. Но както и отбелязах, типът художествено мислене на автора на „Война и мир" е „по-български". Не е случайно това, че ако Толстой влияе на нашите романисти не само с епичния си подход, но и с отношението си към човека — към здравото и хармоничното, — Достоевски влияе предимно със своята поетика, с полифоничната структура на романа си. Затова и заключението ни е, че поне досега традициите на романа на Толстой са оказвали и продължават да оказват по-силно и по-творческо и всестранно влияние върху българската литература.

ЛИДИЯ ВЕЛЕВА

ЧОВЕКЪТ И ПРИРОДАТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОРДАН ЙОВКОВ И ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Влиянието на Лев Толстой в България представлява извънредно явление. То не се побира в рамките на обикновените представи за литературно влияние. Едва ли нашето общество би могло да реагира по-активно на художественото творчество и идеите на Толстой, ако той се намираше у нас.

Това, че в трагичния завършек на живота си Толстой си представя нашата страна като възможно пристанище, говори, че близостта на тогавашния български живот до основните проблеми на Толстоевото творчество е двустранно почувствувана. Все още подлежат на анализ дълбоките, закономерни връзки, които обуславят активността на този духовен обмен, но едно е очевидно, че у Толстой нашата млада страна, отскоро поела своя самостоятелен път на развитие, е намирала огледало и на своите проблеми. Огромното духовно неспокойствие, търсенето на всеобемаща формулировка за смисъла на човешкия живот и стремежи са съзвучни с момента, който България преживява в развитието си.

Това е момент, в който у нас се извършва „разлагане" на старите форми в народния живот" (Благоев), а това означава покрай всичко друго и разбиването на една система от безспорни до този момент нравствени норми. Господствуващите дотогава правила на нравствено поведение, свързани с начина на живот и разбиранията на патриархалния човек, се нарушават непрекъснато, без обаче да бъдат опровергани. Драматичните форми на нравствената криза, изживявана най-вече в българското село, личат в произведенията на писатели като Тодор Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров, Елин Пелин. Тревогата по изчезващата човещина във взаимоотношенията между хората заедно с въпросите на социалната справедливост и несправедливост, възникнали с голяма острота, активизират някои дълбоко традиционни черти на народното мислене. Какви стари и болни български проблеми засягат тревожните въпроси и смелите разобличения на Толстой, личи от това, че толстоистите в България от началото на века са били упорито сподиряни от прозвището „богомили"[1].

Литературното влияние на Толстой у нас не е откъснато от общото въздействие, което оказва могъщото присъствие на Толстоевия духовен

[1] Вж. Г. Константинов. Нашите учители. С., 1959; Л. Н. Толстой и влиянието му в България. С., 1968.

авторитет в нашия живот. Пенчо Славейков обединява всички страни на Толстоевото влияние, като заявява, че „сянката на Толстоя се простира и над нас, над нашия културен и нравствен живот“[2]. Толстоевите творби с тяхната голяма художествена сила се възприемат от много български писатели като жизнено откровение, което просветлява погледа на художника за неговите собствени проблеми и търсения.

По такъв начин — със силата на своето духовно и художествено въздействие — Толстоевите творби навлизат и в творческото развитие на Йордан Йовков.

Йовков никога не става „толстоист“ в каквато и да е форма или степен. Той не се изказва върху нравствената система на Толстой, взета в нейния изолиран вид. В замяна на това и в разговори, и в писма живото му отношение към художествените творби на Толстой е засвидетелствувано неведнъж. С цялото си литературно и житейско поведение Йовков винаги е подчертавал, че общите разсъждения върху живота са му чужди, дори антипатични. Истините за живота, към които той се стреми, му се разкриват в неделима връзка с цялостния, конкретен и жив човешки образ. Самата представа на Йовков за художественото съвършенство е свързана с търсенето на пределна пластична изразителност на художествения образ. Всичко, което има да каже, писателят се чувствува задължен да разкрие единствено чрез въздействието на изображението. Йовков категорично осъжда пряката декларация на авторовите позиции в художествената творба. За него такава декларация означава безпомощност, неумение да се изгради пълноценен художествен образ. Отношението му към такъв род писане се изразява в характерния упрек: „Не умеят все още да се оттеглят в сянката, вместо героите им все тях виждаш.“ Изчезването на автора зад естествения ход на събитията, разтварянето на авторовото присъствие във всеобхватния и проницателен поглед на разказвача — ето един от най-важните художествени принципи на Йовков.

Този принцип на пръв поглед сякаш го отдалечава от Толстой, в чиито творби неприкрито личи оценъчно-организиращата роля на авторовото съзнание, но, от друга страна, Йовковите критерии за пластичната изразителност на художественото слово се свързват именно с Толстой. У него той вижда пример за извайване на живи характери, естествени и органични в разнообразните си прояви. В примера на Толстой Йовков намира опора и за своя стремеж „да пише просто, често пъти не според граматиците, така както говорят хората от народа“[3].

Отстраняването на всяка видима авторска намеса в изложението, разбира се, далеч не е равнозначно на липса на позиция. В творбите на Йовков безпогрешно се разкрива жизнената философия на писателя, произтичаща от една завършена и всестранно разгърната нравствена система. Тук именно се корени по-дълбоката, духовна основа за Йовковото приближаване до Толстой.

Убеждението на Толстой, формулирано още в „Люцерн“, че доброто е „инстинктивна, блажена и първобитна потребност на човешката натура“, се намира в основата на цялото Йовково творчество. То представлява

[2] П. П. Славейков, Събрани съчинения. С., 1959, с. 315.

[3] Антон Страшимиров, Елин Пелин и Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 475 (спомен на Г. Константинов).

неуморно и вдъхновено търсене на възможностите за добро, които се спотайват в човешката душа, и техните прояви, разкрити в най-непосредствена и непристорена форма.

Най-автентичните човешки добродетели, които не подлежат на преоценка и съхраняват своята висока стойност при всички обстоятелства, за Йовков, както и за Толстой, се разкриват в непосредствена близост с природата. Тази близост реално се осъществява чрез селския труд.

Очевидни са сближенията, които могат да се направят между съкровените желания, които изповядват двама от героите на Толстой и Йовков — Оленин от „Казаци" на Толстой и учителят Радулов от ранната Йовкова повест „Жетварят". И у двамата личат автобиографични елементи, вложени от създателите им. В един от разговорите си със Спиридон Казанджиев Йовков направо свързва изповедите на своя герой със самия себе си: „Така преживях аз тия неща на село и така ги почувствувах."[4]

Ето как говори Йовковият герой: „Или пък да си земеделец — продължи с още по-голямо въодушевление той — да работиш земята. Че е черен труд и мъка — то се знае. Но тоя труд е достоен за човека, та той го прави човек! Да не мислиш, че говоря за селските идилии, както се описват в книгите. Друго, друго има тука — има пълно приобщаване с природата. Природата и човекът — това е едно и също нещо. Изправиш се, да речем, пред нивата, която си изорал — това не е само пръст, а живо нещо, нещо добро и благосклонно, което разбира и приема труда ти. И тъй е и когато нивата изкласи, когато и тя се радва по своему, тъй е и когато — не дай боже — я очука град. Радостта на земята е и твоя радост, мъката й — твоя мъка. Ей-това е то живот. Да ходиш по света? Да се учиш? Защо? — Стой си, дето си се родил, и си живей, както бог те е научил. Живей тъй, че като подигнеш очите си, да видиш звездите, а вятъра да лъха лицето ти. Живей, както живеят тревите. И умри като тях. Като една трева, която пониква, цъфва и най-после изсъхва и се стопява в същата тая земя, от която се е родила. Това е то! Това е всичкото. . ."

Съответствие на тези декларации на Радулов намираме в мислите на Оленин: „Никаких здесь нет бурок, стремнин, Амалат-беков, героев и злодеев, — думал он, — люди живут, как живет природа: умирают, родятся, совокупляются, опять родятся, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет. . ." И нататък: „Разве желание быть простым казаком, жить близко к природе, никому не делать вреда, а еще делать добро людям, разве мечтать об этом глупее, чем мечтать о том, о чем я мечтал прежде, — быть, например, министром, быть полковым командиром?"[5]

Прави впечатление и в двата случая отричането на изкуствено приповдигнатите литературни представи за ясния и естествен живот, към който се стремят и двамата герои, а заедно с това и отношението към съблазните на една цивилизация, в която се губят простите истини за нещата, така очевидни в непосредствена близост с природата. В изповедта на Йовковия герой, така близка на автора, може лесно да се предположи

[4] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 20.
[5] Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 3. М., 1961, с. 270—271.

влияние на Толстой, но то не се изразява в заимствуване на готови решения, а в насочване към определени формулировки, които са близки до вътрешните търсения на Йовков и тъкмо поради това — разкриващи друг, своеобразен нюанс. Различията в сходните решения, до които стигат героят на Йовков и Толстоевият герой, произлизат от самата дълбочина на техния жизнен опит, от пътя, изминат от единия и от другия герой в търсене на истински смисленото съществуване.

И при двамата герои възторженото утвърждение на естественото човешко съществуване, неделимо от цялостния живот на природата, крие душевен смут и настойчива необходимост от самоопределяне, от решителен жизнен избор. Тези сериозни размисли обаче, които засягат из основи целия духовен живот на двамата герои, не се отразяват с никакви промени в житейската им практика. Завладяващата сила на порива им не намира изход навън, в действие, а стойността му се измерва с духовните последици. Той оформя и обновява жизнената позиция на героите, за които желанието да се откажат от интензивен интелектуален живот е вече утопично желание.

Но и същността на това желание е различна у двамата автори. За Йовковия учител, който по скромното си положение се намира съвсем близо до селяните, свързан с тях по рождение, съмненията се свеждат до характера на труда му, който поражда у него неувереност в собствените му сили и го кара да копнее за сигурното и определено място в живота, което има физическият работник: „Право да си кажа, започва да ми омръзва всичко. Работиш, блъскаш се, а нищо не излиза от труда ти. Все се чувствуваш нещо като пето колело. Друго нещо е обикновеният, физически работник. Той има едно занятие, което владее добре, има здрави мускули и това му стига. За него животът е прост и ясен. . . Да, ясен. . . Защо ний мислим, че стоим по-горе от такива хора, а самият им вид ни побеждава?“ Съпоставено с това сравнение, пространството, което дели Оленин от казаците, изглежда огромно, почти неизмеримо. Толстоевият герой открива за себе си необходимостта да се отрече от цяла система на мислене и отношения към света, за да си създаде съвършено нова градация на стойностите. И той създава тази нова градация, макар че в края на повестта се вижда отстранен от живота на казаците по съвършено естествен, лишен от враждебност, но тъкмо поради това неумолим начин. Този живот, към който Оленин се е стремил, с който е копнял да се слее, го отхвърля равнодушно като чуждо тяло, за да си остане такъв, какъвто е бил — органичен в своята цялост, недостъпен за цивилизования мечтател.

„Оленин оглянулся. Дядя Ерошка разговаривал с Марьянкой, видимо о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрели на него.“ С тази последна фраза от повестта се затваря един кръг в живота на Толстоевия герой, който сякаш се е озовал отново на изходните си позиции. В действителност при това завръщане той е вече съвсем друг човек. Извършеното движение е наситено с напрегната и противоречива дейност на душата. И именно в това е динамиката на цялата повест и нейната проблематика. В „Казаци“ Оленин е героят, чрез който се търси истината и смисълът на нещата, и всеки поврат в душевното му състояние придобива особена тежест и значение.

В „Жетварят“ учителят Радулов няма такава централна роля. В този смисъл сякаш дори не е и уместно да се сравняват два образа с толкова

различна функция в художественото цяло. Радулов не е двигател на събитията и неговите вълнения излизат на преден план само в един момент. Нататък той отново отстъпва назад и писателят изобщо не се връща към житейското разрешение на неговите вълнения, което впрочем не може да бъде твърдо и категорично. Стойността на този герой за повествуването е в това, че той е способен да изкаже развълнувано и убедително като свои и искрено изживени проблемите, принадлежащи на самия Йовков, които представляват възелът на идейното напрежение на повестта. Речта на учителя е вплетена в кулминационните мигове от развитието на Гроздан — главния герой на „Жетварят". И именно в негово лице всички тези проблеми, отнасящи се до осмисленото от труда съществуване на човека, намират желаното си разрешение в пълноценна и удовлетворяваща форма.

Пътят, по който тук, в „Жетварят", Йовков върви към разрешаването на своите проблеми, има принципен смисъл за цялото му творчество. В него се съдържа на първо място отговорът за смисъла на личното съществуване на самия Йовков, който в житейско отношение се намира в сходно положение със своя герой, заставен от по-далечни цели да се откъсне от всичко, към което е най-привързан в живота си, и копнеещ да се върне назад.

Йовков се завръща назад през целия си живот чрез своите творби, в които възкресява хората, които е напуснал, и мъдрата уравновесеност, пълнота и човечност на техния живот. Колкото по-зрели и избистрени стават творческите задачи на Йовков и позициите, от които той ги разрешава, толкова по-пълноценно и без резерви съумява да въплъти в своите герои от народа дори и най-богатите си и всеобхватни идеи за човека и човешкия живот, без да почувствува нужда за изясняването им от някой герой с анализиращо съзнание. У тях той разкрива тънки трепети на душото, намира възможности за вътрешно движение, без да нарушава тяхното единство или да ги лишава от естественост. Те са монолитни, защото влеченията на тяхната природа се намират в съответствие с поривите на душата, но вътре в този единен и естествен човек, който не познава истински раздвоението, писателят намира богати възможности за движение и самопостигане и неподправен стремеж към съвършенство.

В творчеството на Йовков виждаме естествения, свързан с природата и труда човек, способен за самопреценка и избор на най-достойните жизнени решения. Той е активен като нравствена личност. Затова още в самото начало на развитието си като писател Йовков намира за възможно да съсредоточи основната и най-важна проблематика на творбите си у герои именно от този тип. Най-голямата задача на Йовков е да ги разкрие отвътре, с неизчерпаемите скрити възможности на тяхната човечност. Той пристъпва към тях като към близко и интимно познато явление, с подчертан усет за житейската реалност, но заедно с това е обзет от сърдечно пристрастие и желание да покаже у своите герои човешките богатства, които не може да познава страничният и повърхностен наблюдател. За героите си Йовков разказва като свой. Те идват от неговата естествена жизнена среда, в която той изпитва най-голяма вътрешна свобода. В поезията, с която е обгърнат неговият художествен свят, се долавя родствено чувство.

Въпреки че Йовков отблизо и в подробности навлиза в душевния живот на своите герои, вътрешното единство си остава техен основен белег.

От тях лъха същата ведрост и равновесие, които така неудържимо привличат Оленин от „Казаци“ към Ерошка, Лукашка и Марянка — към целия този естествен и здрав свят, който му се разкрива заедно с кавказките планини.

Не е случайно, че в някои разговори Йовков е изтъквал пред събеседниците си своето специално предпочитание към такива творби на Толстой като „Казаци“ и „Хаджи Мурат“[6]. Тъкмо в тези повести е показан човешки тип, който е най-близък до Йовковите герои.

За Толстой обаче този тип не е най-обичайният. Той не принадлежи към жизнената среда, която е основният източник на Толстоевото творчество. В тези герои има нещо извънредно, дори екзотично и то личи дори в начина, по който те се отделят и се противопоставят на другата, по-широка действителност, от която идват основните герои на Толстой. Казаците се появяват като невиждано и небивало явление в живота на Оленин. Те живеят в друг, техен свят, извън обичайните социални отношения, с които е свикнал Оленин. Този род взаимоотношения и противоречия не ги засяга, не ги вълнува, животът им протича извън тях. Те се чувствуват като истински свободни хора, защото и господарството, и подчинението са им еднакво чужди. Те са много по-свободни не само от крепостните селяни и от войниците — хората от народа, с които Оленин е свикнал да се среща и които познава добре, — но и от самия Оленин, защото при тях изобщо липсва онова, което спъва и ограничава отношенията му с хората. С когото и да влязат във връзка, Ерошка или Лукашка не губят и не променят нищо от себе си. Те са винаги верни на своята същност, която с нищо не ги смущава и подтиска сред другите хора, каквито и да са те.

Еднаквостта в обноските с всички, липсата на суетене и търсене на подходящ тон придават незабравимото величие и достолепие в държането на тези Толстоеви герои — нещо, което прави още по-силно впечатление у Хаджи Мурат при огромния кръг от най-разнообразни по чин, възпитание, обществено положение лица, които влизат в допир с него. Това своеобразно достойнство, което прави Хаджи Мурат по-аристократ от всички аристократи, с които той се сблъсква, идва просто от факта, че е извън йерархията. Той изобщо не познава и затова не признава социалната пирамида, в чието подножие би трябвало да се намира. Затова неговото държане на свободен човек, съзнаващ своето естествено достойнство, внушава уважение и го поставя в съвсем особено положение сред обществото, в което е попаднал.

Оленин от „Казаци“, който опознава Лукашка не изправен пред изключителни изпитания, а в обичайно всекидневие, преценява от подруг ъгъл същия тип държане: „Его спокойствие и простота обращения *удивили* Оленина и были даже *немного неприятны* ему“[7] (к. м.). Оленин е стъписан от нещо, което е напълно извън привичките и разбиранията му, и то е неотделимото от съзнанието на Лукашка чувство за равенство с другите хора, което за него е толкова нормално, колкото за Оленин е нормално съзнанието за социално превъзходство, от което той не може да се абстрахира дори когато му се иска да се сроди именно със света на Лу-

[6] Вж. Антон Страшимиров, Елин Пелин и Йордан Йовков в спомените на съвременниците си (спомените на Г. Цанев и Ст. Загорчинов).

[7] Л. Н. Толстой. Цит. съч., т. 3, с. 254.

кашка. Тези две системи на мислене и възприемане на нещата се изключват безусловно. Взаимното проникване между тях е невъзможно. Затова въпреки огромната социална разлика Оленин влиза в много по-интимни отношения със слугата си Ванюша, с когото е израснал заедно: „Ванюша смотрел на Оленина только как на барина. Оленин смотрел на Ванюшу только как на слугу. И они оба очень удивились бы, ежели кто-нибудь сказал им, что они друзья. А они были друзья, сами того не зная."[8]

Точно върху това чувство за равенство, така поразително за външния наблюдател, почиват изцяло взаимоотношенията в света на Йовковите герои. Техните постоянни интереси и стремежи не могат да се намират в непримиримо противоречие, защото, строго погледнато, тези герои няма какво да делят — всички се намират в еднакви условия и еднакво се трудят. Тяхната нравственост е старата патриархална нравственост, изградена въз основа на равни братски отношения между хората. Във взаимните зависимости, които свързват хората в тази нравствена система, подчинението липсва. И в творбите на Йовков изпъкват на преден план друг род зависимости на човек от човека — когато единият се стреми към другия заради самия него, за да потърси близост и душевно съприкосновение. Отношенията, в които се задълбочава Йовков в творбите си, са отношения на чиста човечност. Те могат само временно да бъдат помрачени от поривите на низки, егоистични страсти, но възможността за преодоляване на злото в тях е винаги налице, защото липсват трайните фактори на разединението.

Поведението на Йовковите герои е естествено, всичко в техните постъпки се възприема като нормално, обикновено, дори делнично и все пак в Йовковия художествен свят владее някаква празничност, чиито източници трудно се определят. В него се утвърждава непрестанно една мярка за нещата, която ни извисява над пошлото и незначителното в живота. Придържайки се твърдо към неотклонното си чувство за реалност, писателят извършва своя неповторим подбор. Без да осакатява картината на живота, без да я подслажда с изкуствена красота, той насочва светлината на своя проницателен поглед предимно към това, което смята достойно за човека.

В известен смисъл героите на Йовков са „праисторични". Най-важните черти на тяхната душевност са наследени — уталожени и избистрени от вековете. В поведението им има постоянство, в което много ясно личи действието на традициите. Тази душевност, чиито корени са в древността, обаче за Йовков съществува не като предание, а като реалност. Всичко, за което разказва той, е свързано със съвършено добре познати живи хора, сред които е бил и той самият, намиращи се с тях в същите взаимоотношения, чрез които те се разкриват в произведенията му.

Като изключително важен вътрешен подтик за творчество у Йовков присъствува желанието да запази завинаги най-ценните черти от образа на една реалност, от която неговата жизнена съдба го е откъснала завинаги и насилствено. Творчеството му винаги е обърнато назад, към най-хубавите и пълнокръвни години на писателя. Хората, които той възкресява в творбите си, обаче за него не принадлежат със своя душевен строй към миналото. Той не ги чувствува като нещо архаично, отживяло времето си,

[8] Л. Н. Толстой. Цит. съч., т. 3, с. 204.

а търси у тях трайното, чертите, които не могат да изгубят стойността си в никоя епоха.

Ценността и красотата на отношенията в неговия някогашен свят се преоткриват за Йовков чрез другото време и среда, в които той се е озовал, когато пише творбите си. Това, което той чувствува, че не достига на хората от новото му обкръжение, очертава по-определено и целенасочено облика на неговия изгубен свят. Това съпоставяне обаче си остава дълбоко спотаено в художествената тъкан на Йовковите произведения. Никъде то не се демонстрира явно пред читателя.

Йовков е погълнат изцяло от съзерцанието на своя свят, стреми се най-пълно и всестранно да покаже възможностите, които се крият в него. Но същевременно той се стреми най-вече да го види в неговия ненакърнен вид, затова изключва от него явленията, които са чужди на същността му. Контрастиращите сравнения не са присъщи за Йовковите изобразителни похвати.

В това отношение Йовков особено ясно се различава от системата на художествено мислене у Толстой, в която противоречията между явленията, изпъкващи във формата на резки контрасти, са може би най-силно налагащият се организиращ елемент. Дори в „Казаци“ вътрешно устойчивият, постоянен в очертанията си свят на казаците оживява чрез контраста. Неговото значение и ценност се разбират чрез съмненията, въпросите и тревогите, които той поражда у Оленин. Вътре в себе си този свят на казаците не разкрива движение, проблеми. Той си остава затворен в своята първична цялост и Толстой не се насочва към анализирането му. Разкривайки неговите монументални форми, той застава сякаш на гледната точка на Оленин и търси в тях преди всичко това, което въздействува върху външния човек. Още по-властно се налага това определение на нещата чрез силата на контраста в „Хаджи Мурат“. Тук във всяко противопоставяне на Хаджи Мурат на чуждия свят, който го сграбчва, личи пророческият изобличителен замах на Толстой, който виждаме в първите редове на „Възкресение“. Сега вече на преден план не е противоречието между първичния човек, живеещ според законите на своята природа, и цивилизацията. Същият този човек тук става пред погледа на читателя жертва на огромно престъпление, чиито мащаби се мерят с мащабите на цялата огромна подтисническа машина, която го извършва. Тук вече се противопоставят естественото право на живота на отделния човек и безличната и бездушна държавна машина, която изобщо пренебрегва човека.[9] Разказът тук се движи от Кавказ до императорския дворец, за да обхване несправедливостта в най-огромните ѝ размери, да я разкрие в цялата ѝ абсурдност и несъвместимост с нормалното човешко мислене, което започва да изглежда наивно, след като е изправено пред такива размери на абсурда. Свободният по рождение Хаджи Мурат бива лишен от своята независимост, без сам да проумее това. Той е включен в системата на социалните взаимоотношения и става жертва на тяхната несправедливост. По този начин неговият образ става много по-активен елемент в Толстоевия художествен свят и в съответствие с това е изобразен с много по-голямо проникване във вътрешния му живот.

[9] Йовков никак не е чужд и на това схващане на Толстой и това личи в разказа му „Вълкадин говори с бога“, във военните му разкази.

У Толстой винаги е будно съзнанието за различията и несправедливостта между хората. То звучи с болезнена сила във всички съждения на стария Толстой и придава особена напрегнатост на неговото нравствено чувство. В последните дни на живота си той пише в своя бележник: „Странная моя судьба и странная моя жизнь! Едва ли есть какой бы ни было забитый, страдающий от роскоши богатых бедняк, который бы чувствовал и чувствует всю несправедливость, жестокость, безумие богатства среди бедности так, как я. . .

Может быть, это мое положение затем, чтобы я сильнее, без примеси зависти и озлобления, а с чувством раскаяния и стыда сознавал бы это и яснее, живее высказал бы всю ложь, весь ужас этого положения. Сейчас у скотной голые, оборванные, грязные дети и дома Таничка, маленькая, чистенькая, с нянями, игрушками, сластями, заботами о росте Танички. Да только бы дал Бог силы обличить громко, сильно, так, чтобы услышали."[10]

В това нарастващо с годините чувство за непреодолимите и жестоки различия, които разделят хората, можем да доловим патоса на цялото Толстоево творчество, което побира в себе си една необхватна вселена с хиляди различни измерения.

Разделението и противопоставянето на различните форми на съществуване в разказа „Холстомер" напущат света на хората, за да се очертаят като съдба на всяко живо създание. Те придобиват универсално значение. Животът на нещастния кон — герой на разказа — е включен в една йерархическа система от подчинения и онеправданост. Всеки господар е едновременно и роб на другиго и перспективата в това отношение е необятна. В табуна на конете владее същата пъстрота и разнопосочност на желанията и стремежите, както в човешкото общество. Старостта няма право да съществува в очите на младите — тя е грозна, унизителна, лишена от всякакво достолепие. Красотата и охолството се подиграват с нуждата и труда. Щастието на едни се осъществява непременно за сметка на други. Така се очертава една разединена картина на битието, в която липсва любовта и взаимното унищожение е безмилостно.

При Йовков нравственото единство в неговия човешки свят, чиито отношения се градят на принципа на равенството, разширява своето значение, за да създаде в анималистичните му разкази хармонична картина на света, в която висшето утвърждаване на всяко съществуване се извършва чрез мястото, което му отреждат в живота си другите — чрез тяхната любов. В разказа „Шутият вол" от цикъла „Ако можеха да говорят" на мястото на най-хубавите, но вече „по-старички" волове, които не могат да изтеглят тежкия плуг, идва Комура — млад и необикновено силен. Но това своеобразно отнемане на първенството е свързано с извършването на тежък труд и затова е изпълнено с достойнство. На възхищенията на чичо Митуш и Аго след подвига на Комура волът отвръща с трогателно простодушие: „Той не разбираше, че е направил нещо особено, но навярно беше си помислил, че щом толкоз чичо Митуш и Аго обикалят около него, трябва да му дадат нещо за ядене. Затуй поклепваше с уши и ги гледаше право в очите."[11]

---

[10] Цит. по Б. Мейлах. Уход и смерть Толстого. М.—Л., 1960, с. 271—272.
[11] Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 4, С., 1956, с. 313.

Мярката за осъществяването на един живот в Йовковия свят се разкрива чрез доброто, което другите виждат от него. И сякаш със съжаление, че в богатия чифлик Комура не може да разкрие цялата си цена, чичо Митуш говори: „Добър вол, як вол. Той и още един като него да се паднат на някой сиромах, ще му работят и ще хранят и него, и децата му. Добър вол. . .“[12] Неизчерпаемата щедрост, която лъха от кроткото животно, е подчертана със завършващия детайл на разказа, великолепен в своята изразителност: „Един кос кацна на гърба му, походи по него като по канара, след туй взе да скубе с човката си от меката спластена козина, която волът сега менеше, и като насъбра доста, хвръкна към гнездото си на керемидите.“

Често във връзка с анималистичното творчество на Йовков се говори за очовечаването на животните при него. Разбира се, в анималистиката е винаги неизбежно свързването на животното със света на човека, защото в последна сметка тя винаги насочва човека към изследване на собствената му природа. У животните, които рисува Йовков, наистина се забелязва необикновено богата гама на отношения към човека и към подобните им. В своята привързаност един към друг животното и човекът у Йовков развиват и обогатяват взаимно своите най-добри възможности. Човекът се извисява чрез отговорността, с която го натоварва беззащитната и доверчива преданост на животното, и на свой ред го издига до себе си, предавайки му богатството на своите чувства. В синтезиран вид този характер на взаимоотношенията се разкрива в известните думи на чичо Митуш от „Ако можеха да говорят“:

„— Що биеш добитъка? — каза чичо Митуш на Аго, когато се върна. — Да удариш добитък, все едно е да удариш дете. То не знае, не разбира, ти го поучи. Защо ще го биеш? И то душа носи. Ако добитъците знаеха да говорят, те щяха да бъдат като нас. И по-добри дори. Как мислиш ти, те всичко разбират, само език нямат. И то е тежкото: удариш го — мълчи, боли го нещо — мълчи, налегнат го да го колят — мълчи. То тяхната мъка край няма. . .“[13]

Страданието на животните е разбрано и почувствувано от чичо Митуш, така, както само може да се почувствува и да се разбере човешко страдание. И все пак в разказите на Йовков виждаме, че макар животното да е лишено от слово, това не му отнема най-важното — любовта и радостта, свързана с нея.

Очовечаването на животните при Йовков означава очовечаване на чувствата им, но не и привнасяне у тях на критично, анализиращо съзнание. Затова речта не е и нужна за тяхното саморазкриване. Не е така с Толстоевия Холстомер, който мисли за себе си и обяснява своето съществуване с изтънчено разбиране и богата и сложна реч, като сам отбелязва вродената си склонност към дълбокомислие. Необходимостта да се обясни всичко е свързана със сложната система от противоречиви връзки, сред която се намира нещастният кон. Анализът е неизбежно свързан с противоречията.

В „Ако можеха да говорят“ на Йовков се появяват и господари — нещо, което рядко се случва в творчеството му. И тук те са показани бегло и противопоставянето им на слугите се извършва предимно в нравствен

[12] Й. Йовков. Събр. съч. Т. 4, с. 317.
[13] Пак там, с. 367.

и естетически аспект. Превъзходството, което разкриват в това отношение хората, свързани със земята и труда, е пълно и категорично. Господарите водят непълноценно съществуване. Те са лишени от здравите си първични рефлекси и от пълнокръвното усещане за живота. Когато господарят се опитва да съблазни хубавата Василена, която е работничка в чифлика, след разкриването на неискреността му унизен и измамен се оказва той, а не Василена. Той остава с чувството, че е отхвърлен, лишен от най-хубавото, което е можел да има в живота си. Василена остава ненакърнима в достойнството си, в гордата си хубост. Нейното достойнство личи и в това, че господарското безделие не я привлича и тя вижда в труда най-естествената проява на живота си. Когато влюбеният Захари по господарски иска да покаже разположението си към нея и ѝ заявява: „Няма да работиш!“, тя недоумява: „Че кой ще работи тогаз?“

Източникът на физическата и нравствената хубост на хората от народа за Йовков се намира там, където го вижда и Толстой — в изпълнения с труд и отговорност, активен и радостен живот сред природата. Селските деца от Толстоевия разказ „Ягоди“, сравнени с господарските, изглеждат по-здрави и по-пълноценни във всяко отношение. Красотата на казашките жени за Толстой е пряко свързана с техния трудов живот: „Постоянный мужской, тяжелый труд и заботы, переданные ей на руки, дали особенно самостоятельный мужественный характер гребенской женщине и поразительно развили в ней физическую силу, здравый смысл, решительность и стойкость характера. Женщины большею частию и сильнее, и умнее, и развитее и красивее казаков.“[14]

Кипящата жизненост, която блика от тези хора, оставя у тези, които са отстрани, мъчително чувство за отритнатост. Те се усещат ощетени, отстранени от това, което най-много ги привлича. „. . . Высокая женщина, в белом платке, прошла мимо Оленина. „Ни мне до тебя, ни тебе до меня нет никакого дела“, — казалось сказала ему решительная походка Марьянки. Он проводил ее глазами до крыльца хозяйской хаты, заметил даже через окно, как она сняла платок и села на лавку. И вдруг чувство тоски одиночества, каких-то неясных желаний и надежд и какой-то к кому-то зависти охватило душу молодого человека.“ В този аспект, в който се разкрива чувството на Оленин, виждаме потвърдена в друга форма позицията на Йовков, когато описва историята между господаря и Василена.

Основните оценъчни позиции на Йовков за живота са сходни с Толстоевите. В оформянето на тези позиции той безспорно се влияе от великия си предшественик, който изостря неговата отзивчивост и проницателност спрямо много явления от живота. Опитът и привързаностите на Йовков обаче го повеждат по негов собствен, съвършено своеобразен път в търсенето на своя художествена територия. Всички свои сили и амбиции на творец писателят насочва към разкриване на вътрешната същност на един свят, чиято ценност той е осъзнал в истинските ѝ мащаби и с помощта на Толстой. Навлизайки интимно във всички прояви на своя свят, Йовков разкрива неизчерпаемата му човешка хубост и универсалното значение на неговите нравствени истини.

---

[14] Л. Н. Толстой. Цит. съч., т. 3, с. 177—178.

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

МИХАИЛ ШОЛОХОВ И ЛЕВ ТОЛСТОЙ

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО

Литературната критика отдавна е отбелязала, че своеобразието на отделните писатели далеч не означава, че между произведенията им не съществуват вътрешни връзки, че те не отразяват някои общи тенденции. Тези общи тенденции са реален факт, съпътствуват литературния процес като цяло, проявяват се в различни форми. С какво се обяснява това явление?

Мисля, че твърде верен отговор ни предлага Максим Горки в статията „Как съм се учил да пиша", където казва за себе си: „Впечатления аз съм получавал непосредствено от живота и от книгите. . ."[1] А в „Яснополянски записки" (от 8 февр. 1909 г.) Д. П. Маковицки е отбелязал следното признание на Толстой: „Ако имах време, *бих написал за Дикенз*, тъй като той ми е доставял голяма радост и ми е влиял."

Следователно, когато изследваме творчеството на даден автор, не трябва да се отклоняваме от една от основните си задачи — какво *x* или *y* взема непосредствено от живота и какво получава от книгите. Разбира се, всичко това не става механично. Литературното влияние е сложен, подчертано динамичен процес. Така например то се проявява в самата тъкан на художественото произведение, в езика и стила на писателя. Ако има разлика, тя зависи преди всичко от индивидуалността на твореца, от дълбочината на проникването му в живота на обществото и не на последно място — в собствения му личен живот (естествено не в своето „аз", както го разбираха декадентите, нито така, както го „рисуват" съвременните представители на неоформалистичните течения в литературата на Запад и в САЩ).

Подчертавам това, защото темата за Шолохов и Толстой (с подзаглавие „Традиция и новаторство") поставя пред изследвача много, а още по-точно казано, изключително трудни задачи. Ученият трябва да се съсредоточава върху проблемата, имайки пред вид основния принцип: всяка традиция, дори най-продуктивната, е мъртва, щом непрекъснато не се обогатява, не се движи напред. Отричането на традицията в литературата, в изкуството изобщо, в най-добрия случай означава господство

[1] М. Горький. О литературе. М., 1953, с. 321.

на историческия емпиризъм. От друга страна, изследването на антиномията „традиция-новаторство“ има смисъл тогава, когато успяваме да разкрием историческата *общност на изворите*, върху които кълни и се развива определена идея, образ, произведение, дори цяло направление. И трето „условие“. Макар да казваме, че литературата е своеобразно отражение на действителността, ние, литературоведите-марксисти, не изключваме съществуването на чисто литературни страни или черти, диктуващи спецификата на литературата като род изкуство. В своеобразието на тези именно черти или страни лежат корените на литературната типология или структурно-типологическите аналогии. За термините нека не спорим.[2]

Специално Толстой и Шолохов имат за какво да бъдат сравнявани.[3] Най-общо — по патоса на творчеството им. И двамата, ако си послужа с думите на Ю. Бондарев, „отричайки, те утвърждават или утвърждавайки, отричат мъртвото. За тях злото е противопоказната форма на доброто.“[4]

И още нещо. За Толстой и Шолохов изцяло приляга мисълта, че големият писател е живата памет на времето, на своя народ и на неговия духовен опит. То е, защото животът ражда открития в изкуството чрез мисълта, чрез нейната форма. Такива открития, а това ще рече и познания на живота, са романите „Война и мир“ и „Тихият Дон“. Човечеството познава „Одисея“ на Омир. Същото човечество се прекланя пред руската одисея на Л. Н. Толстой „Война и мир“ и пред съвременната одисея „Тихият Дон“ на М. А. Шолохов.[5]

* * *

Запознавайки се с „Тихият Дон“, непредубеденият читател не може да не се съгласи с общото впечатление, че това е едно от най-крупните епически произведения в руската съветска литература, феномен в изкуството на XX в., в литературата на социалистическия реализъм. Анализът на неговата художествена структура ще ни покаже, че тя стои в определена връзка, във вътрешна типологическа близост със структурата на „Война и мир“. Естествено като всеки голям творец-новатор Шолохов подхваща една традиция не да я повтори, а да я обогати и да я изведе на нов етап. Той наследява традицията на романа така, както тя се формира в творчеството на Толстой и на неговия не по-малко велик съвременник Ф. М. Достоевски. И за Шолохов, както и за други значителни писатели-реалисти в Полша, Германия, Франция, Англия, всичките не можеш изброи, тази традиция се оказва функционална, художествен модел в претворяването на света. Същевременно в „Тихият Дон“ ще открием своеобразния почерк и неповторимостта на таланта на писателя. Нещо повече — бидейки съвременен роман в пълния смисъл на думата, „Тихият Дон“ носи

[2] Вж. М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 3-е . М., 1975, с. 242—276; D. Ďurišin. Teorie literárnej komparatistiky. Bratislava, 1975, p. 209.

[3] А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; Б. Дайреджиев. О „Тихом Доне“. М., 1962; А. И. Хватов. На стержне века (Художественный мир Шолохова). М., 1975; Ф. Бирюков. Художественные открытия Михаила Шолохова. М., 1976; А. Метченко. Мудрость художника. М., 1976; и др.

[4] Ю. Бондарев. Поиск истины. М., 1976, с. 36.

[5] Пак там, с. 60—61.

и националния колорит на своя народ. Във връзка с това представлява голям научен интерес признанието на съветския поет Давид Кугултинов, поместено във в. „Известия“: „Едва ли след „Война и мир“ в световната литература ще намериш друго произведение, което би могло да се постави редом с „Тихият Дон“ по дълбочина на отражението на народния живот, по философския анализ на епохата, на най-значителните революционни събития, на техните причини и следствия, показани в толкова съвършена форма.“[6]

Защо признанието на Кугултинов представлява голям научен интерес? В научната литература многократно са подлагани на критика две „повтарящи“ се увлечения в изследванията в областта на сравнителното и типологическото изучаване на литературите: веднъж се говори за типологически сходства въз основа на външноформални съвпадения, друг път — въз основа на близки, подобни мотиви, образи, идеи. Срещу този антинаучен по начало подход към литературните явления се обявява самият Шолохов. Той има пред вид ония изследвачи, които наричат „Донски разкази“ художествена предистория на „Тихият Дон“ (според него „Донски разкази“ е художествена предистория на другия му роман „Разораната целина“). „Някои литературоведи — отбелязва Шолохов — измъкват от текста думи, сходни места, изрази, търсят съвпадения. Обаче всичко, което привеждат в доказателство, в същност няма никакво значение в творческата история на създаването на „Тихият Дон“.[7]

Списъкът може да се продължи и с примери от българското сравнително литературознание. Действително куриозно е да се доказва влиянието на А. Блок върху младия Христо Смирненски с това, че у двамата поети срещаме сатирични образи, като „паршивия пес“ (Блок) и „вълка“-буржоа (в едноименното стихотворение на Смирненски).[8] Наистина авторката на това „сравнение“ прави редица уговорки, подчертавайки творческия характер на влиянието на Блок върху българския поет; Смирненски действително е изпитал въздействието на цикъла „Стихове за Прекрасната дама“ и на поемата „Дванайсетте“, но когато се стига до детайлите, самата методика на подобни „сближения“ влиза в противоречие с фактите — или се изпада в буквализъм, или се правят абстрактни аналогии.

Тези и подобни на тях увлечения могат да бъдат преодолени само при едно условие: когато рязко се разграничават двата типа литературни отношения — връзки и влияния, от една страна, а, от друга — типологически процеси, литературни аналогии. Може би най-пълно е определението на Н. К. Гудзий: „Под сравнителен метод в литературознанието в специфичен смисъл ще разбираме такъв похват на изследване, с помощта на който се съпоставят еднородни или сходни литературни факти и явления независимо от генетическото им родство или влияния, заимствувания, взаимовръзки и взаимодействия, появили се в резултат от културно-историческото общуване на различни народи.“[9]

---

[6] Известия, 19 февр. 1974.

[7] Советский Казахстан. Сборник статей. Алма-Ата, 1955, с. 76.

[8] Е. Даскалова. Александър Блок и революционно-пролетарската поезия в България. — В: Октомври и развитието на българската литература. С., БАН, 1967, с. 408—409.

[9] Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, с. 68.

В нашия случай става въпрос за типологически близости, литературни аналогии не между писатели от две различни национални литератури, а за писатели от една и съща литература, но принадлежащи към различни етапи в нейното развитие — Толстой и Шолохов.

За автора на „Тихият Дон" традициите на Толстой се оказват изключително плодотворни. Разбира се, опитът на единия не може да служи на другия писател като рецепта за създаване на романи. Освен това Шолохов не се ограничава само с школата на Толстой. Още през 1937 г. той заявява: „Съществуват писатели, на които Толстой и Пушкин не им влияят. Ей-богу, върху мене влияят всички добри писатели. Всеки по своему е добър. Ето например Чехов. На пръв поглед няма нищо общо между мене и Чехов. Обаче и Чехов влияе! И цялото нещастие за мене и за много други е в това, че те влияят върху нас недостатъчно."[10]

По-точно едва ли би могло да се каже. При разкриване съдържанието на това влияние, повтаряме, трябва да се обърнем не към външно формалните признаци, а преди всичко към „чертите и особеностите от структурен характер"[11]. Само при такъв подход ще останем верни на мисълта: „Истинското изкуство е непрекъснато обновление, а не школска експлоатация на традициите" (Е. Евтушенко).

Един от принципите, прилагани сега при типологическото изучаване на литературите, е общността на идейно-мирогледните позиции на двама или повече автори. Има обаче традиция и „традиция". Тръгнем ли по външноформални белези, трудно ще бъде да се установи „общност" между „мужишкия" демократизъм на Толстой и комунистическата партийност на Шолохов. Явно това са понятия-антиподи. Но достатъчно е да напомним как В. И. Ленин анализира и оценява наследството на Толстой. Изследвайки издълбоко противоречията, силните и слабите страни на литературното наследство на яснополянския мъдрец, Ленин със свойственото на неговия гений прозрение озаглави една от статиите си „Лев Толстой като огледало на руската революция" (1908). Тоя принцип има голямо теоретико-методологическо значение в сравнителното и типологическото изучаване на литературите. Той е и най-надеждната основа за преодоляване на съвременните концепции на западноевропейския центризъм, на формалистичния подход в структурализма на В. Кайзер, Р. Якобсон и др.

Когато говорим за „Война и мир" и „Тихият Дон", специално трябва да наблегнем, че това са два модела на художествено претворяване на света. Същевременно тези романи носят в себе си две различни, диалектически обусловени тенденции. Като роман-епопея те имат „за предмет епическото начало" (М. Бахтин). Толстой се насочва към миналото — голямото, великото, непостижимото минало, превърнато в легенда и пример — положителен и достоен за поколенията, Шолохов — към неотдавнашното, в което лично е взел немалко участие. Но и двамата подхождат към предмета като учени историци, стават негови летописци, макар да творят от различна дистанция на историческото време.

Самото заглавие на „Война и мир" ни изправя пред една нова структура на романа — различна по своя идеен патос и нееднаква като реали-

[10] М. Шолохов. Сборник статей. Л., 1956, с. 131.
[11] М. Б. Храпченко. Цит. съч., с. 255.

стична стилистика в сравнение с „Тихият Дон“. Преди всичко това е изборът на темата — темата за народа, темата за дворянската общественост през Наполеоновите войни и особено по време на Отечествената война от 1812 г. и темата за личния живот на човека, за неговите идейни и дудуховно-нравствени търсения. От трите най-функционална е темата за народа. Тя по своеобразен начин се преплита с въпроса за положението на крепостните селяни и за взаимоотношенията на помешчика и неговите слуги, тяхното съзнание и психология. Оттук — вторият, социално-политическият план на романа.

Вниманието на Толстой е насочено към живота на народа в неговото всекидневие и в дни на големи национални сътресения, към преценката на хората, на събитията ог гледна точка на народната съдба. В най-адекватна форма това изразява княз Андрей непосредствено преди боя на Бородино: „Французите разориха моя дом и отиват да разоряват Москва, оскърбиха и ме оскърбяват всяка минута. Те са мои врагове, те са престъпници според всички мои схващания. Тъй мисли и Тимохин, и цялата армия. Те трябва да бъдат наказани със смърт.“

Ясно е, че става въпрос за истински справедлива, народна война: княз Андрей, който е готов да жертвува личното си щастие и да отдаде всички таланти на своята богата надарена натура, в романа играе ролята на свързващо звено между двете „крайности“ в художествените открития на писателя — Наполеон и Кутузов. В тоя смисъл вътрешните състояния на героя отговарят на конкретни външни (обикновено социални) условия, които са ги определили. В борбата срещу Наполеон като решаващ фактор авторът утвърждава позицията на народа, нежеланието на русина да живее под властта на окупатор. Дори тихата, кротката княжна е категорична пред Пиер: „За едно нещо ви моля, . . . заповядайте да ме закарат в Петербург: каквато и да съм аз, не мога да живея под Бонапартова власт.“ И добавя: „Аз няма да се подчиня на вашия Наполеон. Другите, както щат. . .“

Патриотизмът на народните маси, тяхното съзнателно вече участие в борбата за съветска власт е темата на „Тихият Дон“. Шолохов рисува живота, борбите, организацията, пораженията и победите на класата и на авангарда ѝ — комунистическата партия, — в тоя смисъл е продължител на народностните и хуманистичните традиции на Толстой. „Война и мир“ е роман-епопея, а „Тихият Дон“ — роман-трагедия.

В романа на Шолохов е показана трагедията на семейство Мелехови и по-специално трагедията на Григорий. Въпреки това „Тихият Дон“ като цяло не звучи трагично, пронизан е от дълбок, неподправен хуманизъм, от светла вяра в човешкото у човека. В един свят на насилие и социална несправедливост Шолохов разкрива величието на обикновения, исторически незабележим човек. „Пътят на моите казаци — разказва той в интервю пред в. „Комсомолска правда“ — към днешния живот е сложен, мъчителен. . . Казачеството роди такива велики бунтари против царското самодържавие като Степан Разин и Емелян Пугачов. В годините на революцията част от казачеството, излъгано от генералите, беше въвлечено в братоубийствена война с трудовия руски народ. Като разбра грешката, казачеството се отдръпна от бялото движение.“[12]

---

[12] М. Шолохов. Смысл борьбы. — Комсомольская правда, 24 июня 1970.

В тия думи е фокусирано цялото съдържание на „Тихият Дон". Руският народ въстава против помешчици и капиталисти и в люта двубой под ръководството на комунистическата партия твори новата си историческа съдба. На фона на Октомврийската социалистическа революция и гражданската война се формират новите черти на руския национален характер. Между много герои-комунисти изпъкват образите на Щокман и Ана Погудко, Подтелков и Кривошликов и на доживелите до победата на съветската власт в областта на Дон Кошевой и Дуняшка („във „Война и мир" — Пиер и Наташа Ростова).

Тук са нишките на „Тихият Дон", които го свързват здраво не само с миналото, но и с настоящето. Погива старото, за да стори път на новото, младото, съветското. Като всяко голямо произведение на изкуството „Тихият Дон" събира в едно минало, сегашно и бъдеще.

Ала има и нещо друго. В „Тихият Дон" Шолохов подчертава сблъсъка на класи, съсловия, националности и отделни личности. Той художествено анализира различните идеи, различните възгледи за пътищата, по които трябва да върви казакът, бил той беден, среден или богат. С рядка живописна сила са изобразени сложните взаимоотношения между доброволческата армия, кадетите, донската армия и съветската власт, както и домогванията на Англия и Германия за възстановяването на монархията в Русия. Авторът рисува как исторически се изживява идеята за отделна самостоятелна държава на казаците, изживява се мъчително, с цената на много кръв, пролята в класовите битки между богати и бедни казаци и руските селяни-червеноармейци, между бащи и деца.

Като писател-комунист Шолохов ясно съзнава, че старото не слиза доброволно от историческата сцена — то дълго се съпротивлява, сее наоколо бацила на разложението. И той го показва в конкретните му живи носители, с техните типични прояви. Но най-продължително задържа вниманието си върху образа на Григорий Мелехов. Нали той е голямото откритие на писателя. Желаейки да обясни неговата същност, Шолохов казва: „Главната задача, която съм имал при работата си над „Тихият Дон", е да покажа живота, бита и хората, които живеят край Дон. Питат ме — каква е съдбата на хората от типа на Григорий Мелехов? *Хората от типа на Мелехов вървяха към съветската власт по твърде криволичещ път. Някои от тях избраха окончателния разрив със съветската власт. Повечето се сближиха със съветската власт. Те работиха за изграждането на страната, участвуваха в Червената армия по време на Отечествената война*"[13] (к. м.).

Мисля, че можем да се доверим напълно на това авторско свидетелство. Толкова повече, че съветската критика отдавна е установила кой казак е прототип на литературния образ и къде живее той. Но това са подробности. Като художествен образ Григорий Мелехов стои неизмеримо по-високо от своя прототип. Той обогатява идеята, представата, теорията за пътя на средния селянин към социалистическата революция. А това е недогледано от критиката.

И още една особеност. Тук Шолохов е впрегнал в служба на социалистическо-реалистичната поетика потока на съзнанието. Но докато у автори като Джойс, Пруст и Кафка потокът на съзнанието носи чисто формален

[13] Лит. фронт, 12 юли 1951.

характер, той е самоцел, „игра на въображението“, у Шолохов като правило се вмества в такава структурна форма като вътрешния монолог, дори нерядко се оказва негова езиково-стилна разновидност. Ако Джойс, Пруст и Кафка обикновено разрушават скритата логика на художествено относителното време, авторът на „Тихият Дон“ изцяло стои в кръга на обективната реалност и чрез нея единствено проецира различните прозрения на литературния герой.

И трета особеност на структурата. Като допълнение към рисунките на лицата и епизодите идват авторските отклонения. Те са малко на брой. Но винаги са поставени на най-подходящо място. Явно едно от предназначенията им е да уплътнят рисунъка, да направят още по-релефно изображението на класовата битка, да издигнат отделния образ до социален тип. Например хуманистът Шолохов реагира крайно болезнено на плача на майките. Сякаш неговото сърце се облива с тиха, но смазваща скръб: „нейде в Московска или Вятска губерния, в някое забутано село на велика Съветска Русия майката на червеноармееца, получила съобщението, че „синът ѝ загинал в борба с белогвардейците за освобождението на трудовия народ от игото на помешчици и капиталисти. . .“, ще започне да нарежда, да плаче. . . Майчиното сърце ще се обвие с горчива тъга, потъмнелите очи ще изтекат от сълзи и всекидневно, винаги, до смърт тя ще си спомня за оня, когото някога е носила в утробата си, родила го е в кръв и женски мъки, който е паднал от вражеска ръка в незнайния Донски край. . .“

Като контрапункт в романа звучи друг плач — плачът на майките на убитите казаци от въстаническата армия. Като писател социалистически реалист Шолохов тук не изпада в обективизъм. Неговият критерий неотменно е исторически конкретен, класов. Но писателят съзнава, че майките винаги си остават майки. Често пъти те не носят никаква вина за делата на децата си. Към тях, майките, е отправен гласът на хуманиста Шолохов.

Впрочем мнозина и днес не разбират същността на хуманизма на новото време — социалистическия хуманизъм, — затова измислят различни видове „хуманизъм“ — филантропичен, християнски и пр. Най-лош е т. нар. икономически хуманизъм. Чрез него глашатаите на съвременния империализъм се опитват да намерят почва за „братско сътрудничество“ между капиталисти и наемни работници. Винаги ще се помнят думите на Шолохов, които каза за себе си в речта при връчването му на Нобеловата награда (10 декември 1965 г.) в Стокхолм: „Аз бих искал моите книги да помагат на хората да стават по-добри, да стават с по-чиста душа, да пробуждат любов към човека, стремеж активно да се бори за идеалите на хуманизма и прогреса на човечеството. Ако това съм сполучил в известна степен, аз съм щастлив.“[14]

В „Тихият Дон“ Шолохов нашироко защищава тия принципи на хуманизма. Героите-комунисти отиват на смърт в името на живота, заради доброто на човека. Те, разбира се, не са отчаяни храбреци, нито песимисти, защото знаят, че бъдещето на народите е комунизмът. С тази вяра умират Подтелков и другарите му.

---

[14] М. Шолохов. По велению души. М., 1970, с. 315.

Малко се отклонихме от темата. Но да се говори за патриотизма и хуманизма като елемент в структурата на „Тихият Дон“ не е възможно, без да се покаже шолоховското в романа. И това като че ли е една от отличителните черти на „Тихият Дон“.

Много често литературната наука свързва романа на Шолохов с традициите на Толстой по линията на историзма, който и у двамата се явява в разширен вид. Самата тая постановка „провокира“ към литературни аналогии. Мястото обаче не позволява подробности, затова ще се ограничим с бегли бележки.

Общо е впечатлението, че Толстой и Шолохов не просто въвеждат в качеството на герои исторически личности — Наполеон, Кутузов, Александър I, Подтелков, Корнилов, Каледин, — но като правило ги превръщат в художествени образи, литературни типове. За целта се прибягва до цитати от лични писма, дневници, военни заповеди, донесения; дават се дати, типографски карти, списъци и пр. По тоя начин частното като детайл придобива значение на общо (историческо) и обратно — общото (историческото) се разкрива в частното (измисленото). И това е нормално. Тук историческият документ и творческата измислица вървят заедно, взаимно се проникват и с това повишават степента на художествената убедителност.

Не по-малко уловими са сходствата в портретирането на някои главни и второстепенни герои. Забелязано е, че Шолохов също твори *мономани*. Това са силни личности, които притежават ярки характери, готови са да умрат за защищаваната от тях позиция. Такива са Григорий Мелехов, Щокман, Иван Котляров, Наталия, Аксиния. Освен това те са и физически хубави. В тоя смисъл срещата на читателя с прозата на Толстой и Шолохов винаги е среща с красотата.

Хубави са жените-героини в „Тихият Дон“ — Дария, Аксиния, Наталия, Илинична, Дуняшка. Но това е различна хубост. У Дария тя е безпътна, у Аксиния — жадна, възпламеняваща, у Наталия — тиха, добродетелна, у Илинична — майчинска, а портретът на Дуняшка неволно се свързва с образа на Наташа Ростова (подвижност, веселост, одухотвореност, сърдечност) преди голямото ѝ разочарование от Анатол Курагин. Имам пред вид физиономичното, онова, което се определя от *породата* (понятие, на което държат и Толстой, и Шолохов), а не случайни съвпадения на думи или положение в обществото. Ето тия редове: „Дуняшка подскачаше на стърчишката, с щастливи очи поглеждаше ливадата и минаващите по пътя хора. Лицето ѝ весело, загоряло от слънцето и с лунички между веждите сякаш казваше: „Мене ми е весело и хубаво, защото и денят, посинял от безоблачното небе, е също така весел и хубав; защото в душата ми е същият тоя син покой и чистота. Мене ми е радостно и не искам нищо повече.“

Рисунъкът е искрящ от багри, по толстоевски плътен, раздвижен, многослоест. Що се отнася до възторга пред красотата, това е чувство, идещо от дълбочините на вековете, застъпено е във фолклора.

И друг пример. Мелехови получават съобщение, че Григорий е „загинал със смъртта на храбрите“. Всички са потресени. Но след дванадесет дни пристигат две писма от Петро. „Дуняшка ги прочете още на пощата и ту летеше към къщи като стръкче, понесено от буря, ту се олюляваше и се подпираше по плетищата. Тя вдигна немалка тревога из село и внесе

неописуемо вълнение в къщи. — Жив е Гриша! . . . Жив е миличкият ни! . . . — с ридаещ глас пищеще тя още отдалече. — Петро пише! . . . Гриша бил болен, а не убит! . . . Жив е, жив е! . . .[15]

Тук, както и в други епизоди, сходството е несъмнено, но то иде, както вече се каза, не от външно подражание, а от съвпадение при изобразяването на характерите на героите — главни и второстепенни, — на тяхната радост и мъка по близки хора.

Героите на Толстой и Шолохов притежават не само красота — външна, а по-често вътрешна, духовна. У тях националното обикновено е издигнато до положението на общочовешкото. Двамата писатели изграждат литературни типове, в които са обобщени черти и особености колкото на нацията, народа, толкова и на човечеството, епохата. Толстой и Шолохов са писатели-художници с предпочитание към широкообхватните обобщения.

В „Тихият Дон" има и преки позовавания на герои и събития от „Война и мир". Имам пред вид дневника на Тимофей, московския приятел на Лиза Мохова. Този дневник намира Григорий Мелехов в джоба на шалварите му. Под дата 2 септември 1914 г. убитият на фронта интелигент е записал следното: „Във „Война и мир" от Толстой има едно място, гдето той говори за чертата между две неприятелски войски — чертата на неизвестността, която уж отделяла живите от мъртвите. Ескадронът, в който служи Николай Ростов, влиза в атака и Ростов мислено определя тая черта. Днес си спомних особено ясно това място в романа, защото тая сутрин атакувахме германските хусари. . ."

Тоя откъс е пример на литературна алюзия, а не факт на литературно влияние. В него е изразено психологическото състояние на човек, който е облякъл военната униформа, но още не е боец. Той не е престанал да мисли, тепърва ще започне да действува или, както казва Григорий Мелехов, „още не е обръгнал". Според Д. С. Лихачов литературните алюзии са белег за високо развитие на литературата, те предполагат наличието на компетентен читател.[16]

Гласът на Толстой звучи и в портрета на стария Листницки — и той като княз Николай Болконски има „странен", „чепат" характер, гордее се с това, че неговият баща е участвувал във войната срещу Наполеон през 1812 г. (старият Болконски непрекъснато и също с гордост подчертава, че е войник и генерал от екатерининско време), за което е бил отличен с имение в Саратовска област. И все пак това е най-малкото, по което двата образа могат да бъдат сравнявани. Те типологически са сходни единствено в сцената на прощаването на княз Андрей с генерала, *мислите*, които бащата внушава на сина (чувство за дълг пред отечеството, за лична чест) и *съображенията* на стария Листницки, изложени в писмо до Евгений след раняването му при Варшава. Цитирам началото у Шолохов:

---

[15] Срв. сцената как Наташа и семейството ѝ посрещат съобщението, че Петя Ростов е убит на фронта (Л. Н. Толстой. Събрани съчинения в четиринадесет тома. Т. 7, ч. 4. С., 1957, с. 203).

[16] Д. С. Лихачев. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. — В: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 163.

„Трябва да се радвам, че ти, мило момче, си получил бойно кръщение. Благородна участ е да бъдеш там, а не при двореца. Ти си твърде честен и не си глупав, за да можеш да подлизурствуваш със спокойна съвест. Тая черта не е имал никой от нашето семейство. Поради това още дядо ти бе изпаднал в немилост и доживя дните си в Ягодно, без да се надява и очаква милост от венценосеца.“[17]

Естествено най-главното, което Шолохов научава от Толстой, е изображението на селянина, казака, народа. Всичко у Шолохов — живот и литература — е свързано с Дон. Но това не означава, че той е някакъв „областен“ писател. Неизмеримо по-широк е неговият творчески диапазон. Най-значителното в творчеството му поразява с епическата си широта, със смелото поставяне и решаване на най-парливите въпроси на съвременността, с монументалните художествени платна, картини, образи.

Черпейки сок от народния живот, Шолохов като Толстой обича да дълбае. Той отлично знае и творчески владее основните принципи на реалистичното изкуство. Всяка силна страст, отчаяние или воля, убиващи или творящи, носят в себе си специфичен, неповторим елемент на естетичност. Чертите на селянина, човека изобщо, могат да бъдат привлекателни или забавни, трагични или грозни, комични, но работа на художника е те да заблестят с човешката си значимост, да прераснат от житейска в естетическа реалност. Това и прави Шолохов.

Държейки в своя художествен фокус цялата панорама на борбата за съветска власт в областта на Дон, Шолохов изважда на преден план ту една, ту друга страна в конфликта. В редки случаи той рисува сблъсъци между враждуващите лагери, обратно — детайлно разкрива отделни епизоди, и то ония, в които се отразява характерното, типичното за революционния освободителен процес.

Аз винаги съм се удивлявал от майсторството на Шолохов да изгражда характери. Те са по толстоевски пластични, често *мономани*. У тези герои, най-вече у комунистите, всякога има възвишен смисъл, подчертан идеен план, без това да означава пренебрегване на нравственоетичното и естетическото. Напротив, авторът се рови в сложните душевни състояния и главно чрез тях улавя и предава „надвременното“, исторически значимото. Като засилва трагедийното, съответно героичното, патриотичното, хуманистичното или комичното, същевременно се стреми то да ни изглежда правдиво и художествено убедително.

Така световъзприемането и светоразбирането на Толстой се гради върху доброто и красивото у човека, върху здравото и хармоничното. Шолохов творчески възприема същия принцип, доразвива го, като казва: „Хуманист е онзи, който се бори, който помага да се отклони ръката на убиеца, обезврежда злата му воля.“[18]

---

[17] А ето у Толстой: „Андрей не каза на баща си, че сигурно ще живее дълго още. Той разбираше, че не трябва да казва това.

— Ще изпълня всичко, татко — рече той.

— Е, сега, довиждане! — Той му подаде ръката си, която Андрей целуна, и го прегърна. — Недей забравя едно, княз Андрей: ато те убият, на мене, стареца, ще бъде мъчно. . . — Той млъкна неочаквано и изведнъж продължи с креслив глас: — А ако узная, че си се държал не като син на Николай Болконски, ще ме е. . . срам! . . . (т. 4, с. 154).

[18] М. Шолохов. По велению души, с. 326.

Както се видя, двамата писатели упорито търсят хуманистичното, подчертават го и го утвърждават в най-разнообразните му форми на живота, но в нито едно от произведенията им то не се покрива като две еднакви геометрични фигури. Така и по отношение на героичното. И Толстой, и Шолохов вземат за идеен ориентир любовта на героя към народа, готовността му за саможертва в борбата за освобождението на отечеството. Княз Андрей, капитан Тушин, Денисов от „Война и мир“ типологически се схождат с образите у Шолохов — Щокман, Иван Котляров, Григорий Мелехов, без да са налице т. нар. „генетически“ връзки. Типологическите близости, аналогии в случая имат напълно обективен характер. Те са резултат не на литературно влияние, а на въздействия от обществен и психологически характер.

По някои свои черти, не само от мирогледно естество, Шолохов рязко се отличава от своя велик учител. У автора на „Ана Каренина“, „Война и мир“, „Възкресение“ няма да открием комични характери, смешни сцени. Комичното не е сфера на изображение у Толстой. Създателят на „Разораната целина“, „Тихият Дон“ се оказва писател със специфично дарование да вижда и претворява смешното, комичното. При това формите на хумора у него са най-различни — от трагично смешното, което причинява болка, нравствено страдание, до забавно веселото, разведряващо духа. С рядка артистичност в неговия хумор се отразява и идейната мярка за нещата, хората. От друга страна, с този хумор Шолохов проявява прекрасно народностния характер на творчеството си. Може би отликите между Толстой и Шолохов са много повече от „приликите“, но това е вече друга тема.

* * *

Научното изясняване на проблемата за традицията и новаторството е свързано преди всичко с литературната практика. От правилното решаване на тази проблема еднакво са заинтересовани писателите, критиците и теоретиците на литературата. Разглеждането ѝ в по-широк литературен контекст, с повече теоретични доказателства постепенно се осъзнава като актуална задача на сравнителното и общото литературознание. Защото няма талантлив творец, който да не е ползувал или да не ползува опита и постиженията на предходниците си, често и на съвременниците си. И колкото писателят е по-даровит, с по-силен и ярък талант, толкова по-широк е кръгът от идеи и проблеми, към които се обръща било да изяви своето отношение към „дискусията“ между поколенията, било да утвърди и да развие традицията по-нататък. Пример за това е творчеството на Шолохов — явление, неповторимо и несравнимо, най-значителното в изкуството на XX в., в литературата на социалистическия реализъм. Неслучайно художественото моделиране, възприето от Толстой и Шолохов във „Война и мир“ и „Тихият Дон“, закономерно легна в основата на съвременната романистика.

ВИОЛЕТА КУНЕВА

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНАХ ,,КОММУНИСТЫ'' Л. АРАГОНА И ,,ПАДЕНИЕ ПАРИЖА'' И. ЭРЕНБУРГА

Понимание воздействия Л. Толстого на литературу современности иногда бывает узкое и прямолинейное: преимущественно как конкретное влияние великого мастера на творческую практику одного или другого писателя. Однако значение такого крупного художника, каким является Л. Толстой, этим не ограничивается. Л. Толстой значим прежде всего тем, что его творчество явилось целой эпохой в развитии не только русской литературы, но и „в художественном развитии всего человечества"[1].

Традиция Л. Толстого сегодня — это, в первую очередь, дальнейшее развитие существенных принципов концепции человека и мира, воплощенных в его творчестве, их углубление и обогащение.

В этом отношении писатель, пользующийся художественной образностью Толстого, может быть гораздо далек от него, нежели тот, в творческой палитре которого нет явных „образных" контактов с Толстым, но который творчески перенимает его концепцию человека и мира. Таким образом, на практике такой художник содействует относительному расширению границ художественного познания действительности и „именно в этом расширении и выявляется прежде всего художественный прогресс"[2].

Здесь я коснусь лишь отдельных моментов художественного воплощения этой концепции, характерных и важных для произведений Л. Арагона и И. Эренбурга и так или иначе связанных с трактовкой человека у Л. Толстого („Севастопольские рассказы). В широком типологическом плане автор видит эту общность прежде всего в художественной реализации проблем человека и судьбы Родины — двух основных проблем, объединяющих столь разнородные таланты, причем решение второй проблемы — судьбы Родины — очень часто подсказано постановкой первой — концепцией человека у данного писателя. Поэтому проблема человеческой личности, обусловленной историческими явлениями самой жизни, спецификой таланта писателя и художественого почерка при изображении важных событий эпохи, имеет принципиально большое значение.

---

[1] В. И. Ленин, Собрание сочинений. Т. 16, с. 293.

[2] См.: Кр. Горанов. Худ. образ и его историческая жизнь. М., 1970, с. 449.

В основе изображения Толстым человеческой личности, как известно, лежит принцип многослойности ее душевной жизни, являющийся открытием писателя, его крупным творческим достижением. Внутренняя жизнь человека у Толстого раскрывается во всей сложной гамме чувств и переживаний, „в разных планах и измерениях“ психологического анализа, чтобы дать реальную картину богатства его духовного облика.

„Севастопольские рассказы“ являются первым решительным шагом Л. Толстого к более полному художественному воплощению принципа многослойности духовной жизни человека, началом его многопланового психологизма. И все это изображено в первую очередь через восприятия происходящих событий у братьев Козельцевых, данных писателем в ракурсе раскрытия „разных субъективных отношений к действительности, воссоздание через них объективного облика событий“, что в конечном счете „значительно обогащало повествование в плане психологическом, эмоциональном. . .“[3]

Рисуя суровую военную повседневность, ставившую на проверку моральные силы человеческой личности, образом М. Козельцева Толстой, конечно, подчеркивал сложность духовного облика своего героя[4], но вместе с тем и наглядно доказывал, что надо рассматривать отдельного человека не только в определенном нравственном состоянии, но и в перспективе развития.[5] Именно в этом и кроется актуальное звучание нравственной проблематики произведения Толстого, его защитой способностей и достоинства обыкновенных простых людей, его гуманизмом, утверждающим веру в будущее человечества. Именно здесь можно отыскать известное сходство с героями романов „Коммунисты“ и „Падение Парижа“. И. Эренбург и Л. Арагон исходят из оптимистической концепции человека и мира, хотя изображают тяжелые мрачные времена, трагические события. В этом аспекте очень выпукло обрисован Эренбургом оккупированный Париж, боровшийся за человеческое достоинство, за Францию. Попавший под пяту оккупантов, Париж понимал всю тяжесть борьбы и вместе с тем проявлял волю выстоять, продолжая твердить, что „. . . счастье будет“[6].

В „Коммунистах“ Л. Арагона четко обрисован образ партии коммунистов, которая „вне закона“ живет, действует, борется. Таким образом, оба писателя передали смятение, охватившее людей, изобразили поражение Франции, не впадая в отчаяние и безнадежность. Это чувство исторического оптимизма, которое пронизывает оба романа, по мнению советской критики,[7] порождено верой в неиссякаемые силы народа.

В наличии этой перспективы будущего можно найти известные объяснения вопросу о преемственности традиции Л. Толстого в творчестве Л. Арагона и И. Эренбурга. Наряду с этим, нужно отметить большую историческую заслугу Л. Толстого, заключающуюся в том, что он первым показал человека в его сложных связях с народной жизнью, что он „органически соединил раскрытие сложнейших исканий личности, решение ее философских, нравственных проблем с поразительно глубоким вос-

---

[3] М. Б. Храпченко. Л. Толстой как художник. М., 1971, с. 37.
[4] Л. Толстой. Севастопольские рассказы. М., 1954, с. 77.
[5] Там же, с. 124.
[6] И. Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 4, с. 353.
[7] Известия, 16 мая 1941г.

созданием духовного облика простых людей"[8]. Особенно ярко выделяется эта заслуга Л. Толстого в его „Севастопольских рассказах", где писатель изобразил суровые испытания в их повседневности. И за этой повседневностью, однако, выделяется самоотверженность истинных представителей русского народа. Таким образом, Толстой в отличие от своих современников не противопоставлял в своем творчестве обыденность героическому, подчеркивал их диалектические взаимосвязи.

С этой точки зрения, художественный показ взаимодействия тех жизненных начал, изображаемых Л. Толстым, не в противостоянии друг другу, а в органическом единстве, характерен и для романов „Коммунисты" Л. Арагона и „Падение Парижа" И. Эренбурга. Например, Эренбург, стремясь раскрыть идеи времени как личное и драматическое переживание каждого отдельного француза, почти всегда помнит о том, что подход людей к одним и тем же событиям и преломление их в сознании отдельного человека зависит от тех конкретных условий среды, воспитания, жизненного опыта, которые неповторимы в жизни каждой личности. Образом депутата Дюкана Эренбург дает наглядное воплощение этой своей концепции. На закате своей жизни, в трудный и решающий час для Родины, Дюкан показывает, что кому дороги национальные интересы Франции, у того один путь с рабочим классом, с трудящимся народом. В этом отношении его судьба весьма показательна. В тревожные дни сражений и боев Эренбург приводит Дюкана на улицы города Тура. Там, в уличном бою, Дюкан стрелял и убивал немцев, а „потом зашатался и упал шумно как дерево"[9].

Рядом с Дюканом можем рассматривать и созданный с теплотой и симпатией писателем образ честного гражданина и патриота Франции радикала Фуше, искренне и смело выступившего в защиту французского народа в ответ на прямой упрек Дессера в его адрес.

Сила и достоинство этой пламенной защиты, резкость этих жестких строк обвинения красноречиво показывают не только превосходство творческих принципов, с какими подошел писатель к анализу общественно-политической жизни Франции, но и силу той правды о стране и народе, которую может сказать только глубоко любящий человек. „Мой роман — рассказ о большом горе, постигшем французский народ. Но я думаю, что это и книга о человеческой надежде: коммунисты Мишо, Дениз, Легре, учительница Анньес, старый патриот Дюкан — люди разные и непохожие друг на друга, мужественно борются, противопоставляя преходящему торжеству на час веру в будущее, человеческое достоинство, непримиримость."[10]

В „Севастопольских рассказах" существенное значение имеет обрисовка собирательного образа „Вы", который в определенной мере акцентирует внимание читателя не только на достоверности событий, отраженных в повествовании, но и на выявлении как внутреннего смысла этих явлений, так и подлинной сущности защитников Севастополя. Об их му-

---

[8] См. Х. Храпченко, указ соч., с. 492.

[9] И. Г. Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах. Т. I, М., 1952, с. 452.

[10] И. Г. Эренбург. О романе „Падение Парижа". — Огонек, 1941, № 14, с. 8.

жестве Л. Толстой пишет: „Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которым героем был народ русский“[11].

В „Коммунистах“ встает обобщенный собирательный образ Сопротивления Франции, которое воплощает волю и разум народа. Причем автор подчеркивает, что арестованных и погибших заменяют вступающие в партию или активно ей помогающие новые честные люди из народа. Вслед за Гийомом Валье в борьбу включается его жена Мишлина. Коммунистка Ивона Гайяр оказывает влияние на формирование политических взглядов своего мужа Роберта Гайяра и брата Жана Монсэ.

Таким образом, в „Падение Парижа“ и в „Коммунистах“ реализм обоих писателей достигает своих вершин и отмечает в наиболее проявленном виде свои характерные особенности. Они выражаются прежде всего в кардинальном решении советското и французского реалиста главных проблем человеческого бытия, поставленных перед человечеством эпохой великих исторических событий. Каждая из национальных литератур решала эти общие проблемы по-своему, сообразно объективным условиям и историческим перспективам развития своей страны. И соответственно каждая внесла свой особый вклад в художественный метод и завоевания реализма. Кроме того, подлинная сущность этого сходства и его актуальность для нашего времени наглядно обнаруживается в той сложной идейно-художественной интерпретации концепции человека и мира, которая, во многом сближая оба романа, показывает, что основные принципы этой концепции являются творческим, глубоким воплощением художественного опыта творчества Л. Н. Толстого („Севастопольские рассказы“). Возьмем к примеру „Севастополь в мае“, знаменующий собой новый момент[12] в обогащении и углублении писателем способов раскрытия внутреннего мира человека.

Здесь Л. Толстой особенно тщательно наблюдает движение эмоций и поступков своих героев, показывая сложную взаимосвязь между внешним и внутренним восприятиями событий. Вот почему он широко использует внутренний момент как самое действенное художественное средство для психологической обрисовки человека. Именно таким путем Толстой выявляет противоречивость духовного мира у ротмистра Праскухина, который перед смертью вспоминает свою прошлую жизнь, заполненную предрассудками и мелкими чувствами, страхом смерти и надеждой на существование. Эти воспоминания о долге в Петербурге, о женщине, которую он любил, о человеке, которым он был оскорблен 5 лет тому назад и не отомстил за оскорбление, открывает перед читателем подлинную сущность реальной человеческой личности. Все это дает веское основание великому писателю заключить, что „герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался произвести во всей красоте его и которой всегда был, есть и будет прекрасен — правда“[13].

В структуре „Падения Парижа“ Эренбургом отведено особое место внутренним монологам героев, выступающих на всем протяжении повествования. Но здесь в известной мере эти монологи приобретают качественно другую функцию: одни из них наглядно показывают движение героев от

---

[11] Л. Толстой. Избранные рассказы, М., 1954, с. 76.
[12] См. В. Шкловский. Собрание сочинений. Т. 2, М., с. 187—195.
[13] Л. Толстой. Избранные рассказы. М., 1954, с. 123.

замкнутости в кругу сугубо личных, интимных вопросов к размышлениям о судьбах народа, к политике, как выражению этих проблем.

Например: Анньес с ее сдержанностью и отталкиванием от политики накануне катастрофы Франции. („Политика"—это низость. Игра. А люди гибнут. . .")[14], чтобы потом, в конце своей жизни, понять судьбу поруганной Франции и поверить в неиссякаемую силу французского народа, в чьих руках будущее Родины („Сегодня все поняла. . . Если один умирает, он кого-то спасет, обязательно спасет — . . . народ. . ."[15].

В романе определенную роль играют и другие монологи, использованные автором для выявления многогранности и сложности внутреннего мира некоторых из героев. В этом аспекте интересен образ миллионера — фабриканта Дессера, являвшегося яростным защитником политики „мира любой ценой". Позиция Дессера, раскрываемая его „политическим идеалом", мечтой о покое „для старой милой Франции" представляет один из ключей к пониманию его противоречивости, с одной стороны, и, с другой — логическую предпосылку его трагедии. Писатель показывает как Мюнхенское соглашение надламывает Дессера окончательно. „Я знаю, чего я хотел: сохранить равновесие, отстоять счастливую Францию среди молодых, голодных и драчливых народов. Не вышло. . ."[16] Этот момент в жизни Дессера был тем нравственным кризисом, после которого исправится он уже не смог и который явился прологом к его гибели. С каждым днем становится все сильнее идея о бессмысленности прожитой жизни, о тщетности усилий спасти Францию, о пагубной роли той политики, которой он отдал самого себя. Поэтому в конце жизни от заключает: „. . . хотел спасти. . . И кормил клопов. . . Все было ложью"[17].

Это — прозрение, это — отталкивание от прошлого, изменение в самом строе мыслей и чувств Дессера, но не живительное, а опустошающее, это омертвение. . .

В „Коммунистах" Арагона можно отыскать известное сходство автомобильного короля Виснера с финансовым властелином Дессером в „Падении Парижа" Эренбурга прежде всего по линии многогранности и сложности внутреннего душевного мира, который приоткрывает перед читателем суровый лик эпохи 40-х годов. Таким образом, Арагон дает одновременно оценку историческим событиям XX в. Как мы видим, углубление и обогащение традиции выявилось в подходе И. Эренбурга и Л. Арагона прежде всего при освещении жизни народа в плане более глубокого и пристального внимания к этой жизни. Глаз писателей улавливает возрастающую связь между судьбой личности и судьбой общества. Вот почему они прослеживают за общими конфликтами эпохи через их переломление в мире чувств человека.

Вряд ли нужно доказывать правомерность сравнительного анализа в интересующем нас плане именно этих произведений, имеющих немало сюжетных совпадений, равновеликих по своему художественному значению, написанный в пору творческой зрелости их авторов и занимающих значительное место в истории своих литератур. Но все-таки подчеркнем, что известное объяснение этого сопоставления можно найти в том немало-

[14] И. Эренбург, Собрание сочинений в девяти томах. Т. I, М., с. 92.
[15] Там же, с. 492.
[16] Там же, с. 235.
[17] Там же, с. 470.

важном факте, что и Эренбург, и Арагон прошли суровую школу первой мировой войны, что оба писателя начинали свой творческий путь от формалистических исканий, чтобы впоследствие дойти до утверждения социалистического реализма.

Арагон отдавал должное роману „Падение Парижа", утверждая, что он „имеет большие достоинства" и не даром, как неоднократно указывал сам Арагон, одним из писателей, к творческой практике которого он внимательно приглядывался на протяжении несколько десятков лет, был И. Г. Эренбург. Так, в его статьях, опубликованных на страницах „Юманите"[18] и „Ле летр франсез"[19], проскальзывает то основное созвучие между ними, которое мы попробуем осмыслить не только субъективно, а на основе творческого восприятия концепции Л. Толстого, показать, что оно существует в действительности. И вместе с тем нельзя не оговориться еще в начале, что творческий опыт Эренбурга только отчасти совпадает с творческими стремлениями Арагона, что они оба, в одной или другой степени, следуют великим традициям Л. Толстого.

И. Эренбург в своем творчестве, признавая роль преемственных связей, подчеркивал, что „никогда новаторство не означало разрыва с традициями"[20]. А в своих статьях он широко и интересно охарактеризовал значение творческого опыта крупных писателей для творцов, пришедших им на смену, для литературы других эпох. Характеризуя тесные связи писателя со своим временем, И. Эренбург уделял существенное место значению творчества Л. Толстого[21] для развития мировой художественной культуры. Эти суждения особенно убедительны прежде всего потому, что автор строит свои доказательства, исходя из объективно-верной оценки[22], роли и места Л. Толстого в мировом литературном процессе.

В романе „Падение Парижа" И. Эренбург дает самое наглядное воплощение своей философско-эстетической концепции человека, причем делает шаг вперед, в сторону углубления и более широкого изображения представителей народа. Это — художник Андре, инженер Пьер Дюбуа, депутат парламента Дюкан, дочь Тесса Дениз и все, кто по-настоящему любит свою Родину. Постепенно шаг за шагом писатель воспроизводит реальную ситуацию в виде такой художественной действительности, в которой самоотверженная борьба представителей французского сопротивления утверждается в качестве высшего смысла человеческого существования, а боевой коллектив товарищей или ячейка коммунистов выводится в качестве главной силы в общественной и личной жизни человека. Это выделяется в образе Легре, который отдал жизнь за Родину; в деятельности Мишо, сражавшемся за свободу Испании; в борьбе Клода в глубоком подполье. Автор подчеркивает, что они не одиноки — их сила в рядах коммунистической партии Франции, которая „одна выступала против невмешательства в Испании и против Мюнхенского соглашения"[23], по-

---

[18] L. Aragon. Ilya Ehrenbourg, — Humanité, N° 489, 1953.

[19] L. Aragon. Salut du romancieur de l'amitier franço-sovietique. . . — Lettres françaises, 5—12 fev. 1953.

[20] И. Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5, М., с. 347.

[21] Там же, т. 6, с. 767.

[22] И. Эренбург. Препрочитайки Чехов. Варна, 1972, с. 62.

[23] Морис Торез. Усилим единство действий на новом этапе борьбы за мир — За прочный мир, 1954, № 44.

ставившие страну „на путь национальной измены. . . перед опасностью уничтожения, содействуя установлению гегемонии Гитлера“[24].

А творческие поиски Эренбурга, на конкретном примере образа Мишо, убеждают нас в том, что „люди с идеями“ перестают быть чудовищными схемами“, если художник находит органический синтез идей и чувств, если обобщения естественно вырастают из конкретного, непосредственного „чувственного“ опыта человека и действительности. С другой стороны, ясно, что писатель опирается на реальные факты из истории общественно-политической борьбы описываемой эпохи, чтобы создать типические образы, вскрывающие сущность социального явления. Он ставит героев своего романа — коммунистов, в такие положения, когда они должны действовать, когда отношения в обществе принимают остро-конфликтный характер. Это приводит к вскрытию социально-политической физиономии борьбы, к верной оценке данной эпохи, при которой автор учитывает ленинское положение, что „не понимая дел, нельзя понять людей иначе, как внешне, то есть можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не смысл борьбы, не значение ее — партийное и политическое“[25]. Это приобретает особую важность при решении проблемы положительного героя, который в романе „Падение Парижа“ борется за новую жизнь любой ценой, в самых, казалось бы, безысходных положениях. Например, Мишо безраздельно отдал свои симпатии борьбе испанского народа и лично участвуя в ней, проявил высокое чувство классовой солидарности. Все это, на мой взгляд, приобретает особе значение, потому что жизненная судьба героя в творчестве Эренбурга развертывается на наиболее трудных участках, где герой решает еще нерешенные, но уже поставленные ходом исторического развития коренные вопросы жизни. Очень характерно, что и герои Л. Н. Толстого поставлены в военной обстановке, где развенчивая ложную военную романтику, великий художник решает судьбу офицеров Козельцевых, рассказывает жестокую правду о войне. Благодаря именно ей, В. Козельцев преодолевает свои романтические иллюзии и постепенно приобретает самообладание солдата, а его старший брат М. Козельцов вплотную подходит к подлинному мужеству, к пониманию величия народной героики. В этой героике писатель открывал простое, человеческое, а в повседневности жизни старался показать величественное. Идя таким путем, великий русский писатель становится поистине первооткрывателем новых истин или новых путей для современников. Например, И. Эренбург показывает, что люди рабочих кварталов в решающий час обнаруживают политическую прозорливость, которой так недоставало многим лидерам радикалов и социалистов во Франции. Кроме того, изображая сложный процесс приобщения рядовых людей к большим проблемам времени, писатель уже справедливо считает это одним из основных явлений современного этапа исторической эпохи и поэтому он стремится показать исторические идеи, воплощенные в каждое личное переживание отдельного человека. Таким образом, длительные творческие поиски И. Эренбурга привели к диаметрально-полюсным изменениям, которые дали ему возможность в творческой практике отразить жизнь эпохи по-новому, во всей ее полноте и сложности. И конечно, это было

---

[24] Морис Торез — Правда, 6 дек. 1954.
[25] В. И. Ленин. Собрание сочинений. 4-е изд. Т. 34, с. 335.

возможным только в процессе творческого усвоения литературных традиций прошлого. Как отмечал М. Н. Пархоменко, „новаторство является составной частью двуединого процесса, в котором оно диалектически связано с развитием традиции“[26]. Так, например, при решении проблемы положительного героя — коммуниста Мишо, в романе видно, что Эренбург унаследовал от представителей критического реализма французской литературы[27] их отрицание того, что мешает человеку жить полной жизнью, и стремление положительных героев Л. Толстого[28] к лучшей жизни, к гармоническим отношениям между человеком и обществом. Относительно последного аспекта вспомним, что в романе „Падение Парижа“ писатель, изображая политику невмешательства, провозглашаемую французским парламентом, показывает, что в этот решающий критический момент французские рабочие „решили послать делегацию в чехословацкое посольство: высказать солидарность“[29].

В данном случае это чувство всемирного братства и революционного мужества, это чувство интернационализма, которое входит неотъемлемой чертой в мироощущение героев Эренбурга и выступает как деталь душевного склада и интеллектуального облика представителей французского народа.

Этот апофеоз общечеловеческих чувств, сближающих людей и выражающих их тяготение к единению и общению, отточил политическую зрелость писателя и привнес новое в мироощущение героев Эренбурга. Он утвердил тот новый шаг, сделанный им в Испании, в его философско-эстетической позиции, а именно: признание реальной связи между человеком и обществом, между прогрессивными людьми всего мира. Это означало на данном этапе творческого развития писателя уже окончательный решительный отказ от его давней мысли о разобщенности людей всего земного шара. Так от абстрактно-этического гуманизма ранних произведений Эренбурга пришел к постановке сложнейших проблем эпохи 40-х годов. Причем, для того, чтобы дать верную оценку таким эпохальным событиям XX в. и чтобы вскрыть социально-политическую физиономию борьбы, И. Эренбург ставит своих героев в такие ситуации, когда они должны действовать, когда отношения принимают остро-конфликтный характер.

В этом отношении Эренбург своим романов „Падение Парижа“ (1941) опередил французских писателей и во многом опередил тематику и образы такого выдающегося произведения, как „Коммунисты“ (1951) Луи Арагона, которое предстает одновременно как документальная хроника и как художественная летопись напряженного и трагического периода в истории Франции.

Показательна тема международной дружбы, которая возникает на первых же страницах „Коммунистов“ Арагона. Конкретно, взаимоот-

---

[26] М. Н. Пархоменко. Традиции и новаторство. — Актуальные проблемы социалистического реализма. М., 1972, с. 8.

[27] Pierre Cot. Bonne anniversaires cher Ilya Ehrenbourg. Lettres françaises, 10—16. II. 1966, N° 1118.
См. И. Эренбург. Уроки Стендаля. Собрание сочинений в девяти томах. Т. VI. М., 1965, с. 435.

[28] См. И. Эренбург. — В: Собрание сочинений в девяти томах. М., Перечитывая Т. VI. М., 1965.

[29] И. Эренбург. Собр. соч. Т. 1, с. 225.

ношения Рауля Бланшара и Антония, которых сроднили бои за свободу Испании. В таком ракурсе даны в „Падении Парижа“ отношения французского рабочего Мишо и испанского коммуниста Фернандеса.

Кроме того, Арагон создает целую галерею социальных типов, у которых можно отыскать известное сходство с героями „Падения Парижа“. В „Коммунистах“ мы видим автомобильного короля Виснера, напоминающего нам финансового властелина Дессера, рабочего-металлиста Рауля Бланшара, близкого в идейно-политическом аспекте рабочему Мишо, эстетствующего литератора Люка Френца, роднившегося с Люсьеном Тесса[30]. И, наконец, и Эренбург, и Арагон исходят из веры в демократические силы французского сопротивления и его авангарда —Коммунистическую партию.

В „Падении Парижа“ своей самостоятельной жизнью „живет“ Париж, пропахший порохом революции. Это, конечно, французский народ, который, по мнению советской критики, является в романе Эренбурга „главным действующим лицом“. И писатель, любя сурово, с большим волнением показывает сначала беспечность Парижа, апплодирующего в те тревожные дни все тому же Морису Шевалье, который, не смущаясь, в тысячный раз поет „Париж остается Парижем“[31]. Автор потрясен парижанами, которые живут „своей обычной жизнью: театральные премьеры, новые моды, очередной крах банка. . .“[32]. Хотя он верно увидел психологическую подоплеку этого индивидуализма в том, что „предательство как ржавчина, разъело душу народа“[33]. Франция и тем самым разоружила его морально именно тогда, когда развертывались важные исторические события, рещающие судьбу Родины. Впоследствии в романе очень плотно обрисован оккупированный Париж. Автор показывает, что демократические традиции революционного прошлого продолжают жить. Перед читателем уже Париж, борющийся за человеческое достоинство: во имя Родины дрались коммунисты из глубокого подполья; за свободу народа Легре отдал жизнь; Мишо сражался в Испании, Клод боролся в тылу народного Фронта.

В романе Арагона тоже показан Париж. С одной стороны, великосветские салоны и бурные заседания парламента, а с другой — рабочие бараки и подпольная деятельность коммунистов. Эти реалистические картины, поданные в резком контрасте, показывают разнообразия и противоречивость общественной жизни Франции 1939—1940 г. И вместе с тем, они верно передают современный ритм жизни, в чем можно обнаружить известную близость со стремлением Эренбурга выражаться в темпе, в быстроте, сливающей явления и события в единое целое, в движение исторической эпохи вперед. Мне кажется, что оба писателя в этом отношении принимали во внимание специфику эпохи, тем более, что „сегодня читатель

---

[30] См.: И. Эренбург, Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1, с. 147. Образ Л. Тесса — один из наиболее разработанных образов „Падения Парижа“. Он знаменует целое поколение буржуазной молодежи Франции в период между двумя грандиозными мировыми войнами. Зараженный трагизмом безверия и опустошенности, Тесса во многом повторил пройденный путь г-на Дрие ля Рошеля, известного французского писателя, пропагандирующего культ смерти.

[31] И. Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах. — Т. 4, с. 213.

[32] Там же, с. 212.

[33] Там же, с. 166.

быстрее схватывает мысль автора, не ждет уточнения, он подсознательно владеет вековым опытом отражения жизни в литературе"[34].

В своей творческой практике И. Эренбург попытался расширить социальное русло романа, что в конце концов обогащало его концепцию человека и мира. И прежде всего с тем, чтобы включить новые элементы: обобщенные образы представителей разных классов и даже социальных групп. Таким образом писатель подчеркивает, что целостность человеческих характеров и их обобщение составляет сердцевину его художественного своеобразия. Этим обусловлен его подход к изображению человека, и в этой концепции можно найти черты общего со спецификой художественного письма Л. Толстого, благодаря которой создается „внутреннее единство личности, осознание ею своего назначения, духовная целеустремленность толстовских „беспокойных" героев"[35].

Необходимость расширения социального горизонта, стремление к охвату крупнейших общественных явлений для создания романа с более широким охватом исторических событий, по сравнению с предшествующим, чувствовал и сам Арагон. Работая над созданием „Коммунистов", писатель не мог не задуматься над опытом Эренбурга по расширению жанровых рамок романа. И в этом смысле „близость" Арагона к Эренбургу, очевидно, в том, что основное у писателя не только отдельные образы, но и „Философские мысли", „взгляды на борющиеся социальные силы эпохи." Созданная Арагоном социальная панорама показывает ход истории, судьбу нации. Масштабы изображения общественных сил в их движении, столкновениях и развитии позволило нам сделать вышеуказанные сопоставления между романом Арагона и романом Эренбурга, несущих в себе потенциальную огромную идейную нагрузку. И в заключении осмелимся отметить, что в конце концов не так важно, что стоит за заразительным поведением ряда образов и сюжетных ситуаций в романах „Коммунисты" и „Падение Парижа" — сознательное или бессознательное взаимодействие или же объективное сходство. Важно, что сходство существует и тем самым является ярким доказательством, что знание и понимание другой страны — процесс сложный, в котором не последнюю роль играют литературные контакты и влияния, „притяжения" и „отталкивания", оказывающие воздействие на развитие отдельной творческой личности. Известно, что Л. Толстой относился с особой симпатией к В. Гюго, воспринимая то, что было близко его собственным творческим потребностям; испытывал глубокое уважение к Стендалю, у которого, по его собственному признанию, учился психологическому мастерству.[36] Поэтому реалистические достижения корифея русской литературы заключают в себе, конечно, в существенно преобразованном виде, некоторые из первооткрытий французских классиков в области постижения социального механизма буржуазного общества, буржуазных нравов и психологии. Что касается последнего аспекта, нужно отметить, что великий русский писатель обратился к изображению простого русского человека в психологическом плане, но сами образы простых людей вошли в мировую литературу раньше Л. Толстого. Жизнь этих людей привлекла внимание таких писателей,

[34] Т. В. Балашова. Творчество Л. Арагона. М., 1964, с. 514.
[35] См. М. Храпченко, указ. соч., с. 514.
[36] См. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, Госполитиздат, М., 1960, с. 154.

как Дикенс и Гюго, Пушкин и Некрасов, с которых, собственно, и начинается в истории мировой литературы „эра простых людей". Но русские писатели кардинально разошлись с французскими в философском и историческом осмыслении будущего человечества. С другой стороны, надо подчеркнуть значение идейно-художественных традиций Л. Толстого для многих крупнейших писателей мира. Советскими литературоведами[37] выяснена та большая роль, которую сыграл Толстой в творческом развитии А. Франса, А. Барбюса, Р. Роллана, Роже Мартена дю Гара и др.

Поэтому в настоящей работе сделанные сопоставления позволили автору сделать вывод в том, что лишь в некоторых отношениях советский писатель И. Эренбург, следуя традициям Л. Толстого, открывал дорогу длу французских писателей в плане более глубокого изображения жизни французского народа. Но, с другой стороны, нужно подчеркнуть, что цельность миросозерцания Л. Арагона предопределила большую монументальность его романа в сравнении с романом „Падение Парижа". Об этом свидетельствует и французская критика: „Мы приветствуем при вторжении во французский роман нового, богатого самыми разнообразными возможностями героя: социальной группы, политической партии, политического сознания"[38].

И наконец, обобщая, следует заключить, что оба писателя, и Арагон и Эренбург, при создании своих крупных произведений исходили из основных положений эстетики социалистического реализма, завоевавших бесспорный авторитет и в мировой литературе, творчески следовали литературным традициям прошлого, развивали и обогащали толстовскую концепцию человека, включающую в себе „непрерывное развитие мира и постоянное совершенствование человека, неисчерпаемое многообразие жизни и духовное богатство людей, непримиримое отрицание социального зла и защита справедливости, разрыв с косным и поиски новых путей"[39].

---

[37] См.: Т. Мотилева. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957. Т. Мотилева. Толстой и современные зарубежные писатели. — „Литературное наследство", т. 69).

[38] Luc Ducannes. Aragon on la guerre ou mouvements. — Cahiers du suds, 1 sept., 1951, N° 225.

[39] См.: М. Храпченко, указ. соч., с. 525.

ВАСИЛ КОЛЕВСКИЙ

ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

В мировом литературном процессе развитие славянских литератур занимает особое место. Это утверждение не имеет ничего общего с теориями панславизма. Сама история судьбы славянских народов определяет это место. В конце XIX в. центр международного революционного движения переносится из центральной Европы на восток, в Россию. Литература подлинная, литература народная, отражающая правду жизни, не могла не показать эти новые явления. Для отражения этой новой действительности потребовался и качественно новый художественный метод — метод социалистического реализма.

Реалистические и революционные традиции русской и других славянских литератур оказались прекрасной основой для выявления и развития новых эстетических процессов. Известны слова Белинского и Герцена о значении классической русской литературы как единственной трибуны, с которой слышен крик возмущения и совести народа. Огромна роль литератур Украины и Белоруссии для формирования и развития всей национальной жизни этих народов. „Ведь белорусская литература начала XX века, — как отмечает В. Ивашин, — родилась в атмосфере огромного политического и национального подъема. Она выражала исторический оптимизм молодой, восходящей нации, полной силы и веры в свое будущее“[1]. Первое художественное произведение новой болгарской литературы — „История славяноболгарская“ Паисия Хилендарского — является манифестом пробуждающегося к жизни после пятивекового рабства болгарского народа. Величайшие писатели этого народа были и его величайшими революционерами. Литература стала первостепенным фактором в борьбе за национальное и социальное освобождение славянских народов. Она является его самым дорогим наследием. „В Германии сознательный пролетариат является, по выражению Маркса, наследником классической философии. В Польше — в силу иных исторических обстоятельств — пролетариат является наследником романтической поэзии, а, следовательно, и ее корифея — Адама Мицкевича.“[2] Эти слова Розы Люксембург с полным правом можно отнести к литературному наследию

[1] В. В. Ивашин. У истоков социалистического реализма. Минск, 1963, с. 111.

[2] Р. Люксембург. О литературе. М., 1961, с. 66.

и других славянских народов. Величайшие эстетические открытия для художественного познания человека, для раскрытия его жизни, жизни общества связаны с именами славянских авторов. Достаточно назвать здесь имена Достоевского и Толстого.[3] Таким образом и с точки зрения идеологической, и с точки зрения эстетической литературы славянских народов были подготовлены встретить достойно новую эпоху, выполнить ее „социальный наказ".

Еще в 1885 г. Г. В. Плеханов, обращаясь к читателям-рабочим, писал: „. . . Каждый общественный класс имеет свое особое положение, свой особый взгляд на окружающий его порядок вещей, свое горе, свои радости, свои надежды и стремления, — словом, как говорится, свой особый внутренний мир. А этот-то внутренний мир и находит свое выражение в поэзии. " И дальше: „У вас должна быть своя поэзия, свои песни, свои стихотворения. В них вы должны искать выражения своего горя, своих надежд и стремлений."[4] В этих словах выражено понимание классового характера литературы, вера в создание нового, пролетарского искусства, которое будет отражать миропонимание и мироощущение рабочего класса, борца и строителя новой жизни.

Аналогичные взгляды на сущность искусства, на его классовый характер, на необходимость и закономерность появления нового, пролетарского искусства мы встречаем и у других критиков-марксистов того времени. Так, основоположник социалистического движения в Болгарии, выдающийся теоретик и критик Д. Благоев утверждает: „Однако, чем глубже проникает у нас это учение (научный социализм — В. К.) и чем больше усиливается это движение, философским выражением которого является социал-демократия, тем больше социалистическая литература очищается от чуждых ей наслоений и принимает ту высокую, здоровую „жизнерадостность", которая свойственна самой философии пролетариата, как философии революционного класса. . . И эта лирика и является именно тем рычагом, который создает моральную силу рабочих масс и ее борцов-социалистов. Эта лирика и вообще эта художественная литература и зарождается у нас, ей принадлежит будущее"[5]. Теоретические и критические работы Благоева конца XIX в. являются существенным звеном в развитии марксистского литературоведения, „крупным достижением мировой марксистской эстетики и критики"[6].

Борьба за победу социалистической революции как главный фактор общественного и художественного процесса, создание новой, социалистической литературы как оружия в этой борьбе — таковы эстетические взгляды и польских теоретиков, и критиков-марксистов. „Не демократизация общества, — пишет Вацлав Нальковский, — но замена родовой аристократии денежной, не свобода, а смена ярма, вот что тормозит развитие искусства; подлинная демократизация, то есть уравнение условий (не голов!) — это дело будущего: она поможет развитию как искусства, так и науки, ибо сделает их доступными для всех, а не только для богатых".[7] О „блистатель-

[3] Более подробно см. об этом в сборниках: „Социалистический реализм и классическое наследие". М., 1960; Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX веков", М., 1976.

[4] Г. В. Плеханов. „Искусство и литература. М., 1948, с. 483, 485.

[5] Д. Благоев. Съчинения. Т. 5. С., 1955, с. 124—125.

[6] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970, с. 36.

[7] Памятники мировой эстетической мысли. М., 1970, с. 797.

ных перспективах" как в области общественной жизни, так и в искусстве, которые раскрываются перед рабочим классом, говорит и Юлиан Мархлевский.[8] В словенской литературе первым, кто раскрыл классовую сущность литературы, был Ив. Цанкар.

В конце XIX в. в некоторых славянских литературах появляются первые произведения, отражающие жизнь и борьбу рабочего класса, его веру в будущее. Здесь нужно прежде всего подчеркнуть великую роль пролетарского гимна „Интернационала" Эжена Потье, переводов этого гимна, широкую популярность и воздействие таких песен, как „Варшавянка" В. Свенцицкого, „Красное знамя" Б. Червенского, „Кандальная мазурка" Л. Варыньского; песни русских пролетарских поэтов — „Смело, товарищи, в ногу!." Л. Радина, „Мы кузнецы" Ф. Шкулева, „Беснуйтесь, тираны!." Г. Кржижановского и др. Исключительной популярностью в Болгарии пользовались и пользуются по сей день песни Г. Киркова „Марш рабочих" и „Песня труда". Высоким общественным признанием и популярностью отличаются произведения Д. Полянова, Ст. Ноймана и др.

В произведениях этих писателей делается попытка увидеть и отразить мир глазами рабочего-социалиста, начинается формирование нового эстетического идеала, нового героя литературы, которые придают ей новый пафос. В своей конкретно-исторической форме здесь проявляется новый пролетарский гуманизм, исторический оптимизм рабочего класса. Все это имеет отношение к генезису социалистического реализма как основного метода новой социалистической литературы. Можно с уверенностью утверждать, что в некоторых, более развитых пролетарских литературах того времени, таких, как болгарская, например, появляются первые элементы этого нового метода.

Даже самые развитые пролетарские литературы этого перода являются новаторскими с точки зрения нового идейного содержания, но в художественном отношении, в полноте отражения жизни уступают произведениям писателей-демократов, представителям критического реализма или других художественных методов. Эти писатели в какой-то мере тоже находились под влиянием социалистических идей, но, как основательно отмечаетМ. Б. Храпченко, для них социализм „был преимущественно общественным и этическим идеалом, чем созидательным явлением современности"[9].

Произведения пролетарских писателей на первом этапе развития пролетарской литературы во многом являются замкнутыми, обособленными от общей национальной литературы, в них чувствуется субъективизм, абстрактность. Главная причина этих недостатков кроется в самой жизни — в неразвитости пролетарского революционного движения. Не случайно на этом этапе самыми значительными представителями нового течения в литературе являются теоретики и критики, а в художественной литературе преобладает определеный жанр — стихотворение-песня. Нельзя преувеличивать, но нельзя и приуменьшать значение произведений этого первого этапа развития пролетарской литературы. Это один из источников, а в идейном плане, можно сказать, — один из первостепенных источни-

---

[8] Памятники мировой эстетической мысли. М., 1970, стр. 828.

[9] М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 161. См. также Идеи социализма в русской классической литературе. М., 1975.

ков будущей социалистической литературы, литературы социалистического реализма.

Революция в России 1905 г. впервые показала реальные силы рабочего класса, значение социалистических идей и партии нового типа — марксистско-ленинской партии — для развития революционного движения, для всего общества. Сама действительность — повседневная жизнь и борьба рабочего класса — уже предлагает новые, реальные конфликты, новых героев, новые характеры, предлагает жизненный материал, из которого при прогрессивном мировоззрении и большом таланте художника можно создать новое искусство социалистического реализма.

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. По словам А. В. Луначарского, творчество М. Горького — это художественное осознание рабочего класса, его исторической миссии. „Максим Горький играет в истории русской литературы исключительную роль не только по своему первоклассному таланту, по высокохудожественной форме и значительному содержанию своих многочисленных произведений, но и как первый могучий представитель эпохи пролетарской литературы"[10]. Творчество Горького имеет отношение не только к пролетарской литературе, к судьбе рабочего класса, оно является существенным звеном мирового художественного и общественного прогресса. Как отмечает Б. Брехт, Горький „заставил прислушаться к делу рабочего класса как к делу общему, всеохватному, делу всего человечества"[11].

Событием, которое стало переломным в революционном движении России и всего мира, была Октябрьская социалистическая революция. Победа ее — подлинное торжество марксизма-ленинизма. Эта победа доказала, что вековая мечта человечества — освобождение эксплуатируемых масс, создание бесклассового общества, основанного на творческом труде, — не утопия, а вполне осуществимое дело. „Мы пробудили веру в свои силы и зажгли огонь энтузиазма в миллионах и миллионах рабочих всех стран" — писал В. И. Ленин.[12] На одной шестой земного шара создались реальные условия для утверждения марксистско-ленинских принципов в жизни и в литературе. Как известно, это был длинный и сложный процесс, но успешное строительство в стране Советов социалистического общества явилось основой и гарантией развития и процветания новой социалистической литературы. Отношение к революции, к Советскому Союзу, к советской культуре стало основным критерием политики, этики, эстетики нашей эпохи. „Художник, не сумевший художественно постичь революцию, художник, для которого она не стала источником идей и творческого вдохновения, не займет сколько-нибудь заметного места в духовной жизни народа".[13]

---

[10] А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2, М., 1964, с. 70.

[11] Литература мировой революции, 1932, № 9—10, с. 151.

[12] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 36, с. 79.

[13] Ю. Я. Барабаш. Вопросы эстетики и поэтики. — Современник. М., 1973, с. 106.

За годы советской власти создается и вырастает новая литературная общность — советская литература. Она включает опыт, идейно-эстетическое богатство более чем семидесяти литератур. „Но все советские литературы являются литературами одной исторической судьбы, участвуют в общем процессе развития единой Советской страны и при всем их разнообразии связаны близостью художественного опыта, находящего свое выражение прежде всего в методе социалистического реализма."[14] В этой „семье единой" выдающееся место занимала и занимает русская, русская советская литература. В условиях социалистического строя опыт этой литературы становится достоянием писателей всех других литератур, стимулирует ускоренное развитие этих литератур. „Я глубоко убежден, — пишет Чингиз Айтматов, выдающийся представитель киргизской литературы, которая до Октября не имела своей письменности, — что только природа советского общества, интернационализм культуры русского народа помогли возникновению и развитию национальных культур ранее отсталых народов."[15] Это ускоренное развитие литератур народов СССР идет не по линии стирания национальной специфики, а по линии расцвета демократических и реалистических национальных традиций, развития и обогащения этих традиций новым социалистическим содержанием. В этом отношении развитие советской литературы является в какой-то мере примером, праобразом тех процессов и явлений, которые в наши дни ведут к созданию единой социалистической литературной общности, а в будущем приведут к созданию единой коммунистической художественной литературы.

В этом процессе ускоренного развития литератур народов СССР необходимо учитывать не только влияние русской и других больших, развитых в прошлом литератур, на литературы маленьких или отсталых до революции в своем общественном и литературном развитии народностей. Все литературы влияют друг на друга, взаимообогащаются, все они питаются одним источником. Показательны в этом отношении слова Максима Рыльского: „Наша украинская культура, — писал он, — проявление и создание гения украинского народа, но эта культура — составная часть грандиозной культуры всех народов Советского Союза, она достигла гигантских вершин при Советской власти и благодаря Советской власти"[16].

Обретение государственности, национальной школы, печати особенно благоприятно отразилось на развитии другой славянской литературы в СССР — белорусской литературы. „Рождение белорусской поэзии, — пишет классик этой литературы Янка Купала, — связано с революцией 1905 года, как и расцвет ее — с социалистической революцией."[17] Мы не можем себе представить сегодняшний день советской литературы без лучших достижений белорусских советских писателей, которые приобрели уже международную известность и признание.

Грандиозные перемены в жизни русского, советского народа после Октябрьской революции, культурная революция в советской стране, но-

---

[14] История советской многонациональной литературы в шести томах, т. 1, М., 1970, с. 5.

[15] Правда, 31 сент. 1963.

[16] П. П. Охрименко, И. И. Пильгук, Д. Я. Шлапак. История украинской литературы. М., 1970, с. 317.

[17] Література і мастацтва. 1939, № 8.

ваторский характер советской литературы находят отражение, оказывают свое благотворное влияние на мировой революционный процесс, на развитие литератур всех стран мира. Реолюция в России, по словам Т. Драйзера, „изменила направление американской литературы“[18]. Речь идет, конечно, не об искусственном перенесении тех или иных идей, а об активизации процессов самой американской литературы.

Как шло развитие пролетарской, социалистической литературы других славянских стран в период между двумя мировым войнами?

В сущности, утверждение марксистско-ленинских принципов, принципов социалистического реализма в славянских литературах, кроме русской, можно сказать, совершается только после победы Октябрьской революции. Главной предпосылкой этого явилось развитие пролетарского революционного движения в этих странах на новой ступени. На базе существующих социал-демократических партий и движений создаются партии нового типа. Борьба за социализм является для этих партий уже программной задачей. Усвоение опыта большевиков во всех областях борьбы и строительства новой жизни, новой культуры является самым характерным в деятельности этих партий, в работе прогрессивных общественных и культурных деятелей. Этот процесс имеет более общий, международный характер, но он развивался очень активно в славянских странах, которые гораздо теснее были связаны с Россией, с русским революционным движением, с русской литературой. Как отмечает С. А. Шерлаимова, в 20-е годы развертывается процесс формирования литератур, открыто и программно связанных с коммунистическим движением, с идеологией марксизма-ленинизма. „Характерной чертой этих течений становится пристальный интерес к молодой советской литературе — литературе победившей революции“[19].

Все эти процессы пока еще не изучены, а без этого невозможно написать историю пролетарской, социалистической литературы, теорию и историю метода социалистического реализма.

Подлинные революционеры, прогрессивные общественные и культурные деятели воспринимали победу Октября как свою победу, связывали будущее своей страны, будущее всего человечества с этой победой. Сама революция, ее герои становятся одной из основных тем новой социалистической литературы, определяют пафос этой литературы. В этом отношении очень характерно творчество болгарского поэта Хр. Смирненского. Его произведения „Москва“, „Красные эскадроны“, „Северное сияние“ и др. положили начало той великой эпопеи об Октябре , о Советской России, которую ни виселицы, ни пули не смогли заглушить. Советский Союз, советские люди, их освободительная миссия в истории человечества — все это темы, проблемы, которые находятся в центре внимания и современных болгарских писателей.

Тебе моя ода,
тебе моя песня,
тебе —
сегодня и во веки веков. . .

(Перевод В. Виноградова)

[18] Т. Драйзер. Собрание сочинений. Т. 12, М., 1955, с. 281.
[19] Slovenská u ruská literatura. Bratislava, 1973, p. 212.

— провозглашает поэт Орлин Орлинов в 1968 г. в своей прекрасной „Оде СССР". Вспомним и замечательные стихи классика польской социалистической поэзии Вл. Броневского „Поклон Октябрьской революции":

Кланяюсь русской Революции
шапкой до земли, по-польски,
делу всенародному,
советскому, могучему,
пролетариям, крестьянам, войску!

(Перевод С. Кирсанова)

Становление литературы социалистического реализма в славянских странах после первой мировой войны происходит в условиях жесточайшей классовой борьбы. Никогда еще проблемы литературы, даже самые специфические из них, такие, как проблема художественного метода, проблема поэтики и пр., не были так тесно связаны с кардинальными вопросами эпохи, как за последние пятьдесят лет. Зарождение и развитие нового направления, нового метода в отдельных национальных литературах обусловлено развитием общественной, идеологической, литературной жизни этих стран. Поэтому по времени и интенсивности этот процесс проходит по-разному. Но вместе с тем, это общая закономерность развития славянских литератур, и в этом отношении наблюдаются весьма характерные типологические явления, которым все еще не уделено необходимое внимание. Еще в большей степени это относится к проблемам взаимосвязей и взаимодействий славянских литератур. Без учета влияния Октябрьской революции, влияния советской литературы и культуры немыслимо сравнительное изучение славянских литератур. Октябрьская социалистическая революция „определила главное направление сил духовного притяжения и отталкивания во всем мире, главное направление взаимосвязей и взаимодействия литератур в современную эпоху"[20]. И когда крупнейшие писатели литератур славянских народов, да и всех других литератур, говорят о ведущей роли советской литературы, литературы, рожденной октябрем, мы, литературоведы, должны призадуматься над этим, раскрыть смысл и значение этих слов.

„Не устаю повторять, — заявляет Ярослав Ивашкевич, — что советская литература в силу своих прекрасных традиций, благодаря современному своему богатству и значению, благодаря ее страстной любви к действительности занимает выдающееся место среди всех литератур мира"[21]. Приведем слова классика современной болгарской литературы Георгия Караславова: „В развитии нашей родной национальной литературы нет ни одного писателя, который бы не черпал знания и вдохновения в революционном слове советских мастеров"[22].

Каковы главные критерии при определении генезиса и развития социалистического реализма в славянских и в других литературах?

Было время, когда некоторые литературоведы рассматривали эти проблемы, не выходя из сферы социологии, идеологии, политики. За по-

[20] И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. М., 1976, с. 80.
[21] Вопросы литературы, 1975, № 12, с. 13.
[22] Литературен фронт, бр. 40, 3 окт. 1957.

следние годы наметилась и другая крайняя точка зрения — отрывать эти проблемы от кардинальных общественных, классовых, идеологических вопросов, рассматривать смену отдельных литературных методов, течений, школ и пр. как нечто имманентное, как „саморазвитие" литературы.

Литература всегда была и будет явлением обусловленным. Важнейший момент искусства — это эстетический идеал. Этот идеал формируется, зависит от общественного идеала художника, класса, эпохи. С позиции этого идеала оценивается прошлое, настоящее и будущее, вырабатывается концепция личности, определяется конкретно-историческое содержание различных эстетических категорий, создается поэтика, отвечающая требованиям времени. Только исходя из этой позиции, можно научно раскрыть новаторский характер социалистического реализма как качественно нового художественного метода.

Литература — отражение жизни. Поэтому подлинное новаторство в художественном творчестве всегда связано с появлением новых людей, новых конфликтов, новых явлений в самой жизни. Это, конечно, не происходит автоматически, а зависит от общественной и идеологической жизни данной страны, от традиции и своеобразия национальной литературы, от таланта и возможностей самих художников.

Первостепенным условием появления литературы социалистического реализма является борьба рабочего класса за победу пролетарской революции, за торжество социалистического образа жизни. Самое правдивое и высокохудожественное отражение этой борьбы возможно только с позиции марксизма-ленинизма, только тогда, когда эти позиции превратятся в миропонимание и мироощущение художника. Поэтому изучение генезиса социалистического реализма, этапов его развития требует пристального изучения развития классовой борьбы в отдельных странах, проникновения идей марксизма-ленинизма в эти страны, места и роли писателей в этих процессах. Марксистское литературоведение сделало немало в этой области.[23] Но классовая, идеологическая борьба в мировом масштабе, бушующая в наши дни, не дает возможности многим ученым спокойно и объективно изучать эти процессы. У многих литературоведов существует предвзятое отношение к методу социалистического реализма. От этого, конечно, страдает литературная наука. На международных конгрессах и симпозиумах об этом как-то не принято говорить, но если закрывать глаза, то это не снимет возникшие проблемы. Чем скорее и беспристрастнее литературоведы всех стран займутся изучением литературы метода социалистического реализма, тем полнее и объективнее будет картина истории славянских литератур, истории мирового литературноto процесса в нашем веке.

На этапе между двумя мировыми войнами метод социалистического реализма становится основным творческим методом в советской литературе. В других славянских литературах также появляются произведения этого метода во всех жанрах и родах, которые по своим идейно-художественным качествам достигают вершины национальной литературы. С этой точки зрения необходимо рассматривать творчество М. Горького, Вл. Маяков-

[23] См. Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963; Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972, и др.

ского, Ал. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина, А. Фадеева, М. Рыльского, П. Тычины, Ал. Корнейчука, Я. Коласа, Я. Купалы, Хр. Смирненского, Г. Караславова, Хр. Радевского, Н. Вапцарова, Т. Павлова, И. Волькера, П. Илемницкого, Ю. Фучика, Я. Гашека, Вл. Броневского, Л. Кручковского, Б. Ясенского, творчество представителей „социального реализма" в словенской литературе и многих других. Правдивое отражение жизни, борьбы народных масс за социальное освобождение с позиции марксизма-ленинизма, беспощадное разоблачение эксплуататорского строя — вот что является самым существенным для произведений этих писателей. Социалистический образ жизни, который уже утверждается в СССР, вырисовывается как единственная альтернатива для спасения человечества. Социалистический реализм утверждается как система и метод, как художественное направление в славянских литературах, в мировом литературном процессе.

„Мы чувствуем и несправедливость, и обреченность настоящего строя и верим в переустройство общества. Видя прочный и конкретный план этого переустройства в марксистском учении, смотрим на мир с точки зрения исторического материализма. Поэтому в нашем понимании новое искусство является искусством классовым, пролетарским и коммунистическим. О возможности его мы не собираемся дискутировать. Оно для нас — вера и действительность. Нас занимают признаки и развитие его."[24] Эти слова И. Волькера являются манифестом искусства социалистического реализма, характеристикой этого искусства, его творцов. К этому искусству стремились самые прогрессивные художники века, там они находили подлинную свободу для творческих поисков, это искусство стало смыслом и содержанием их жизни.

Ленинский принцип партийности стал руководящей звездой для подлинных революционеров и творцов. Хорватский писатель Август Цесарец, плативший немалую дань анархизму, указывает как на величайшую заслугу В. И. Ленина то, что он „с инстинктом великого конструктора создал Советы как форму социалистической организации общества"[25]. „Сеятелем будущего" называл Ленина М. Крлежа еще в 1917 г.[26] Г. Димитров пишет в 1923 г. статью „По какому пути?", в которой по-ленински раскрывает классовый, партийный характер литературы и искусства.

Во имя нового искусства, его идеалов многие творцы погибли в борьбе против фашизма. И когда мы сегодня ведем дискуссии об этом искусстве, мы не должны забывать этого факта. . .

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, прогресивных писателей всего мира — это марксистско-ленинские принципы, это метод социалистического реализма. „Ваши слова, — говорил словацкий писатель Л. Новомеский, обращаясь к делегатам съезда, — ваши решения

---

[24] И. Волькер. Избранное. — ГИХЛ. М.—Л., 1949, с. 133.
[25] A. Cesarec. Dvije orientacije. — svjetlost u mraku. Zagreb, 1963, s. 40.
[26] См. В. И. Ленин и художественная литература. Минск, 1971, р. 213.

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."[27]

Утверждению ленинских принципов, метода социалистического реализма в творчестве пролетарских, а затем и в произведениях многих антифашистских писателей во второй половине 30-х годов способствует стратегия и тактика единого и народного фронтов, связанные с именем Георгия Димитрова.

Отличительная особенность развития славянских литератур после второй мировой войны заключается в том, что все они являются литературами социалистических стран. В типологическом отношении это роднит их с другими социалистическими литературами.[28] Как утверждает В. Р. Щербина, „Многие особенности, не являющиеся в других европейских литературах господствующими, существующими наряду с другими, в литературах славянских стран вследствие их социалистической природы выступают как определяющие, имеющие типологическое значение для общих процессов роста мирового социалистического искусства"[29]. Это наблюдение целиком относится и к развитию метода социалистического реализма в славянских литературах и в мировом литературном процессе.

Победа социалистической революции в области политики и экономики служит предпосылкой (и вместе с тем требует) победы социалистической культурной революции, победы марксистско-ленинских принципов во всей национальной литературе. Это сложный и длительный процесс. Речь идет не только об изменении мировоззрения, политических и идеологических взглядов писателей, которые до революции находились на буржуазных или общедемократических позициях. Речь идет об изменении и психологии этих людей, о трудностях художественного усвоения нового мира. Поучительны в этом отношении слова К. Федина: „Только тот хорошо знает это коварное и насмешливое свойство материала современности, кто годами пытался удержать в своей руке как можно больше песку нынешнего дня, несмотря на великий и часто легкий соблазн работать на мраморе прошлого. . . Однако мы были детьми революции, и мы сознательно брали на себя труд, может быть и непосильный, но неизбежный: мы хотели, мы обязаны были, наконец, мы жаждали говорить о том, чем жили. Война и революция были основой нашего переживания. Дать это переживание в искусстве стало задачей нашей биографии. Задача решалась то неверно, то неполно, с ошибками и не по готовым ответам задачников. Обжегшись на молоке, мы, однако, не дули на воду. . ."[30].

---

[27] Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет М., 1934, с. 571.

[28] См. об этом материалы научной конференции „Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы." — Вопросы литературы, № 5, 1976, с. 18—47; Literaturen europäischen sozialistischen Lender. Berlin—Weimar, 1975.

[29] Славянские литературы. М., 1968, с. 345.

[30] К. Федин. Горький среди нас. — ГИХЛ, М., 1944, с. 123—124.

К концу сороковых годов принципы партийности, партийного руководства литературой утвердились в идеологической и творческой жизни всех славянских стран. К этому времени метод социалистического реализма был провозглашен как основной творческий метод литератур этих стран. Нельзя понять и создать историю болгарской, югославской, чехословацкой, польской литератур после второй мировой войны без учета этих кардинальных процессов. Может быть, утверждение социалистического реализма, как основного творческого метода, в некоторых странах для всей национальной литературы было преждевременным, не все писатели идеологически, психологически, творчески были готовы к этому, и в результате наряду с подлинными, высокохудожественными произведениями мастеров социалистического реализма появились и бледные, схематические произведения. Обострение идеологической борьбы, применение тактики идеологических диверсий со стороны реакционных идеологов и эстетов, ошибки и отклонения от марксизма-ленинизма привели к тому, что в отдельных странах начали раздаваться голоса против ленинского принципа партийности и партийного руководства литературой, против метода социалистического реализма. Принципы, сущность этого метода отождествлялись с самыми слабыми в художественном отношении произведениями.

Но жизнь убедительно показала и показывает, что тот, кто ратует за подлинное социалистическое искусство, не только не может отвергать эти принципы, но должен всеми силами трудиться и бороться за торжество этих принципов, за их творческое применение и развитие.

Показательные в этом отношении процессы в литературной жизни Чехословакии. „Явление литературного „схематизма" начала 50-х годов, когда наша литература как целое только вступала в социалистическую фазу развития, в значительной мере было следствием общей идейно-эстетической незрелости, неготовности к решению новых задач, а также нетерпеливости отдельных писателей и критиков, не желавших считаться с объективной сложностью, всегда сопутствующей художественному прогрессу"[31]. Это наблюдение Ст. Шматлака относится в определенной степени и форме и к другим славянским литературам этого периода. Но в Чехословакии, вместо творческого развития и применения социалистического реализма, начинается настоящая борьба против этого метода. Она прослеживается довольно подробно в статье Вл. Достала „Судьба социалистического реализма у нас": „Постулат социалистического реализма, — отмечает он, — понемногу исчезал как из официальных документов (что было еще не так страшно), так и из партийной печати. . . В предыдущем предложении надо подчеркнуть слово „понемногу". Отступление должно было проходить как можно незаметнее"[32]. Далее автор показывает, как постепенно отвергаются все принципы социалистической литературы „и наступила желанная пора неограниченной „творческой свободы". И сразу стало ясно — для кого. Более наглядного урока нельзя себе представить".

Но все эти попытки ревизировать, „свергнуть" социалистический реализм обречены, потому что они идут вразрез с общественным и куль-

[31] Вопросы литературы, 1976, № 6, с. 86.
[32] Tvorba, 9. VII. 1971.

турным развитием социалистического общества. Как отмечает польский литературовед М. Стемпень, пути становления социалистического искусства сложны, порою противоречивы, однако конечным итогом споров и дискуссий, длящихся часто не одно десятилетие, неизменно становится победа принципов социалистической эстетики, поскольку они подкреплены объективными тенденциями революционного развития действительности и искусства[33]. Творческие завоевания, опыт славянских литератур за последние десятилетия убедительно подтверждают это.

Самым значительным завоеванием литературы социалистического реализма в славянских и не только в славянских странах за последние два десятилетия как в художественном творчестве, так и в области теории и критики можно считать творческое понимание эстетической сущности социалистического реализма, его поэтики, многообразия выразительных и изобразительных средств, способных передать все богатство духовного мира человека, его сложные взаимоотношения в обществе, в борьбе с природой за утверждение счастливой, справедливой жизни на земле. В основе этого понимания лежит ленинское отношение к искусству, к социалистической литературе, к литературному наследию. „В искусстве социалистического реализма, — читаем в Программе КПСС, — основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры[34]. В сущности, так понимали искусство социалистического реализма крупнейшие художники и теоретики — М. Горький, А. Луначарский и др. Но представители догматической критики за определенный период ограничили это понимание, свели социалистический реализм, формы отражения жизни, выразительные и изобразительные средства его только к одной форме, а иногда просто к вульгарно-социологическому, натуралистическому пониманию искусства.

Как в Советском Союзе, так и в других социалистических странах, и в среде марксистских критиков и теоретиков многих других стран утверждается подлинно научное, творческое отношение к проблемам социалистического реализма, отвечающее современному этапу развития социалистической литературы. „Весь ход истории формирования социалистического реализма, — пишет Д. Ф. Марков, — убедительно говорит о том, что это был процесс складывания принципиально новой эстетической структуры, вбиравшей завоевания прежних методов и направлений, которые, как уже отмечалось, теряли черты и функции самостоятельных методов. Но они сохраняли своеобразие поэтики, форм художественного обобщения, и именно этим входили в новую структуру. И, разумеется, ни одна из этих форм в отдельности не тождественна понятию нового метода, в основе которого — социалистическая концепция мира и человека“[35].

Это понимание социалистического реализма как синтетического, качественно нового художественного метода, как открытой художественной системы является все еще объектом обсуждения и споров. Но боль-

[33] См. Вопросы литературы, 1976, № 5, с. 40.
[34] Программа КПСС. М., 1961, с. 131.
[35] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970, с. 291. См. также Einführung in den sozialistischen realismus. Berlin, 1975.

шинство советских литературоведов принимает основные положения этого определения, акцентируя, уточняя отдельные его положения. Так, Л. И. Тимофеев отмечает, что „Д. Маркову, вероятно, было бы рациональнее заменить определение „художественных форм", скажем, более простым и данным им самим в его книге „художественно-правдивого отражения жизни", что подчеркивало бы и то важное обстоятельство, что реализм и был и остается доминантой нового метода, сохраняя как его незамкнутость по отношению к традиции прошлого, так и его открытость всему прогрессивному, что складывается в искусстве на пороге завтрашнего дня"[36].

В этом плане необходимо оценивать и рассуждения М. Б. Храпченко в его докладе на VI съедзе писателей СССР. Он подчеркивает „открытость" системы социалистического реализма прежде всего по отношению к самой жизни, к потребностям этой жизни: „Социалистический реализм развивается, постоянно вбирая в себя огромный опыт народной жизни, многообразия явлений исторического процесса, здесь он находит неограниченные возможности своего художественного обогащения. И именно поэтому социалистический реализм несомненно является открытой эстетической системой, открытой по отношению к непрерывно изменяющейся действительности"[37].

Болгарские теоретики и писатели, наряду со сторонниками социалистического реализма других стран, сделали достойный вклад в защиту и утверждение социалистического реализма, в творческое понимание этого метода. Прежде всего, это работы выдающегося философа и эстета Т. Павлова. Последняя его книга[38] целиком посвящена этим проблемам, но задолго до этого он отстаивал эту точку зрения. В своем докладе на Пятом съезде славистов в Софии он подчеркивал: „Метод социалистического реализма — закономерный результат, обобщение всего положительного в мировой литературе и искусстве, а не только критического реализма или прогрессивного романтизма"[39]. Специальные исследования этим проблемам посвятил П. Зарев[40]. В Болгарии было проведено несколько дискуссий по вопросам социалистического реализма, две из них приняли широкий международный характер — в 1957 г. на страницах газеты „Литературен фронт" и в 1973—1974 гг. на страницах журнала „Пламък".

С удовлетворением отмечаю, что в этом направлении шли и мои творческие поиски как в области теории социалистического реализма, так и в оценке произведений болгарских и советских писателей. Этим проблемам посвящены мои статьи-выступления на Четвертом, Пятом, Шестом и Седьмом съездах славистов, а также ряд статей и специальных исследований.[41]

---

[36] Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 66.
[37] Литературная газета, № 26, 30 июня 1976.
[38] Т. Павлов. Единен и многолик. С., 1976.
[39] Эстетика и литература. М., 1966, с. 16.
[40] П. Зарев. Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм. С., 1960.
[41] О становлении социалистического реализма в болгарской поэзии. — В: Славистичен сборник. Т. 2. С., 1958, с. 281—309; Об эстетической сущности социалистического реализма. — В: Славянская филология, т. IV, С., 1963, с. 287—304; Советская литература и развитие социалистического реализма в болгарской литературе. —

Успехи строительства социализма, развитого социалистического общества в славянских странах являются основой и предпосылкой процветания социалистической литературы, литературы социалистического реализма в этих странах. Вместе с писателями других социалистических стран, вместе с пролетарскими и прогрессивными писателями мира писатели славянских стран выполняют трудную, но благородную задачу — создают художественную летопись самой великой эпохи в истории человечества!

В: Славянска филология. Т. XI. С., 1968, с. 155—170; Утверждение ленинских принципов в славянских литературах. — В: Славянска филология, т. XIII. С., 1973, №209—230; Zum ästhetischen Wesen des Sozialistischen Realismus: — Weimarer Beiträge, с. 7, 1972, p. 146—167; О богатстве и многообразии социалистического реализма. — В: Эстетика и литература. М., 1966, с. 41—60; Литература на свободата. Проблеми на социалистическия реализъм в българската литература след Девети септември. С., 1969.

СИМЕОН РУСАКИЕВ

ОБЩИ ТИПОЛОГИЧНИ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИЕТО НА ПОЕМАТА В СЪВЕТСКАТА И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

В развитието на съветската и българската художествена литература съществуват редица общи тенденции. Те се проявяват в мирогледа на съветските и българските писатели, в техния творчески метод, в тематиката, която разработват, в концепцията им за човека, в областта на жанровите форми, на художествените стилове. Развитието на общи типологични тенденции в съветската и българската художествена литература е закономерен и динамичен процес.

При изучаването на сходните типологични тенденции в съветската и българската литература възникват редица интересни проблеми. Една от тези проблеми би могла да бъде свързана със сходствата в развитието на поемата. Съществуващата типологична общност в развитието на този жанр в двете литератури дава достатъчно основания, за да бъде направена тя обособен предмет на научно осветление.

Известно е, че поемата като своеобразен поетичен жанр (както и всички жанрове изобщо) търпи с течение на времето някои изменения, обусловени от историческото развитие на действителността, от различните фази, през които минава народното самосъзнание. Една от основните особености на поемата, както е известно, се състои в това, че тя отразява обикновено паметни събития от историческия живот на народа, че изобразява по специфичен начин народното отношение към определени герои и героични подвизи.

Развитието на поемата в руската и българската художествена литература минава през сродни фази, които не изключват националната ѝ специфика. И руската, и българската поема от миналия век отразяват драматични моменти от народната съдба, съхраняват чрез художествени форми народната памет за различни събития и герои, дават представа за народните въжделения към по-съвършени обществени отношения. За поемата обикновено е характерно това, че тя продължава традициите на героичния народен епос.

След като революционният пролетариат в Русия и България застава начело на освободителната борба на народа и особено след победата на Великата октомврийска революция, жанрът на поемата в руската и българската литература претърпява нови изменения. Тя започва да възпява герой с нов облик и с нов естетически идеал.

Анализът на една поредица от поеми в съветската и българската художествена литература може да разкрие преобразованията, които се извършват в идейно-художествената структура на интересуващия ни жанр. При разкриването на общи типологични тенденции в развитието на съветската и българската поема освен еднаквите исторически закономерности в някои случаи играе съществена роля и въздействието на съветската литература върху нашето литературно развитие. Връзките между двете литератури обаче са зависими до голяма степен от сходните типологични тенденции в съветския и в нашия литературен процес.

Разкриването на общите тенденции в развитието на поемата в съветската и българската художествена литература би трябвало да обхване най-ярки творби, възникнали през различни периоди.

Интересни типологични сходства могат да се разкрият при съпоставяне на поемите „Христос възкрес", (1918) от Андрей Бели и „Русия" (1923) от Емануил Попдимитров. Това са творби на поети-символисти, посветени на една и съща тема — на темата за Октомврийската революция. Трябва да се отбележи, че между първите съветски поети, с които се запознава нашата прогресивна литературна общественост след победата на Октомврийската революция, фигурира и Бели. Той има своите почитатели у нас и това са предимно българските поети, които до революцията са били символисти и които при новите условия започват да скъсват с естетиката на това течение. Един от тези поети е Попдимитров. Поемата на Бели „Христос възкрес" му е направила силно впечатление, за което свидетелствува и неговата творба „Русия". Какви сходни моменти съществуват между двете поеми?

Андрей Бели, един от най-видните руски поети-символисти, е бил убеден дълбоко, че висшата цел на изкуството може да бъде постигната само когато то се съедини с религията. Според него без религията изкуството изгубва всякакъв смисъл.[1] Този негов възглед заема основно място в творчеството му, той определя и характера на „Христос възкрес".

С поемата си „Христос възкрес" Андрей Бели утвърждава победата на Октомврийската революция, но това прави по твърде своеобразен начин. Революцията по неговите понятия е величествена мистерия, която пречиства, преобразява и възражда Русия, която води до космично обновление на света. „Богоносна Русия", „облечена от слънцето Жена", е носител на месианизъм, тя възвестява спасение на народите. Изобщо, изоставяйки реалността на историята, Бели осмисля революцията от гледище на религията, като наред с това в тъканта на поемата си въвежда и някои революционни моменти от конкретната действителност. Схващайки революцията като космична мистерия, като обновление на света, поетът намира за целесъобразно да я интерпретира чрез евангелската легенда за Исус Христос. Той разказва за сина божи, за неговата любов към хората, подробно поетично описва мъките, които е изтърпял спасителят при разпятието, а след това проектира евангелската легенда върху съвременността, върху революционните събития в Русия. Русия, в която се е издигал мъченически кръст, след революцията се превръща в свято място за нейните синове, тя е невеста, която приема вест за идваща пролет, тя е възкръснала, намерила е спасение. Локомотивите, летящи по

[1] В л. О р л о в. Перепутья. М., 1976, с. 22.

линиите, пеят за братството на народите, провъзгласяват „Да живее третият Интернационал“ и този възглас повтарят ситният дъжд, телеграфната лента. . . Чрез отделни загатвания авторът дава представа за динамиката на революцията, за освободените хора, които през дима на пожарите, с издигнати длани приветствуват великото обновление. Пространствата на Русия са преизпълнени с песнопения,от небесните висини се спуска серафим, от вселенските глъбини се носи глас, който обявява, че е възкръснал Христос.

Поемата „Христос възкрес“ е написана с развълнуваност, която преминава в екзалтация, в релизиозно-пророчески патос. Нейната вътрешна динамика определя характера на художествената ѝ форма. Особено показателна е стиховата организация. Пулсът на лиричните интонации прави стиховете раздвижени, енергични, твърде често синкопирани.

При изобразяването на революцията в поемата си „Русия“ Емануил Попдимитров също си служи с мисловност и образност, свойствени на символизма. За разлика от Андрей Бели обаче той в по-голяма степен се съобразява с историческата реалност. Октомврийската революция влиза в съзнанието на Попдимитров като огромно събитие, което предизвиква високи емоционални вълнения. И той възпява „земята велика“, прославя „героите строги“ — творци на небивалото събитие. Макар и чрез бегло загатване, подчертава класовия характер на революцията — тя буди тревога „отвъд океана“, нейните искри възгарят „в сърцето на влажния Лондон, в суетни Париж“. Наред с това обаче във виждането на Попдимитров революцията също има характер на своеобразна мистерия — той я показва като многоцветни огньове в нощния мрак на степта, масовият ѝ характер се подсказва чрез милиони вдигнати ръце. Подобно на Бели естетизира страданието на руския народ, след което в духа на християнската религиозност иде спасението. Революционна Русия е представена от Попдимитров като „огромно сърце“, което е проляло кръвта си „за нас“.

В „Христос възкрес“ революцията е показана в пределите на Русия и на космичното пространство. В своята творба Попдимитров ограничава тези предели — революционният пожар бушува само в необятната руска земя. Дейците на революцията са представени като „апостоли бледни“, те са изходили „светата пръст“ на Русия напряко и „на кръст“, носят „в очите си сини“ миража на „милиони години“ , сърцата им са изпълнени „с велика любов“. Попдимитров също идентифицира страдащия и измъчен руски народ с Исус. Синът божи е с трудовите хора в „рудниците зимни“, руската земя е също белязана с кръста на страданието, по нея бос шествува „руски Христос“. Това, че Христос е наречен „руски“, означава, че той прераства в символ с по-ограничено и по-определено съдържание.

За разлика от Андрей Бели, който покрива руската действителност с легендата за живота и страданията на Христос, Емануил Попдимитров показва в поемата си страданието на народа чрез поредно набелязване на подбрани трагични моменти от историята на Русия. Чрез подобен поетичен екскурс той мотивира идването на революцията.

Поемата на Емануил Попдимитров „Русия“ за разлика от „Христос възкрес“ на Андрей Бели е вътрешно по-успокоена, без пресилена екзалтация и драматизъм. В нея няма революционни възгласи, нито пророческо витийство. И въпреки това нейно своеобразие тя, както се изтъкна, в редица отношения е съзвучна на поемата на Бели.

Значително по-други общи типологични тенденции би показал съпоставителният анализ на поемите „150 000 000“ (1921) от Владимир Маяковски и „Септември“ (1925) от Гео Милев. И двете поеми отразяват сходни по своя характер революционни събития. Поради това именно между тези творби има типологично сходство. Традицията на Маяковски, усвоена и подхванатa от Гео Милев, подчертава това сходство в по-голяма степен.

Поемата на Маяковски (която става известна в нашата страна скоро след появата си и прави извънредно силно впечатление на Гео Милев, който поради това и превежда няколко откъса от нея),както е известно, е творба за Октомврийската революция, за планетарното сблъскване между капиталистическия строй и раждащия се нов свят на социализма и комунизма. Поемата на Гео Милев отразява Септемврийското народно антифашистко въстание в България през 1923 г., което е една от многото революционни последици от победния Октомври. Тя възпява епичната борба на българския трудов народ за освобождение от веригите на капитализма и монархофашизма. Двете поеми имат сродна тема — борбата на народа за ново, справедливо устройство на живота.

Характерно е това, че и двамата поети мотивират революционното надигане на трудовите хора със социалните неправди, които дълго са тегнали върху тях и които раждат класовата „злоба на роба“.Революционният взрив в двете поеми е предаден с цялата негова динамика, с огромния му драматизъм. И Маяковски, и Гео Милев предават в творбите си нарастващия ритъм на борбата, нейната бърза градация, нейните върхови моменти. Драматичната колизия на класовото стълкновение в двете поеми е резултат от сблъскване на масови противоборствуващи сили.

Типологично сходство може да се открие и в начините, по които двамата поети изобразяват въстаналия трудов народ. И Маяковски, и Гео Милев изреждат местата, откъдето идват устремените трудови хора, показват начините, по които са дошли, рисуват бедственото им социално положение, разкриват психологическото им състояние. При първоначалното разкриване образа на народа Маяковски използува изразителната сила на автохарактеристиката, а Гео Милев си служи със средствата на пряката характеристика. Мащабите на започващата се революционна борба налагат в двете поеми аналогични пространствени определения — Маяковски създава художествена представа за необятните простори на своята родина, за нейния природен облик, а Гео Милев, изобразявайки революционния устрем на народа, рисува родните простори, родния ландшафт.

В поемата на Маяковски обликът на въстаналите трудови хора се разкрива чрез редица определения — това са работници и служещи, измъчени, сломени, разорени, скотове, подивели, тъпи, гладни, безбожници, атеисти, езичници. В поемата на Гео Милев социалната характеристика на революционния народ се изгражда чрез сродни художествени определения. Трудовите хора в неговото изображение са изпокъсани, кални, гладни, навъсени, измършавели, загрубели, уродливи, сакати, космати, диви, гневни, бесни. За разлика от Маяковски Гео Милев при изграждане образа на народа въвежда още един, при това твърде колоритен компонент — оръжието, с което той, народът, навлиза в класовия двубой. Това оръжие, състоящо се главно от сечивата при селския труд (сопи, тояги, пръти, копрали, търнокопи, вили, брадви, топори, коси), подчертава много ярко народния характер на въстанието.

В поемата на Маяковски трудовите хора, идвайки устремно от всички краища на родината, са сравнени със скотове, а у Гео Милев — с отприщено стадо слепи животни, с яростни бикове. Картината на масовото революционно надигане в двете поеми има своята звукова страна. Трудовият народ в „Септември“ се хвърля в борбата „с викове и вой“. В „150 000 000“ звуковата страна на картината е постигната по друг начин — чрез песента на революционните маси. Пеейки, те разказват за себе си, за своя живот, за героичната си решимост да се освободят от класовото робство.

Сюжетното движение в двете поеми следва развитието на изобразявания класов двубой. В поемата на Маяковски сто и петдесетте милиона трудови хора в духа на руската билинна традиция се сливат в един образ — в образа на Иван, чудо-богатир. В поемата на Гео Милев няма такова легендарно-героично превъплъщение. Неговите „неудържими, страхотни и велики“ въстаници също се сливат в едно цяло — народ — тази дума той изписва в поемата си с главни букви. Маяковски показва в своята поема сблъскването на своя народ със световния капитализъм, който чрез злокобна блокада се стреми да задуши съветската република на работниците и селяните. В епичната борба между двата свята, между „всичко червено“ и „всичко бяло“ Маяковски предвижда бъдещата победа на Иван, на червената половина на света.

В поемата „Септември“ е показано как народът, издигнал червените знамена на пролетарската революция, се сражава самоотвержено с жестокия класов враг. В класовия двубой взема надмощие врагът. Гео Милев изобразява страшната трагедия на разгрома. Изразявайки дълбоката народна болка по падналите в борбата въстаници, той едновременно заклеймява тираните, внушава им, че свободата и правдата ще възтържествуват, че народните убийци ще отговарят пред съда на историята. Революционният оптимизъм на поета определя патетичния завършек на „Септември“. Разбрал дълбоко диалектиката на историческия процес, поетът уверено заявява, че „септември ще бъде май“.

При пълната оригиналност и самобитност на двете поеми в тях могат да се открият още няколко съзвучни момента, които е необходимо да бъдат обяснени чрез влиянието на Маяковски върху Гео Милев.

В двете поеми присъствува идеята за богоборчеството. Очевидно е, че Маяковски е направил силно впечатление на Гео Милев със своя мощен бунт против религиозните предразсъдъци. В „150 000 000“ въстаналият трудов народ се обръща към бога с молба да подкрепи неговото право дело. Но този бог у Маяковски е друг. Той не е този, „иже еси на небесех“, а „железен“, „земен бог“, бог от месо, бог-човек. Пред този бог героят на Маяковски се кълне, че ще създаде свои чудеса на земята. Разрушението на църковно-патриархалната представа за бога като защитник на човека и правдата в „Септември“ идва с разгрома на въстанието. След като осъзнава в хода на борбата, че гласът на народа не е глас божи, че библейският бог не подкрепя „свещеното дело на грубите черни ръце, трудовият народ идва до мощно изявено отрицание на бога, до титанично богоборчество.

В поемата си „150 000 000“ Маяковски изразява идеята за възмездието („Никто, никто не избегнет возмездья. . .“). Рисувайки разгрома на въстанието, заклеймявайки палачите на народа, Гео Милев също им предвещава възмездие. Той мотивира идеята за историческата разплата

чрез примери от древността. Ахил, Агамемнон, Клиемнестра, Орест, Електра загиват, защото са извършили тежки престъпления пред народа. Над всички тях, над тяхната преходна власт, сила и слава стои Касандра — пророчица: „тя вещае възмездие и всичко се сбъдва". Разширената историческа мотивировка, която Гео Милев прави на идеята за възмездието, показва още веднъж, че той схваща Септемврийското въстание не като изолирано събитие, а като един важен момент от развитието на революционния процес.

Типологичните сходства в двете поеми, както това се вижда, не само че не изключват, а в голяма степен потвърждават тяхната идейно-художествена неповторимост и самобитна оригиналност.

Други общи типологични тенденции могат да се открият и в поемите „Ана Снегина" (1925) от Сергей Есенин и „Мирни, размирни години" (1928) от Ламар. И тук сходствата се определят от някои съществени предпоставки — и Есенин, и Ламар са поети на селската действителност от преломно време; и двамата поети разкриват живота на селячеството като остра социална тема. При разкриването на общи жанрови белези в „Ана Снегина" и „Мирни, размирни години" трябва да се има пред вид влиянието, което Есенин е упражнил върху Ламар.

Поемата „Мирни, размирни години" е едно от най-високите художествени постижения 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."[2]

И в „Ана Снегина", и в „Мирни, размирни години" е показана селска действителност, разтърсена от война и от революционно кипене. И в двете поеми е изобразен патриархален селски бит, който започва да се руши под напора на остри социални противоречия. Много характерно е това, че и Есенин, и Ламар извеждат като герои внушителни селски бунтовници — Прон Оглоблин и Горан овчаря. И двамата поети заклеймяват империалистическата война от народни позиции. Тематично-образната и стиловата близост между двете творби не е в разрез с тяхната дълбока самобитност и оригиналност. Всяка от тях разкрива по собствен път дълбоката специфика на бита и националния характер.

И в двете съпоставяни поеми могат да се открият някои сходни композиционни моменти. Своята поема „Ана Снегина" Есенин започва с разказ за селския живот, за някои характерни явления в него. Особено са подчертани социалните неволи на бедните селяни. „Мирни, размирни години" Ламар също започва с обобщена картина на селския живот. Подбирайки характерни моменти от него, той също слага ударението върху нерадостното селско битие.

И в „Ана 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 действите лност и в двете произведения изпъква с цялата си идилична красота и с очертаващата се социална сложност.

Назряващите революционни тенденции и в двете поеми са изразени чрез жизненото поведение на типични селски бунтовници. Героят на

---

[2] Вж. Л а м а р. Стихотворения и поеми. С., 1966, с. 10.

Есенин Прон Оглоблин е беден селянин, който реагира стихийно на социалните неправди. Той минава през каторга, съзнанието му се изяснява и когато идва революцията, разбира силата на ленинската правда и става активен поборник за нейното внедряване в селската действителност. В образа на Прон Оглоблин Есенин е показал физическата и духовната мощ на руското селячество, неговото революционизиране, навлизането му в борбата за ново битие.

Героят на Ламар Горан овчарят също е въплъщение на селската първичност. Неговото патриархално съзнание се руши под напора на социалните противоречия. Горан овчарят също се изявява като стихиен бунтовник през Първата световна война. Неговият бунт, заради който той бива наказан с разстрел, не довежда до онова духовно просветление, до което идва героят на Есенин. Въпреки това обаче между Прон Оглоблин и Горан овчаря има общи типологични черти. Тяхното духовно пробуждане, техният бунт срещу социалните неправди са обусловени от развитието на революционния процес.

Друга характерна особеност на разглежданите поеми на Есенин и Ламар е тази, че в тях намира място антивоенната тема. Двамата поети заклеймяват империалистическата война, проклинат грубите сили, които развалят естествената красота на живота и причиняват безброй беди и нещастия.

И Есенин, и Ламар в разглежданите поеми изразяват своето възторжено отношение към доброто и красивото в живота на народа. Тяхното буйно жизнелюбие се чувствува във всичко. Те опоетизират мирния живот, труда, любовта, пролетния разцвет на природата и в хармония с всичко това разкриват пробуждането на трудовия селянин, който смело се изправя срещу неправдите, който тръгва по пътя на революцията.

При създаването на „Ана Снегина“ и „Мирни, размирни години“ Есенин и Ламар се ползуват щедро от поетиката на народната песен. Това подчертава още по-силно народния характер на техните поеми.

Разработката на ленинската тема в съветската и българската литература също предизвиква общи типологични тенденции в жанра на поемата. Това може да се види от съпоставителния анализ на поемите „Ленин“ (1924) от Владимир Маяковски и „Ленин“ (1943) от Веселин Андреев. Това са две поетични творби, дълбоко съзвучни в основните си вътрешни линии.

В своята знаменита поема, написана по случай смъртта на Ленин, Маяковски възхвалява гения на революцията, разкрива безсмъртието на ленинските идеи. В първата част на поемата е показано как историческият процес в своето движение ражда Ленин, как той става вожд на революционния пролетариат. Втората част на поемата представлява поетичен разказ за революционната дейност на Ленин, за победата на Октомврийската революция, за раждането на съветската страна. Третата част на поемата тълкува всенародната скръб, причинена от смъртта на Ленин. В тази заключителна част основно място заема темата за историческото безсмъртие на Ленин.

Централно място в поемата на Маяковски е отредено на лъчезарния Ленинов образ, който определя нейното вътрешно движение, нейния идейно-емоционален строй. Маяковски показва блестящо, че трудовите хора са главната движеща сила на историята, че тяхната сила и величав

устрем намират внушително въплъщение в личността на Ленин. Затова Ленин е показан като най-земния човек, като народен вожд, който обхваща със своя светъл гений цялата планета. Съзнавайки великата партия на комунистите, повеждайки я като капитан през революционните бури, той осъществява най-красивия човешки идеал.

Размишлявайки за личността и делото на Ленин, Маяковски изрича в поемата си редица афористични стихове, които звучат като кристалночисти и непоклатими истини: „Ленин и сега е по-жив от всички живи", той е „нашето знание, сила и оръжие", „най„човечният човек" и др. под. Своята поема „Ленин" Веселин Андреев пише през Великата отечествена война, когато той като смел партизанин в родните балкани се сражава срещу злокобните фашистки врагове. С оглед на своето съдържание тя е продължение на поемата на Маяковски в смисъл, че тя започва със смъртта на Ленин, след което обхваща всички по-главни събития в живота на съветската страна, в живота на прогресивното човечество, като особено място е отделено на епичната битка между двата свята през Втората световна война.

Основната тема на поемата на Веселин Андреев е темата за безсмъртието на Ленин. Поетът изтъква, че Ленин винаги направлява и води към победи своето велико комунистическо воинство, милионите трудови хора, строители на новия свят. Поемата е своеобразен разговор с Ленин, в който поетът с лирична задушевност разказва на гениалния вожд как съветската страна е процъфтявала, как „людоедите на Хитлер" са нахълтали в нея, как „черният похитител" минава през пожари и кръв, как градът на Ленин попада „в желязна блокада", как наближава Москва и как идва повратният момент в двубоя — Сталинградската битка. „За родината наша, за Илич — нито крачка назад" — този призив организира във висша степен силата на съветските бойци и техният мощен контраудар изменя хода на войната. Поетът подчертава, че Ленин е не само със съветските хора, а навсякъде, с борците в различни страни, той е в сърцата на партизаните в нашата родина — те обещават да го честват с нови бойни дела. Разкривайки широките пространства, обхванати от войната, Андреев изтъква как народите „с чиста и отмъстителна радост" слушат Москва за победите, които жъне Съветската армия, и у тях крепне надеждата, че кървавите дни ще свършат скоро, че ще започне нова епоха на мир и творчество. Поемата завършва с думите: „Ти умря, Владимир Илич, но в смъртта си — превзел вечността — ти си с нас, влял ни своите сили — и към щастие водиш света!"

Втората световна война със своя страхотен сблъсък между фашисткото мракобесие и великия Съветски съюз предизвика широка масова съпротива срещу народните врагове в много страни. Една от най-героичните форми на борба бе партизанското движение, което се разрази във всички страни, засегнати от хитлерофашистката агресия. Народната съпротива и в частност партизанското движение намериха отражение в редица национални литератури. Особено много навлезе партизанското движение в съветската литература. Възникнаха и някои поеми с партизанска тематика. Като най-характерни творби от този жанр в съветската и българската литература могат да бъдат посочени поемата на Маргарита Алигер „Зоя" (1943) и поемата на Дора Габе „Вела" (1946). Всяка от тези поеми възсъздава определени моменти от борбата на съветския и българския

народ срещу хитлеристките окупатори. И в двете поеми се възпяват конкретни лица — руската девойка Зоя и българската девойка Вела, чийто жизнен подвиг се превръща в героична легенда. Поемата „Зоя“ е написана през Великата отечествена война, непосредствено след като съветската общественост узнава за трагичния край на Зоя Космодемянска. Поемата „Вела“ бива написана след края на войната. По това време на Дора Габе, както и на цялата наша общественост Зоя е вече широко известно име. Сродните съдби на двете загинали партизанки се сближават в съзнанието на нашия народ. И Дора Габе в лиричния увод към своята поема за Вела споменава легендарното име на Зоя. Дори нещо повече — Вела в качеството си на героиня на поемата на Габе също знае за подвига на Зоя. Нейният светъл образ въодушевява българската партизанка в борбата ѝ срещу народните палачи.

Типологичната близост между двете поеми се определя от сходните съдби на двете героини и от подхода на двете поетеси при разкриване на техните образи.

В поемата си „Зоя“ Маргарита Алигер разказва за живота на своята невръстна героиня, посочва как съветската действителност моделира нейното младежко съзнание, нейния характер. В условията на мирния живот ученичката Зоя се въодушевява от заветите на Ленин, от училището, от книгите, от героичните подвизи на съветските хора, от болшевишката правда, която озарява цялата нейна родина и в това число нейната златиста младост. Започналата война хвърля мрачна сянка върху цялата съветска страна, буди тревога в съзнанието на съветските хора, на съветската комсомолска младеж, чийто мирен живот, изпълнен с младост и песни, сега навлиза в нова фаза. Дългът пред родината, пред нейното бъдеще сега е почувствуван от съветските хора с нова сила. Бързо възмъжава и съветската младеж — „до вчера дечица невинни и чисти — несетно израснаха възрастни граждани“. Приближаването на злокобния враг към Москва предизвиква пълно мобилизиране на силите. Комсомолката Зоя, явявайки се пред секретаря на Московския комитет на партията, изразява своята готовност да отдаде силите си за отбраната на своята родина. Показаните от нея висока съзнателност, патриотизъм и готовност за самоотвержена борба дават основания тя да бъде изпратена като партизанка в тила на врага.

В поемата си „Вела“ Дора Габе също разкрива как новите условия от конкретната действителност променят жизнената съдба на нейната млада героиня. Вела е студентка в София, при нея идва „един другар“ и с тревога и вълнение ѝ съобщава, че „Съветският съюз е нападнат отзарана“, дава ѝ да прочете позив, издаден от Българската комунистическа партия, от който тя узнава, че в земята на Ленин „германски ботуш е стъпил“. Призивът на партията — „народе български — нащрек!“ — навлиза в съзнанието на Вела като категорична повеля на високия патриотичен и интернационален дълг. Младата българка тръгва смело и самоотвержено по пътя на въоръжената народна съпротива.

И в двете поеми се изобразява как девойките Зоя и Вела се приспособяват към суровите условия на партизанската борба. Зоя е сред съветските партизани, които със своите бойни дела не дават мир на врага — те разрушават пътища, прерязват жици, опожаряват складове, разстройват военните операции на нашествениците. Партизаните понасят стоически

трудностите, зимните вихрушки, лишенията. Давайки обобщена представа за бойните действия на партизанския отред, Алигер извежда във фокус индивидуалния подвиг на Зоя — изпълнявайки бойна заповед сама в нощта, тя нанася удар на врага чрез три пожара, подпалени от нея. Нейната млада кръв кипи при мисълта, че е извършила този подвиг. Като използува изразителната сила на вътрешния монолог, Алигер разкрива вълнуващите преживявания на Зоя, останала сама в зимната нощ.

В поемата си „Вела" Дора Габе също разкрива образа на българската партизанка чрез нейните подвизи, чрез проявения ѝ героизъм. За разлика от Алигер Дора Габе изобразява партизанския отред, неговите бойни действия не чрез обобщена картина, а подробно, чрез редица епизоди. В нейното изображение оживяват конкретни образи на смели и доблестни партизани. Главното внимание на поетесата обаче е насочено към Вела. В своите подвизи тръгналата с пушка в ръка българска ремсистка се ръководи от директивите на партията, от призивите на Георги Димитров. Тя полага клетва пред отреда и заявява, че ще се бори „против фашизма у нас и по света". В бойните акции, които провежда отредът, Вела е винаги сред най-смелите, сред щурмуващите. В борбата тя показва високите си качества на пламенен патриот и интернационалист. Проявява всеотдайна обич към своя трудов народ, към Съветския съюз, възхищава се от Съветската армия, говори с възторг пред партизаните за величавия подвиг на младата съветска героиня Зоя.

Особено голямо типологично сходство между образите на Зоя и Вела се разкрива, когато те се оказват пред най-върховното изпитание, до което ги довежда жестоката борба.

Попаднала в ръцете на хитлеристите, Зоя е подложена на жесток разпит, на инквизиции, на издевателства. Тя понася с необикновен стоицизъм всички изпитания. Нравствената сила на Зоя иде от нейната безгранична любов към майката родина. Преди да увисне на бесилото, тя призовава със звучен глас докараните на площада руски селяни да бият врага по всички възможни начини. Умирайки за щастието на родината, Зоя става незабравима дъщеря на милиони руски майки. Нейната смърт е окачествена в поемата като „крачка към победата".

С голяма художествена сила е изобразена и в поемата на Дора Габе героичната смърт на Вела. Планинските върхове, където се намира смелата партизанка, са обградени от зловещи настъпващи фашистки вериги. Тя е сама — една срещу хиляди. Драматичната колизия нараства бързо във възходяща градация. В решителния и трагично безизходен момент Вела, изправила моминския си стан върху висока скала, се самоубива. Последният неин изстрел проечава в планината. Озверените народни палачи отрязват нейната руса глава и я понасят като трофей.

И в двете поеми смъртта на героините навява мисълта за тяхното безсмъртие. Те оживяват в народното съзнание, озарени от величието и красотата на своя подвиг.

В двете поеми се наблюдават и други типологични сходства. И Маргарита Алигер, и Дора Габе са показали дълбоката обич на народа към своите героични дъщери. Тази обич се изразява чрез всеотдайна подкрепа, чрез дълбока болка, чрез увенчаване с историческо признание.

Оставайки верни на жизнената правда, двете поетеси разкриват по един и същ начин лицето на врага. В тяхното изображение той е живо-

тински жесток, безсрамно циничен към своите жертви, исторически обречен.

И в поемата „Зоя“, и в поемата „Вела“ съотношението „автор—герой“ е показано по сходен начин. И Маргарита Алигер, и Дора Габе са органично близки със своите героини и чрез интимната си близост към тях те стават проникновени изразители на най-съкровените чувства към борците за правда и свобода.

Типологичните сходства в поемите „Зоя“ и „Вела“ не изключват различното в тях. И тук то се проявява в спецификата на националния характер, в своеобразието на класовата борба, на народния бит, на природния ландшафт и др., а също така и в творческия похват на двете поетеси.

Много ярко и интересно типологично сходство разкриват помежду си поемата на Александър Твардовски „Шир след шир“, (1960) и поемата на Валери Петров „В меката есен“ (1961). Това са също две високоталантливи творби, възникнали по време, когато и в Съветския съюз, и в нашата страна стават актуални едни и същи проблеми, когато изпъкват нови еднородни тенденции в общественото развитие. Освен от духа на новата епоха близостта на двете поеми се определя от ленинската комунистическа партийност на двамата творци, от високото им гражданско съзнание, от живата им връзка със съвременната действителност.

Много силно се налага на вниманието на читателя жанровата близост между двете поеми. Те са безсюжетни, със свободна композиция и имат характер на лирична изповед, на откровен и вълнуващ разговор с читателя по редица важни въпроси от съвременността.

Основен лиричен герой в поемата „Шир след шир“ е авторът. Съдържанието на творбата е включено в рамките на неговото пътуване с влак от Москва до Владивосток. Откриващите се една след друга далечини при това пътуване определят размислите на поета за неговата необятна родина, за нейното минало и настояще, за нейния крилат устрем към бъдещето. Това пътуване на поета в пространството и времето буди много асоциации, които организират съдържанието на поемата по своеобразен начин.

Основен лиричен герой на поемата „В меката есен“ е също авторът. Той разказва „за себе си, за времето, за нас“. Неговият лиричен разказ също е редуване на спомени, на картини от миналото и съвременността, на размисли и съкровени изповеди. Лиричното движение в поемата на Валери Петров също е едно пътуване във времето, независимо от това, че той през цялото време се намира в работния си кабинет. Редуването на картини, спомени, размисли и изповеди също като в поемата на Твардовски се организира от сложното асоциативно мислене на поета.

Поемите „Шир след шир“ и „В меката есен“ представляват своеобразен художествен летопис на преживени събития, дълбоко лирико-философско осмисляне на една изминала епоха, изпълнена с велики завоевания, с трудности и сложни противоречия, с устреми към комунистическото бъдеще. И двамата поети имат изследователски подход към действителността. Техните дълбоки размисли са породени от новите веяния на епохата, от тържеството на ленинските норми, които налагат преоценка на някои явления, на допускани слабости в близкото минало. И Твардовски, и Валери Петров проникват в диалектиката на развиващата се действителност, стремят се да покажат обществените явления без всякакво преиначаване или разкрасяване. Принципът на Твардовски — „тут не уба-

вить, ни прибавить — так это было на земле“ — важи в пълна мяра и за Валери Петров.

При цялата си идейна и художествена самобитност поемите „Шир след шир“ и „В меката есен“ показват и твърде съществено идейно-тематично родство. Една от големите и важни общи теми в тях е темата за родината. И двамата поети поставят тази тема в центъра на своите размисли, и двамата съпоставят миналото и настоящето на своята родина, дават израз на съкровените си мечти за нейното комунистическо бъдеще. Изображението на своята родина Твардовски постига чрез монументална образност, чрез мащабни картини. Поетът говори за историческия път на своята родина, за нейните богатства и красоти, за великото ѝ преображение по пътя на социализма и комунизма. Валери Петров също говори с голяма патриотична гордост за своята малка и красива родина. Той я рисува в миналото, когато е била бедна и изостанала, показва нейното настояще, коренно преобразена от социалистическото строителство. В изображението на поета България също лети устремена към светлините на комунистическото бъдеще.

И в двете поеми темата за родината естествено отвежда към темата за народа. И двамата поети говорят за своите народи с патриотична гордост. Всеки от тях възпява революционната борба на своя народ, сочи трудностите, през които той е преминал, слави победите му, изразява възторга си от великото му социалистическо съзидание. При възпяването на народа и двамата поети изразяват своето съкровено синовно чувство към него.

И в поемата „Шир след шир“, и в поемата „В меката есен“ е изразено отношение към наболелия въпрос за култа към личността. Твардовски тълкува предимно същността на това явление, докато Валери Петров анализира главното му отражение в съзнанието на съвременниците. И двамата поети осъждат култа, изтъкват, че той е забавил развитието, че е нанесъл редица други вреди, че неговото развенчаване е необходимо, че тържеството на ленинските завети ще гарантира правилно развитие на социалистическото общество.

И двамата поети в своето лирично осмисляне на историята, на проблемите на съвременността осъждат войната, защищават мира, мирното строителство и братството между народите. И тук дълбокият и активен хуманизъм озарява техните поетични размисли.

Проблемата за характера на социалистическото изкуство също предизвиква аналогични размисли у Твардовски и Валери Петров. Съветският поет осъжда робуването на схеми, догми и шаблони, възникнали по време на култа, застъпва се за творческата свобода на художника в духа на ленинските идеи, поддържа гледището, че художникът трябва да следва голямата правда на живота. В поемата си Валери Петров също така осъжда опростителството в творческата работа, схематизма в мисленето и търси пътищата и предпоставките, които водят към голямото изкуство, към трайните творби. В неразривната връзка на твореца с народа, в чувството му за отговорност пред историята, пред бъдещето двамата поети виждат предпоставките за създаване на голямо, правдиво, народно по своя дух изкуство.

В поемите „Шир след шир“ и „В меката есен“ авторите размишляват за човешкото щастие и за бъдещето. Тези техни размисли също са съзвучни

и сходни в своята същност. И двамата поети виждат щастието в неизмерима любов към родината, в дълбокото единение с народа-творец, в съзидателния труд, вдъхновен от идеята за бъдещото комунистическо общество. И двамата поети гледат уверено към бъдещето, вървят решително към него, убедени в неговата реализация. Техният революционен оптимизъм озарява естетическия им идеал.

Общи особености се наблюдават и в стила на двете поеми. Тези особености се определят от непринудения тон на лиричния разказ, който има характер на развълнувана, сърдечна и искрена беседа.

Други общи типологични тенденции в развитието на поемата в съветската и българската литература биха могли да се разкрият, ако се направи съпоставителен анализ на някои творби, които отразяват социалистическото строителство. В тази насока особен интерес биха представлявали някои поеми на Ярослав Смеляков, Михаил Луконин, Пеньо Пенев, Венко Марковски и др. Биха могли също така да бъдат съпоставени поеми на съветски и български автори, разработващи голямата и плодотворна тема за нерушимата българо-съветска и съветско-българска дружба и др.

От направения съпоставителен анализ може да се изведе заключението, че поемата в съветската и българската литература е плодотворно развиващ се жанр, че неговото идейно и художествено своеобразие се определя от цяла редица нови социално-психологически предпоставки. Идейното и художественото обновление на съветската и българската поема иде преди всичко от свързването ѝ с революционния процес, с героичната народна борба за ново социално битие, с патоса на социалистическото строителство, с устрема към комунистическото бъдеще. Осъзнатият героичен патос на историята определя напрегнатия и приповдигнат идейно-емоционален строй и динамичната художествена форма на съвременната поема в съветската и българската литература.

Важна и определяща особеност на съветската и българската поема е тази, че тя има за основен герой революционния народ, неговите епични борби и победи. При случаите, когато е изведен едноличен герой и е показан отделен героичен подвиг, той се интерпретира като проява на народния героизъм, като израз на най-високите качества на националния характер.

Общите типологични тенденции в развитието на поемата в съветската и българската литература намират ярък израз чрез метода на социалистическия реализъм. Чрез неговата дълбока правда се установява отражението на историческите закономерности в съзнанието на твореца, на великия поврат в историята на човечеството, на сходните процеси в отделните национални литератури, техните общи генетични корени.

Общите типологични тенденции в развитието на поемата в съветската и българската литература свидетелствуват за непрестанното обогатяване на социалистическия реализъм в различните национални литератури. Те са показателен момент и за това, че съвременните социалистически литератури, при цялото си национално многообразие, се формират като своеобразна художествена общност. Показаните сродни тенденции в развитието на поемата в съветската и българската литература следва да се възприемат и като характерен момент от закономерното развитие на общи типологични сходства в съвременния световен литературен процес.

ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ

ПРОБЛЕМАТА ЗА ЧОВЕКА У МАКСИМ ГОРКИ И У НЯКОИ БЪЛГАРСКИ ПИСАТЕЛИ ОТ XX В.

Изследването на историко-генетичните връзки, на творческото възприемане и взаимодействие между отделни български писатели и руската класическа и съветска литература отдавна привлича вниманието на български и съветски изследователи.[1] Успоредно с това напоследък стана актуално изучаването и на сходствата от историко-типологично естество между двете литератури. Като се изхожда от концепцията за исторически закономерното протичане на единния световен литературен процес, поставя се задачата да се определи мястото в него на регионалните, зоналните и националните литератури, при което се търсят критерии за оценката им в измеренията на цялостното литературно развитие.[2]

Проблемата за включването на българската литература „в общославянския и общоевропейския литературен процес", при което се установява, че тя „има немалко и немалки постижения", е поставена в най-широк план, като сравнителното изследване е проведено в рамките на цели исторически епохи и направления.[3]

Тук ни занимава задача от по-частен характер, която не е била предмет на специално изследователско внимание — в плана на най-обща постановка да разкрием някои историко-типологични сходства и разлики в художественото решение на една показателна за развитието на новата европейска литература проблема. Това е проблемата за човека у основоположника на социалистическия реализъм Максим Горки и у някои български писатели от XX в.

* * *

Проблемата за света и човека е съпътствувала всички етапи в развитието на човешкото общество. Решителен прелом в нейното решение настъпва през епохата на Ренесанса. Събудената и еманципирана от догмите човешка мисъл се насочва не само към изучаване на живота и природата.

[1] Срв. В. Велчев. Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX и XX в. С., 1974 (и посочената там литература); вж. и Русско-болгарские фольклорные и литературные связи в двух томах. Л., 1976, 1977.

[2] М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 251 и сл.; срв. и И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. М., 1976.

[3] Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейско литературно развитие. С., 1973, с. 6—7.

Заедно с това господствуващият теоцентризъм се заменя с антропоцентризъм.[4] Чрез устата на Хамлет този прелом бляскаво е изразил великият Шекспир: „Човекът! Какво великолепно творение е той! Колко благороден е с разума си! Как е безпределен в способностите, в поривите, в движенията си! Как изумително съвършен е в действията си! Колко прилича на ангел в своята прозорливост! Колко е подобен на бог! Върховна красота на света! Венец на всички живи твари!“

Но от Ренесанса до историческите предпоставки за осъществяване на човека в тези му същностни качества и възможности е било твърде далеч. Еманципиран спрямо „извънсветовен абсолют“, с установяването на буржоазното общество човекът е поставен в други зависимости, които го лишават от възможността за изява и развитие. Историческите условия за решителна промяна в съдбата на човека настъпват на прехода между XIX и XX в., когато центърът на световното антибуржоазно революционно движение се пренася от Запад в Русия. Там именно през 90-те години на миналото столетие бурното промишлено развитие предизвиква рязко разпадане на феодалните отношения, с бързи темпове се установява капиталистическата структура на обществото, възниква и се развива силен пролетариат, ръководен от създадената от В. И. Ленин Социалдемократическа партия.

През този период творчеството на Горки, изразяващо движението на народните маси, свързано със социалистическата идейност, поставя началото на нов етап в литературното развитие на човечеството. В монолога на Сатин от пиесата „На дъното“ и в признанието на самия писател в поемата „Човек“ прозвучава Горкиевият химн за човека: „Всё в человеке, всё — для человека!“ и „Превосходная должность — быть на земле человеком!“. Заедно с това Горки произнася присъда над абстрактния хуманизъм, над обиждащото човека състрадание, над утешението му чрез примиряващи измами, проповядвани в пиесата от стареца Лука. Срещу него Сатин говори да не се унижава човекът „чрез жалост“. На мнимия хуманизъм, основан върху лъжата като „религия на робите“, той противопоставя истината за положението му, която е „бог на свободния човек“. Адмирацията към човека е засвидетелствувана не само в художествени произведения на Горки: „Для меня величайшее и чудеснейшее художественное произведение — очень кратко. . . Озаглавлено оно — „Человек“. Кроме этого чуда, иных чудес на земле не было, нет, не будет, а этому чуду расти тысячи веков.“[5]

Истинският човек за Горки не е самоцелен, затворен в себе си микрокосмос. Не е гордият индивидуалист Лара от разказа „Старицата Изергил“, претендент за свръхчовек, който живее в себе си и за себе си. Той е открита система, обърната към света, към другите. Писателят, творческата личност въплъщава в най-висша степен такова разбиране. Като съветва млад творец да стои по-близо до живота, Горки добавя в този дух: „Не сосредоточивайтесь на себе, но сосредоточьте весь мир в себе. . . Поэт — эхо мира, а не только няня своей души.“[6]

[4] Н. И. Конрад. Об эпохе Возрождения. — В: Запад и Восток. М., 1972, с. 208 и сл.

[5] М. Горький и советская печать. Кн. 2. М., 1965, с. 31.

[6] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах. М., 1949—1956. Т. 29, с. 370. Нататък цитатите са по това издание, като томът и страницата се посочват в текста.

Най-важното качество на човека Горки вижда в неговата активност. В първата редакция на „Човек“ той говори: „Мой Человек — маяк во мраке жизни! Мой Человек — есть Человек борьбы!“ От това именно гледище Горки цени световни литературни образи от миналото, които са легитимирали човешкия дух във високия смисъл на тази дума. Но човекът на новото човечество, за който ратува, не е тяхно повторение,а продължение. Той е велик, защото е „непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого“ (26, с. 420). За Горки „в каждом человеке скрыта мудрая сила строителя“ (29, с. 268), „бытие и творчество — едино суть“ (24, с. 31). Според него драматичният човек на нашата съвременност „стремиться изучить и понять мир в целях полного освоения как своего хозяйства“ (26, с. 420). Активността като истински човешко начало е изразена още в ранното творчество на Горки. Произведенията му „Песен за Сокола“ и „Песен за Буревестника“ са проникнати от устрема към простор, от призива за революционни промени, от увереността в неизбежното им настъпване.

Но действеният хуманизъм на Горки намира пълно художествено въплъщение в съчетание със социалистическата идейност, свързвайки се със съзнанието на пролетариата да изгради ново общество в името на тържеството на човека. В драмите „Еснафи“ и „Врагове“ и в романа „Майка“ за първи път в световната литература се рисуват геройчни фигури с такъв идеен заряд. Техният класов оптимизъм има корените си в самите недра на народния живот, където въпреки животинските условия, погубили много дарования, „победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе — человечье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой“ (13, с. 185). Там се извършва преломът от предисторията към истинската история на народа, който дава сила на Горкиевите герои. В най-трагични минути от живота си Пелагея Ниловна от „Майка“ хвърля в лицето на своите врагове знаменателните думи: „Душу воскресшую не убьют!“ Още по-високо е издигнат Павел Власов, обхванат от желанието „бросить людям свое сердце, зажженное огнем мечты о правде“.

Твърде съществено е, че и по-късно в очерка си за вожда на революцията Горки привлича образа на Данко от „Старицата Изергил“. Съчетава устремеността напред, жертвеността за хората със събудена реална енергия, направлявана към изграждане на новия свят. Ленин в изображението на Горки е „герой легенды, человек, который вырвал из груди своей горящее сердце, чтобы огнем его осветить людям путь“[7]. Истинският, борческият хуманизъм на Горки минава през революцията, а революцията реализира борческия хуманизъм. Защото „обстоятелствата в такава степен създават хората, в каквато хората създават обстоятелствата“[8]. Затова и дехуманизацията на човека, настъпила в резултат от изолацията, противопоставянето на народа, развитието на неговия живот, историята, неизбежно води до разрушаване на човешката личност, както е показано в „Артамонови“, „Животът на Клим Самгин“ и други произведения.[9]

[7] Русский современник, 1924, № 1, с. 229.

[8] К. Маркс и Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 3. С., 1957, с. 39.

[9] Вж. за идейното развитие на Горки: Б. В. Михайловский. Творчество Горького и мировая литература. М., 1965, с. 122 и сл., 411 и сл., 581 и сл.; Б. Бялик. Великий писатель великой эпохи. — Коммунист, 1968, № 3, с. 67—79; срв. В. Велчев. Пьеса Максима Горького „На дне“ в новом освящении. — Год. Соф. унив., Истор.-филол. фак., т. XLIV, 4, 1948, с. 27 и сл.

Следвайки вътрешните процеси на развитие, българската литература, както и други европейски литератури, не остава извън хуманистичните тежнения на времето, издава определени прилики с тези литератури. Като не отричаме в случая значението на „контактите“ с творчеството на Горки, каквито несъмнено съществуват,[10] вниманието ни тук не е насочено към тях. Интересуват ни прилики, успоредици, историко-типологични сходства, които имат социално-историческите си причини в аналогичните тенденции на общественото и идеологическото развитие в епохата на империализма и пролетарските революции. Собствено върху тази основа могат да бъдат разбрани и обяснени и творческите връзки и взаимодействия между националните литератури.

* * *

Българската литература от края на XIX и началото на XX в. показва нови черти. Критическият реализъм от първите десетилетия след освобождението на България, изиграло роля на буржоазна революция, остава господствуващо направление.

Изобличението на капиталистическите отношения, дълбокото съчувствие към бедния селски труженик, пролетаризирания занаятчия, дребнобуржоазния интелигент у критическите реалисти не се дава под знака на перспективи за друг живот. В лицето на Димитър Полянов и Георги Кирков утвърждаващата се пролетарска литература вече рисува своя основен герой, работника-социалист, в светлината на социален оптимизъм. Оформявайки се като определено направление, българският модернизъм първоначално под названието индивидуализъм, а след това — символизъм скъсва с гражданската тематика, издига на преден план „личния свят“ на човека.[11]

Проблемата за човека е поставена още в българската литература преди Освобождението. Оставен „роб да бъде на земята“, човекът в произведенията на Христо Ботев след Парижката комуна се свързва с революционното движение. Заострено внимание към човека, към личното и социалното му битие, към духовните му сили и възможности се наблюдава в едни или други ракурси у представителите на всички посочени литературни направления. В своята работа обаче ние се спираме на Елин Пелин и Пейо Яворов, у които хуманистичните търсения ни се представят най-симптоматични за преходния период до Първата световна война.

През 90-те години на миналия и началото на нашия век Елин Пелин (1877—1949) изобразява предимно „обедняващите, пролетаризиращите се и вече пролетаризирани средни и бедни селяни“, по-късно се насочва

---

[10] Ст. Каракостов. Максим Горки и българската литература. С., 1947; В. Малеева. Максим Горки и българските писатели критически реалисти. С., 1974 (и посочената там литература); В. Велчев. Пиесата на Максим Горки „На дне“ и прогресивната общественост в България. — В: Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX и XX в. С., 1974, с. 436—478; Ив. Цветков. Максим Горки и формирането на социалистическия реализъм в българската поезия. — В: Страници за прозата. С., 1974, с. 170—199.

[11] За подробности вж. История на българската литература. Т. 3. С., 1973, с. 6 и сл.

към духовенството, за да премине след Първата световна война към дребната чиновническа и занаятчийско-търговска буржоазия.[12]

По отношение на проблемата за човека творбите на Елин Пелин от ранния период, свързан със социалистическата идеология, се отличават с остра конфликтност и известен борчески патос. Така в стихотворението „Плачът на селяка", свързано с бунтовете срещу десятъка, се призовава към съпротива срещу начинанията на буржоазната държава. И в „Напаст божия" срещу невежеството, суеверията и експлоатацията се опълчва селската младеж, водена от местния учител-социалист. А „Прошението на жителите от село Голяма Неволя до дядо господа" завършва с открита саморазправа със селския богаташ, представител на властта. В разказа „Лудата" вече е смъкната маската на държавния строй, атакувани са главните му опори. Изгубила разума си поради падението на дъщеря ѝ като слугиня в града, майката говори: „Няма правда. . . няма бог. . . Царят трябва да се разцари. . . Владиката да се развладичи. . . Попът да се разпопи. . ." Разказът „Душата на учителя" вече пряко и остро поставя проблемата за активността на човека в обществото, за истинския хуманизъм, противопоставен на християнската философия на пасивност. Думите на Дявола звучат като принцип на поведение: „Вие, хората, сте много глупави. Все със страданията си обичате да се хвалите. Похвали ми се с нещо друго, нещо, което си завоювал, което си прескочил, което си придобил с могъществото си, със силата на волята си!" Може би тук трябва да отнесем и някои произведения на Елин Пелин от сборника „Под манастирската лоза", в които ярко се утвърждават земните интереси на човека срещу християнския аскетизъм.

И в по-късните произведения на Елин Пелин враждебността към буржоазната действителност продължава, изразявайки се в други форми. Носители на стихиен индивидуален бунт са Липо от разказа „Престъпление", Дойно от „Закъснялата нива", някои герои от „Летен ден" и др. От подобен род е и разказът „Андрешко", чийто герой съчетава стихиен бунт с известна класова солидарност с отрудения съселянин, смазан от данъчното бреме. Стремеж да се застане против реалността П. Русев вижда и в произведенията на Елин Пелин, които изразяват своеобразно „изключване" от суровата истина на живота и в които се търси спасение в утешителни илюзии, както е в проповедта на Горкиевия Лука от пиесата „На дъното". Така героите на „Иманяри" от сборника „Черни рози" заживяват, „озарени от блажени мисли", усмивките им са „светнали от надежди". Носител на подобна идея в разказа „Веселият монах" е Аникий, който разнася между хората надежди, чрез които „сгряваше, ободряваше и привързваше към живота". Сроден по дух е разказът „Мечтатели". Единият от героите му, циганчето Рустем, търси разковниче в името на личното щастие — да спечели любимата си Акима. А другият, чичо Горан, който бленува да улови бяла кукувица, с упоение говори за социалните си утопии: „Светът на рай ще ти обърна аз тебе. Ни болести ще има, ни тегло ще има, ни сиромашия ще има!" В „Косачи" спасителната измислица се защищава едва ли не като принцип. Срещу застъпника на истината

---

[12] За тематичния кръгозор на Елин Пелин и за хуманистичните му търсения вж. П. Русев. Разцветът и разпадането на човешката личност в творчеството на Елин Пелин. — В: Елин Пелин. Сто години от рождението му. С., 1978, с. 20.

за положението на човека в живота Лазо е противопоставен Благолаж, за когото не е нужно да се знае за „дрипавите гащи на дядо Тодор"или пък за самите тях, „голи-голтаци", които бият път, „цяла седмица до Тракия на коситба". Илюзията възвишава над тежкия живот: „Затова има приказки, затова са ги хората измислили. И песните са затова. . . да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек. . ." — уверено настоява Благолаж.

В образния свят на Елин Пелин се откриват и други художествени типове, у които човешките начала се изразяват в известна еманципация на духа, вътрешна свобода, индивидуалистично самоутвърждение.[13] Такива са Христина от „Ветрената мелница", която по своя воля решава брачното си щастие, както и трескаво отдаденият на планове срещу сушата Дъбак от същия разказ. Или Ивка от „Любов", самоубила се поради незачетеното ѝ чувство, Милена от „Край воденицата", запазила и след женитбата си за друг своята любов към Свилен, и др. Тук трябва да се споменат и Калина Пшеничката от „Самодива", в известен смисъл и Пелинко от „Летен ден" и др.

Хуманистичните интереси на Елин Пелин се насочват и към душевно опустошени хора, на които също така обръща внимание П. Русев[14]. Едни са обезличени от еснафско самодоволство и благополучие, други са изгубили човешкия си образ и са станали безразлични към всичко вследствие на стеснен обществен хоризонт, трети са напълно деградирали морално от жаждата за печалба или охолно съществуване. Пример за първите са госпожите Денка и Савка от разказа „Грешка", които до такава степен са се изравнили, деиндивидуализирали, че мъжът на едната при определени обстоятелства не я различава от другата. Към другата група могат да се споменат персонажите от „Първи сняг", нане Митре от разказа „Мила родна картинка", нане Стоичко от „Вървбата на нане Стоичко". Към третата категория, най-широко представена, се отнасят учителят Никола Йонин от разказа „Кал", учителките Сълза Младенова и Маринка от „Самичка", монасите от разказа „Братя", които играят на карти, чакайки да умре болен калугер от манастирското братство, присвояват оставените от него пари и невъзмутимо продължават в присъствието на покойника играта си. Тук е и кръчмарката Цековица от „Нечиста сила" и най-вече Павел от „Гераците", обрисуван широко от автора. „Процесът на душевно разпадане продължава дълго и завършва с пълно бездушие към баща, съпруга и син, братя и роден край — към всички и всичко."

Такава е най-общата картина в изображението на човека у Елин Пелин, показващ в различни аспекти антихуманната същност на буржоазния строй, формите на съпротива, примирение, разпадане на човека. Като стига по този начин до пълното отричане на собственическото общество, без да сочи перспективи, писателят по своеобразен начин участвува в движението за ново устройство на живота, за друго положение на човека в него.

Проблемата за човека заема средищно място в поезията на Пейо К. Яворов (1878—1914). Неговият хуманизъм търпи различни преображения. В „зигзагите неуловими" човекът се възема и пада, минава през трагизма

---

[13] За тези и за предходните типове вж. П. Русев. Цит. ст., с. 22—23.
[14] Пак там, с. 24—27.

на максималистични стремежи, завършва с вяра в трезвия дух и реалните възможности за изява в живота.

В стихотворение от народническо-социалистическия период на творчеството му като „Епитафия“ човекът е герой на просветителския дълг срещу невежеството и социалното зло, което „разбойствува в тъмата“. И в „На един песимист“ се възлагат надежди на същия „верен син“ на народа, който би го изтръгнал от пасивност и напразни надежди за спасение „от небето“. „На нивата“ и „Градушка“ са шедьоври на гражданска поезия, в които са избродени глъбините на народното страдание, заредено с бунт. Убийственият труд, непосилното данъчно бреме, природните бедствия тук са възведени до неотменна съдба на селянина. Но народната жизненост е останала несломена въпреки обществената безизходност.

Човекът от патриотичните и социалните стихотворения на Яворов се представя в друг изглед. Той носи съзнанието за кръвната си неотделимост от поробената от чужди и свои родина. Това увеличава и неговата мощ, и углъбява трагизма му. Принуденото изгнаничество в „Арменци“ пълни сърцето със „злъч“, обгаря душата с „мъст кръвнишка“. А отстраняването от борбата в „Заточеници“ поражда трагизма на неизпълнения дълг. В „Хайдушки песни“ човекът у Яворов вкусва великото щастие да жертвува личното пред народното, но пада в борбата. В „Край огнището“ отделната жертва в неравната социална битка се обезсмисля пред инертността на множеството. Въпреки всичко това патриотичните и социалните творби на Яворов не издават примирение — човекът в тях не е отпуснал криле. Стихотворението „Бежанци“ е своеобразна синтеза и връх в хуманистичните тревоги на Яворов в кръга на тази тематика. Оставеният на себе си човек, принуден да „чака милост и пощада“, да търси хуманност в едно вълче, антихуманно общество, води до пълното му отричане на този строй, изразено в неудържим богоборчески изблик: „О господи, проклет бъди!“

„Нощ“ е поема на душевна криза, на още по-печална равносметка. Но и на още по-дълбока непримиримост. Поема на трагични падания и пориви да се разкъсат сключените пред поета кръгозори. Родината е станала за него неразрешена лична съдба, която гризе сърцето му. Напразна е жертвената всеотдайност за нея, за свободата на нейния дух, за тържеството на гения ѝ. Любимата и майката са временно просветление—„зрак-звездица“, мярнала се мимолетно в тъмницата на безизходността. Непреодолима самота, безсмислен живот, ранна смърт и забрава се възприемат като неотменна обреченост. Метафизически хиперболизирана, от нея тръгват и в нея се разбиват всички пориви:

Чернило черно
орисници ми завещаха.

И няма никога душа
криле на воля да размаха.

„Нощ“ е драма на човека, който е станал част от историята, търсещ в нея своята реализация, изключителните си творчески потенции. Без поглед в бъдещето, но и без успокоение в настоящето.

Стихотворението „Песен за песента ми“, считано за програмно, е външен изход от една криза. Повече декларативно е намерен някакъв път в откъснатия от всичко индивид, утвърждаващ се в самия себе си,

въздигнат в абсолют. Привидно са развенчани свръхличните хуманистични идеали — просветителски, националноосвободителни, социални. Защото в следващите произведения на Яворов тези идеали остават и по-нататък стимул на търсения, мерило на постижения, на тревоги и успокоения. Тези идеали не са изместени от по-висока ценност, която ги изключва от себе си и сама се изключва от тях, както би желала да ни убеди патетичната изповед:

Че няма дух и няма вещ — на живия вселенен плам,
вън от гърдите мои — пещ — на цялата вселена храм.

Затова лириката на Яворов от „Безсъници" и „Прозрения" продължава да бъде израз на драматично отношение към света, на присъствие в живота, на своеобразно участие в историята. Бурна, неукротена по размах, тази лирика не само не изключва хуманизма, но го предполага в най-висока степен. Защото в нея човекът в своите търсения е изправен пред света с гигантски ръст, със сизифовска напрегнатост иска при инертността на външните условия да осъществи високи хуманистични идеали, да разреши „свръхземните въпроси", които за него не са откъснати от земните.[15]

В това ни убеждава и най-беглият поглед. Само като пример ще посочим, че тази изключителна по дълбочина, експресивна яркост, трагедийна напрегнатост и възвисеност лирика включва света и човека в много и различни аспекти. Тук имаме и изповеди на равносметка с миналото („Дни в нощта", „Видения"), и самота и надежда за изход в любовта („Ледена стена", „Без път", „Майчина любов", „Възход", „Благовещение"), и чувства за непреодолимост и изход в небитие („Демон", „А тя умираше", „Ще дойдеш ти", „Умри", „По-близо до заход", „В часа на синята мъгла", „Зов", „Смъртта"), и мъчителни търсения на просветлени хоризонти и на път към живота („Маска", „Ще бъдеш в бяло", „Пръстен с опал" и др.).

Въпреки признанията в „Песен на песента ми" оказва се, че борбата за човека само е сменила арената си. Пренесла се е и във вътрешния свят, но не се е обособила спрямо външния. Потърсила е опора в отделния индивид, но не е разрушила мостовете си към обществото. Поетът се е поставил в двойни измерения — съсредоточил се е и към себе си, и към света. Обърнат към себе си, не е обладан от омраза към човечеството, не бяга от него. Не се е оказал единствен жител на „единственото отечество на пустинната си душа", ако се изразим с думите на един поет.

Всичко това открива път за по-нататъшно развитие на Яворовия хуманизъм. Минал през съзнанието за мъчителните и противоречиви пътища на неугасимата жажда за свобода („Духът на въжделението"), през дълбокото прозрение за безкрайността на човешките стремежи („Към върха" и „Песента на човека"), поетът възвежда отделните проблясъци в художествена платформа. Пише нова „Песен на песента ми", по-малко патетична и художествено ярка, но дълбоко изстрадана и углъбена. Това

[15] Срв. и наблюденията на П. Велчев. Един и същ на битието с урагана. — Лит. фронт, бр. 2, 12 ян. 1978.

е стихотворението „Аз сам не съм“, в което Яворов стига до утвърждаване на „трезвия човешки дух“, който е останал несломен и несломим, до вярата в този дух и в „утрешния ден“. Извършена е нова равносметка — еднакво са развенчани „и дявола, и бога“, но този дух не е могъл да бъде отречен. Заличени са черно-белите краски на досегашния жизнен максимализъм и нормативизъм в полза на самия живот, стига се до дълбоко почувствувания единен смисъл на „всеки земен дял“, на новите перспективи, които открива укрепената в реалността човешка мисъл, „трезвият дух“:

И ето ме пак с тебе — и разбита
душата ми пресипна да те пита:
сред мъртви светила, през будни тъмноти
защо ти служа аз, къде ме водиш ти?

Драмите на Яворов „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ са незавършен етап в утвърждаването на намерения изход — включване в историята, съчетание на хуманистичните търсения с движението напред на реалния живот. Замисълът за нова драма с добре очертан тип „на новия българин от капиталистическия, индустриален свят“, от който тип и духът на Маркс „да остане доволен“, според известните признания пред Асен Златаров, както и друг замисъл — за драмата „Жертвата“,— подсказват перспективите на този етап на издигане към действения хуманизъм на епохата.

Хуманизмът на Яворов има специфичен облик, своя линия на развитие. Минал през драматични перипетии, големият поет заема свое място в духовните дирения на века. Създава художествени ценности, които го правят равноправен участник в голямото движение към истинско утвърждаване на човека.

* * *

Преломната епоха след Първата световна война и Великата октомврийска социалистическа революция предизвика прелом и в българската литература. Заедно с идейното израстване и подема на българския пролетариат, болшевизацията на Българската комунистическа партия, откритото настъпление на народните маси срещу буржоазията, самата действителност повелително постави проблемата за мястото и ролята на колектива в живота.

И естетическата мисъл, и литературата — в критичното ѝ отношение към буржоазния строй, или в отвлеченото социалистическо просветителство, или в индивидуалистическото ѝ откъсване от социалните тревоги на съвременността — трябваше да се срещнат с обикновения, израснал в самосъзнанието си човек, да тръгнат в крак с времето, да осъзнаят „чудотворната сила на историята“[16].

[16] История на българската литература. Т. 4. С., 1976, с. 8, 11 и сл. За промените в естетиката на критическия реализъм вж. Ст. Божков. За някои проблеми на критическия реализъм в българската литература след Великата октомврийска социалистическа революция. — В: Октомври и развитието на българската литература. С., 1967, с. 127—146.

Преломната епоха най-ярко заговори не чрез промените, които претърпя критическият реализъм, макар и те да са показателни. Съществено значение в случая има новият етап в развитието на пролетарската поезия и на представителите на модернизма, които тръгнаха по нейния път. В началните години след Октомврийската революция новата епоха в развитието на човечеството окрили творчеството на Хр. Смирненски, а след разгрома на антифашисткото Септемврийско въстание през 1923 г. в нея се включи и Гео Милев.

Цялото творчество на Христо Смирненски (1898—1923) стои под знака на един нов хуманизъм. Преминал през ранен етап на идейна неопределеност, в зрелите си стихотворения от циклите „Децата на града" и „Зимни вечери" той рисува с психологическа проникновеност и топло съчувствие жертвите на капиталистическото общество. В „Цветарка", „Уличната жена", „Старият музикант", „Братчетата на Гаврош", „Слепият", „Жълтата гостенка", „Погребение" и др. вниманието на поета е обърнато към поругания човек, към погазеното му достойнство, към унищожението му в едно жестоко общество на неравенство и експлоатация. Героите на тези произведения познават несправедливостта на социалната си участ. Техните образи, макар и непряко, събуждат протест срещу частнособственическия строй, зоват към човечност.

В контекста на големите исторически събития и на идейното съзряване на Смирненски в творчеството му мощно зазвучава повикът на времето, провъзгласило принципите на истински хуманизъм. Човекът у него се прониква от силата на милионите трудещи се, които се изправят в непримирима борба с капитала. Тяхната историческа активност намира ярка и мъжествена изява в стихотворения като „Бунта на Везувий", „Гладиатор", „Бурята в Берлин", „Северния Спартак", „Москва", „Северно сияние" и др.

Стихотворението „Да бъде ден!", дало заглавие на първата сбирка на Смирненски, е своеобразна равносметка на едно жестоко минало на човечеството. И заедно с това — подобно на Горкиевия Буревестник — е призив за настъпването на нова ера, предвещаваща тържеството на човека, изковано в огъня на бунта и борбата:

и през сълзи и кървав гнет.
през ужаса на мрак студен
разбунен вик гърми навред:
„Да бъде ден! Да бъде ден!"

Редица стихотворения на Смирненски разкриват промененото съзнание на подтиснатите — за мисията им като създатели на нов свят — борческия им устрем да постигнат това с цената на всичко. Ето този дух в „Работникът", достигнал победа над вековен гнет:

Днес няма вече роба свит и примирен,
отпуснал немощно ръцете:
това е новий Прометей, освободен
от игото на боговете.

И в „Утрешния ден" поетът вижда тържествения марш на човечеството „към дверите на нов живот". Стихотворението „Ний" изразява просветленото съзнание на пролетариата — и за могъществото му, и за неговата

онеправданост: „живота се крепи на раменете ни, /но ний сме океан от стенещи вълни". Такъв патос прониква и в стихотворението „Тълпите", в които е „скрита душата велика — /душата на новия свят".

В своя път събуденото за ново историческо битие трудово човечество разкъсва духовните вериги, които са го сковавали с векове. Стихотворението „Вечния карнавал" разбулва измамата на онези, които са издигали „своя интерес за бог на вселената". Смъква се и маската на църковната заблуда, тровила „сърцата с надежди" по щастие другаде. Новият човек, „смел и непознат", е проникнал в истината на своя живот и властно заявява:

„Свалете тези маски скверни!
Аз вашите заблуди знам
и слънцето ще стигна сам!"

Така и във „Веригите на мисълта" се славослови освободеният от илюзиите на миналото човек, неспирният ход на неговата мисъл в създаването на междучовешкото братство: „мечта да видим всички братя /изтръгнати от нищета". Чрез силата на тази мисъл подтиснатият руши веригите на застоя, строи нов свят, израства като човек: „И ето, робът сред огньове, /пристъпва с исполински ръст/ и на вековните окови, разбива и последний къс."

Смирненски не откъсва проблемата за човека, разглеждана предимно в универсален план, от определени исторически рамки. В „Херолди на новия ден" той изобразява руския народ като изпълнител на велика историческа мисия. Със „сребърна лилия в сърцата" и с „кървав ханджар" в ръцете рицарите на новото време не само отбиват пристъпите на тъмните сили. В единението между отделния човек и народното цяло те дават плът и на новия хуманизъм, станал знаме на епохата:

Какво по-божествено щастие
от бляна да бъдеш човек
и вкусил светото причастие,
да тръгнеш със братско участие
с тълпите на новия век?

Стихотворението „Червените ескадрони" изразява с изключителна сила революционния устрем на руския народ, приковал погледа на милионите, които жадуват „вечна обич, вечна правда на света". В „Москва" победилата революция начертава пътя на всички революции в света. Стихотворението „Три години" внушава идеята, че затвърдената победа на революцията е верният залог за тържеството на новия хуманизъм:

и над заблудата безкрайна
ще грейне с чудно тържество
едничкий бог на своя век —
освободеният човек!"

Смирненски създава забележителни образи на революционери и от други страни. В „Роза Люксембург" поетът е изразил преклонението си

пред героя на новата историческа епоха, понесъл у себе си устрема на милионите, тяхната готовност за борба. И това му придава безпределно величие, постигнато в жертвена смърт:

Пред погледа вулканен стълб се вдига —
вулкан от подвиг и копнеж,
и видиш: цялата земя не стига
едно сърце да погребеш.

И стихотворението „Карл Либкнехт“ е възторжен химн на храбростта. В съпричастност с революционния пролетариат героят чертае с кръвта си неизличимата диря, по която ще мине неотменното бъдеще. И „най-верний вожд и син“ на робите с историческа увереност заявява пред смазания Берлин, че неговият дух отново ще оживее. Подобно на Горкиевия Данко, вече слял своя устрем с устрема на другите, той е готов за световна мисия:

И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърце кат слънце ще им свети
през бурната тъма,
а пламъка на младите души им стига,
за да разбият и последната верига
на майката-земя!

В общите си очертания човекът у Смирненски е и обикновен пролетарий, и издигнат над другите вожд. Най-често обаче той проявява себе си в единение с другите, в колектива. При това се откроява не в пълнотата на характера си, а в отделни главни черти — повишена класосъзнателност и интернационална солидарност. Като такъв именно той винаги манифестира себе си в героиката на революционна действеност, в жертвен подвиг в името на нов свят на истински хуманизъм.

Гео Милев (1895—1925), минал през перипетиите на напрегнати идейни и естетически търсения, в много произведения разкрива разбирането си за човека. В поемата „Септември“ обаче тази проблема стои в центъра на изображението. При най-общ поглед върху нейното съдържание, строеж, идеен патос проличава, че прякото изображение на епохалното събитие — въстанието на българския народ през септември 1923 г. — е включено и осмислено в по-широк план — борбата за човека, за освобождението му от робско положение, започнала в най-далечни времена.

Още в самото начало Септемврийското въстание е представено като конкретна проява на борба, подготвяна от преди — в нея е избухнала „вековната злоба на роба“. Универсалният характер на борбата — „ще възкресим ний човека свободен в света“ — превръща това, което става в момента, в част от цялото.

Поетът дава идейната платформа на борбата, водена сега в името на социалистическото бъдеще — вярата в „народния възход“, волята за „светъл живот“ са обединили всички под червените знамена на революцията. И в момента на върховно напрежение, гибелта на поп Андрей, най-ярко се манифестира хуманизмът на поета в двоен план. Скъсал с вековната заблуда на религията, хвърлил последната граната „право там — в бо-

жия храм", той изправя исполински ръст в гигантската борба в името на човека, с поглед, отправен „далеко/сякаш в грядущето. . .":

и
без да погледне небето
— увисна —
език
между зъбите стиснал:
велик
сюблимен,
непостижим!

В думите на поп Андрей, отправени към неговите убийци, рязко е манифестиран принципът на истинския хуманизъм — човекът намира себе си, историческото си самоосъществяване в другите, в жертвуването си за тях: „Що значи смъртта на един?"

Развръзката на „Септември" пределно широко осмисля третираната в поемата проблема за човека. Поражението на въстанието се съпоставя с падането на Троя. Убийците на българския народ поетът сравнява с ахейците, прославили се като „герои" на разрушението. Над всички тях обаче се е разразил ударът на възмездието. Историческата Немезида ще простре властта си и над всички богове.

От щурмуваното небе ще бъде свален и християнският бог. Раят ще бъде снет на земята. И така ще настъпи тържеството на човека, освободен от небесна и земна власт. Издигането на човека, намерил себе си, истинския си път, ще бъде издигане на всички, щастието на всички — негово щастие:

Всичко писано от философи, поети —
ще се сбъдне!
— Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкия живот
ще бъде един безконечен възход
— нагоре! нагоре!
Земята ще бъде рай —
ще бъде!

Проблемата за човека у Гео Милев е решена художествено в единство на национален и световен план, които взаимно се допълнят. Идеята за хуманизма е утвърдена и чрез развитието на цялата човешка история, и чрез конкретното историческо събитие. В осветлението на минало и настояще господствува непреклонен социален оптимизъм, изграден художествено под знака на крайна обобщеност и краен максимализъм.

* * *

Българската литература в края на периода от Първата световна война до народната победа на Девети септември придобива особени черти. Те определено се свързват с установяването на фашизма в Германия през 1933 г., което постави под заплаха мира и свободата на народите.

Организираният като противодействие Народен фронт, патриотичните сили, сплотени под ръководството на комунистическите партии, се активизираха особено много след обявяването на Втората световна война.

Това време се отрази и върху литературния живот в много европейски страни. Антифашистката борба подхранваше героичния патос в българската пролетарско-революционна поезия през 30-те и началото на 40-те години, нейния действен хуманизъм, намерил най-ярка изява в творчеството на Н. Вапцаров.[17]

Темата за човека е основна в поезията на Никола Вапцаров (1909—1942). В различни ракурси на художествената й трактовка тя присъствува както в цикъла „Песни за човека",така и в циклите „Песни за родината", „Песни за една страна", в различни стихотворения, обединени под заглавието „Антология", и др.

Хуманизмът на Вапцаров се ражда и укрепва в своя борчески патос в острите социални сблъсъци, когато навсякъде се води борбата „за хляб и свобода", „светът е миниран с ново идейно ядро", в гърдите на човека е опрян „на времето барутно пистолета". Човекът в изображението на поета е работник от завода и селянин на полето, огняр и хамалин, стачник и испански революционер, моряк от трюмовете и простреляни на площада борец. И навсякъде неговият герой е комунист и революционер. Осъзнал силата си като частица от световния пролетариат в ерата на техническия прогрес, той е непримиримо настъпателен срещу капиталистическото общество. Убеден е непоклатимо в изграждането на нов живот — „във дните честити", когато ще бъде „животът по-хубав, животът по-мъдър" („Вяра"). Слял високите си пориви за социален прогрес с възможностите на моторите, този носител на действен хуманизъм вижда арената на безграничната си власт „от екваторния пек" до снеговете на Арктика, обхожда „от край до край света" („Романтика").

Човекът у Вапцаров се утвърждава в борбата със старото общество, по самата си същност враждебно на хуманизма. Довело до престъпление човека, обърнал се към „ножа" от недостига на „хляба", той пред бесилото прозира същинските причини за съдбата си. След дълбок душевен потрес дава израз на възкръсналата човечност в песен, която „Усмихнати чули звездите отгоре /и викнали: /„Браво, човек!" („Песен за човека"). Израсналият за историческата си мисия човек на Вапцаров намира себе си в преодоляването на отчуждението в условията на капиталистическото общество. От роб в момента той се вижда господар в мечтите си за бъдещето. Макар „в тегло и робия", изостанал „стотици години назад", работещ и умиращ като в „бронзовата ера", неговият народ го привлича в името на такова именно бъдеще, за което е израснал сред него, понесъл в сърцето си знамето на устрема „на всички без покрив и хляб" („Родина"). Един е заводът в робските условия на капитализма, а друг е в условията на освободения труд. Машините са и същите, и различни: „бляснали — злато". Всичко е в „ръката" на работниците, те дишат свободно, пред тях „небосводът е широк" („Сън").

---

[17] За подробности вж. История на българската литература, т. 4, с. 392 и сл., 612 и сл.

Самият капиталистически строй ражда своето коренно отрицание. В недрата му се крият перспективите за освобождението на човека, както ни говори поетът в стихотворението „Завод“. В непоносимата задуха, в плющенето на каишите, в упоритите усилия да се изтръгне „парченце хляб“ от живота, който е „настръхнало, вбесено псе“, се извършва духовното сцепление между хората на труда. Образува се единна „сплав“, която ги бронира срещу всичко. Силата на множеството ги превръща в едно сърце, което „пулсира с хиляди сърца“. Те застават над тежкия си живот. Димът и саждите, които заводът сипе над тях, събуждат енергията им за отпор и надежди:

Напразно! Ти ни учиш да се боpим —
да снемем ние
слънцето при нас.

И стихотворението „Ще строим завод“ е мъжествен призив за скъсване с робското съществуване и създаване на човешки живот за човека, който във века на техниката твори всичко. Неговата кръв „преминава в проводните мрежи /и движи живота“, а животът, който води, го унищожава, „помита“. Техническият прогрес трябва да бъде в служба на развитието на тези, които го осъществяват. За създаване обществото на реализираната човечност:

Ще строим завод,
огромен завод,
със яки
бетонни стени!
Мъже и жени,
народ,
ще строим завод
за живота!

За това жадувано бъдеще на човечеството, когато „ще се радват на труда си хората“, поетът е готов да отдаде живота си („Пролет“). В „Писмо“, минал през заблуждения, празни мечти, отрезвявания, лирическият герой прозира пътя към яркото слънце на бъдещето, което „ще просветне“ на „хоризонта тъмен“. Светът преодолява пречките, които го отделят от красотата. И жертвата на отделния човек, неговото духовно сливане с другите в неотменния ход на историята е велико щастие:

Но да умреш, когато
се отърсва
земята
от отровната си
плесен,
когато милионите възкръсват,
това е песен,
да, това е песен!

Но човекът у Вапцаров — работник, комунист, революционер — не е носител на изключителни качества, прославен вожд, герой на барикадите. Той е безименен участник във всекидневната борба за нов свят. Един от неизвестните хора „от фабрики и канцеларии“ — обикновен труженик върху малката арена на революционното всекидневие. Той е туберкулозният огняр или раждащият се по синорите и под тръните селянин, или хапаният „с вълчи зъби“ от студения вятър рибар. За него може да се каже:

Светът е във тебе и мен
и в тази тълпа,
която наричат безлична.
Но аз я обичам,
защото тя крачи нагоре,
към новия ден,
защото се бори.
(„*Един сляп*“)

Тези неназовани, безименни носители на висока човечност, наситили епохата „с събития“, напоили земята с кръвта си, не чакат награди „за мъката“ си. Останали извън поименното признание, те искат да оставят примера си, да се разкаже на бъдещите хора, че са били беззаветно предани на делото, „храбро“ са се борили („История“).

Тези хора съзнават участието си в епическата, „безмилостна, жестока“ борба на епохата. Но те са далеч от познатата поза на епическите герои. И тяхната жертвена готовност в тази борба е лишена от всякакъв ореол. За тях е висше благо предаността им към народа, тяхната неотделимост от него:

Аз паднах. Друг ще ме смени и. . . толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Безименните „неизвестни хора“ образуват в ранга на естетическите категории на Вапцаров световното пролетарско братство на революцията, което изгражда социалния прогрес на човечеството. В стихотворението „Двубой“ те са засипаните в мината работници, самоубилият се пред своя бордей бедняк, застреляният от засада борец за свобода, работникът от Тексас, хамалинът от Алжир, поетът-работник. . . С „простата си човешка драма“ всеки от тях участвува в голямата драма на епохата. Подготвя нейната историческа развръзка, победата над стария свят, на чието място „дружно“ ще изградят „със много пот“

един живот
желан
и нужен,
и то
какъв живот!

Това е животът на тържествуващите човешки начала.

Човекът у Вапцаров се представя в различни аспекти. Но без да бъде еднообразен, той е идейно монолитен. Изключително напрегнатата социална колизия на епохата у автора на „Моторни песни“ се пречупва през душевността на обикновения човек, израснал до съзнанието за го-

лямата си мисия като борец на прогреса. Така монументално-историческото се слива с личното в плана на една широка, епична, международна борба в името на истинския хуманизъм.

* * *

А. В. Луначарски с право писа, че в лицето на Горки пролетариатът намира естетическото си самоопределение — за първи път се осъзнава художествено, както се е осъзнал „философски и политически чрез Маркс, Енгелс и Ленин“[18]. Това придава на делото му епохално историческо значение, правейки го въплъщение на „съзидателната същност на революцията, това, което В. И. Ленин нарече заключените в нея велики сили на възраждане и обновление“[19].

И неслучайно Горки намира световно признание. Писатели като А. Франс, Р. Ролан и А. Барбюс, Х. и Т. Ман, Дж. Лондон и толкова други виждат в творчеството му етап в художественото развитие на човечеството. Принципите на неговата новаторска, „действена естетика“ най-ярко изрази П. Вайян-Кутюрие: „Горки олицетворява типа на писателя от новото време, за когото да пишеш, значи да се сражаваш.“[20]

Извисяването на Горки в безспорен литературен вожд на епохата може да намери обяснение колкото в изключителната му одареност, толкова и в общата закономерност на историческото и естетическото развитие, която зрееше в недрата на нашия век. Този общ процес поставяше на пътя на Горки и други писатели, които в една или друга степен се успоредяваха с него в естетическите си търсения. Показателно за това е признанието на Ромен Ролан, който, преодолявайки мъчително индивидуализма си, търсел път към глъбините на народния дух: „И тъкмо към края на тази подземна работа моите корени се срещнаха с корените на Горки. Нашите ръце се сплетоха братски.“[21]

В българската литература от различни периоди и у отделни писатели, които също бяха под обаянието на Горки, общият процес на литературното развитие се изявява със свои особености — в зависимост от интензивността и темповете на социалното развитие и характера на творческите индивидуалности. Не без въздействието и на националната литературна традиция, така ярко представена от Ботев, който в „кървавото царство“ на неравенство и гнет призова към борба в името на свобода и „хляб“, свързвайки хуманизма с революцията.

В изображението на човека у Елин Пелин на преден план излиза антихуманната същност на буржоазния строй, подтискането на човешките начала у човека, унищожението му като личност. Започнал с патоса на всеотдайност за каузата на човека-труженик, Яворов мина през изпитанията на напразните усилия да откъсне съдбата на отделния човек от съдбата на множеството. Изстрадал сякаш илюзията на Клим Самгин,

---

[18] А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. М., 1964, с. 141.

[19] В. Р. Щербина. М. Горький. Концепция мира и искусства. — В: Горький и современность. М., 1970, с. 22.

[20] Литература мировой революции, 1932, № 9—10, с. 111.

[21] Р. Ролан. Собрание сочинений в четирнадцати томах. Т. 13. М., 1958, с. 266—268.

че „социалните въпроси са нищожни пред трагедията на индивидуалното битие", че „народът е враг на човека" и т. н., за да стигне в края на живота си до историческото прозрение, че народът, неговият дух, неизчерпаемата му енергия, е майчино лоно за духовното утвърждаване на човека, за изявата му като личност, за всяко творчество.

Смирненски и Гео Милев, рожба на друга епоха в националното и световното историческо развитие, при друга нагласа на творческа индивидуалност, разкриха човека като носител на народната мощ в нейната революционна развихреност, в неудържимия устрем към новия свят на социализма. Вапцаров стигна до ново художествено откритие, в което се сливаха повелята на неговото време с особеностите на личната му съдба и творческа природа. Той видя силата, историческата активност, отключената революционна енергия в изграждането на новия свят, ако си послужим с израза на Горки, „в малките велики хора".

Действени хуманисти в най-добрия смисъл на думата, сражаващи се чрез творчеството си, разгледаните български писатели по своеобразен начин вложиха своя дял в световната литература, разкривайки определени черти от възможностите на човека, които Горки считаше неизчерпаеми: „Ако в света съществува наистина нещо свещено и велико, това е само непрекъснато растящият човек" (15, с. 73). Неговото изображение поставя и българските писатели в обща линия на развитие с истинските хуманисти на нашата съвременност, включва ги в едно духовно съдружие, в което мястото на Горки е място на гениален първовестител, създал естетическа система.

РОЗАЛИЯ ЛИКОВА

ИЗ ПОЕТИКАТА НА БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ В СРАВНИТЕЛЕН АСПЕКТ СЪС СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Литературният прелом в българската поезия през 20-те години се извършваше не на терена на едно литературно течение; той обхващаше не само съдбата на символизма, а и на новото художествено поколение след войните, свързало творчеството си с Октомврийската революция, със Септемврийското въстание и с основния естетически климат на епохата. Тоя прелом бе по същество естетически и затова обхващаше поети с различна гражданска физиономия, с различно обществено битие.

В европейската поезия антисимволичният прелом се долавяше в различните направления и насоки на авангардните движения на века: в стремежа към симултанност на изображението в кубизма, в тенденцията към догонване на динамиката и ритъма на съвременността в поезията на футуризма, в антитрадиционността и жаждата за неограничена свобода и анархистична необвързаност от всякакви принципи в поезията на дадаизма, в желанието за разширяване на духовните периметри на действителността и включването на сънищата, на сферата на подсъзнанието, на детството и мечтите при сюрреализма, в догонването на ритъма и линиите на машинната техника при конструктивизма, в жаждата за предметност и багри, за сетивност и конкретност, за богата образност при имажинизма и акмеизма, за разкриване на същностния пласт на явленията под тяхната видимост, на вътрешната абсурдност на действителността и сблъсъка на противоречията при експресионизма.

Наред със своята идеалистическа философска основа и формалистични крайности и увлечения, наред с дълбоките вътрешни противоречия и непрекъснатата заплаха от прерастване в метафизика, анархия, пълен релативизъм и нихилизъм, което предопределяше тяхната историческа съдба, тези течения по един или друг начин отразяваха елементи от историческия литературен процес, чертаеха контурите на нова художествена структура — по-свободна, динамична и отворена, — създаваха нови връзки и отношения, недискурсивни, фрагментарни, асоциативни, внасяха тревога, глад по пространство, свобода в оперирането с пространствено-времевните граници, антитрадиционност, внасяха духа на движението, на промяната, стремеж към съвременност, към нов, усложнен, неедно-линеен художествен израз.

На мястото на символистичния и импресионистичен модел се раждаше друг, експресивен, който отричаше завършеността на явленията, неподвижността, отричаше естетиката на външното правдоподобие и се бунтуваше срещу копирането на действителността. Духът на новаторство, закърмен с традициите на Уитман, обхванал поколението на Аполинер, Жакоб и Сандрар, а по-късно на Пол Елюар, Луи Арагон и Вл. Маяковски, на Юлиан Тувим, Вл. Броневски, Иржи Волкер и В. Незвал, на С. Есенин и А. Ахматова, характеризира основните процеси в поезията на XX в.

Антисимволистичният бунт, противопоставянето на Млада Полша, навлиза дълбоко в манифестите и художествената практика на полската поезия през 20-те години. Антитрадиционният характер на европейското изкуство характеризира бунтарския дух и на младото полско поколение, макар че лирическият субект както на експресионистите, така и на футуристите и особено на скамандритите носи много от емоционалната експресивност, от пряката емоционална изява на младополската поезия. На символистичното изкуство, на неговата антиисторичност и абстрактност се противопоставя връщането към съвременността, към вещта, към конкретността на явленията. В уитмановската рецепция в Полша се подчертава възхвалата на динамиката и на действуващия, активен човек, променения модел за човешката личност, която не е вече страдащ медиум на метафизични сили, а жизнена, уверена в себе си, способна за самоирония и гротеска.

Симбиозата от рафиниран интелект и чист сензуализъм, съединяването на „експлозията на вдъхновението“ с всекидневния разговор, радостта от сензуалното преоткриване на света характеризират и краковския авангардизъм.

В поезията на Тувим, един от най-ярките представители на Скамандър, някои белези на младополската поетика се срещат с едно ново, изпълнено с ентусиазъм уитмановско възприемане на човешката тълпа и празнично откриване на всекидневието, с непосредствено възприемане на действителността, с жизненост на възприятията и с чувство на буйно веселие, което Тувим нарича „дионисиевско“, вакхическо. Проблемата за „малкия човек“ и дионисиевският мотив вървят в първите му стихосбирки от началото на 20-те години ръка за ръка.

Герой на тая поезия е езическият пан, смеещият се слънчев бог, безумно опиянен от живота, докосващ се до всичко със смях, веселие и шега. По тоя начин дионисиевският мит намира място в новата поезия като израз на дълбокото приемане на живота заради самия живот, като израз на една жизнерадостна емоционалност, противопоставяща се на трагичното самочувствие на младополския поет.

Антисимволистичната насоченост на поезията на Тувим, както и на редица други полски поети, се изразява в един общ, типологичен момент — връщане към природата, апелиране към първичното, естественото, природно-жизненото. Теорията за първичния човек и за неговата сетивност, пречупена през съвременна интелектуалност, е намерила тук своята дионисиевска, вакхическа изява като характерен момент от естетиката на авангардните движения през първите две десетилетия на века.

Пресилено е да се търсят стилистични сходства между поезията на Тувим и поетичното творчество на поети като Атанас Далчев и Елиса-

вета Багряна, тъй като в стиховете на Тувим можем да срещнем особено съчетание между виталното, жизнерадостно чувство на Багряна и художествената углъбеност на Далчев, слънчевото опиянение — наред с мотива за неизживян живот и жаждата за жизнена простота, противопоставена на книгите, характерна отново за Далчев. Но безспорни са типологическата близост на художествените явления, пътуването на поета към хората и природата, стремежът да се търси хармония между човека и природата, както и основната антисимволистична насоченост на тяхната поетика и някои по-конкретни сближения в борбата за утвърждаване на нова поетика, изразяваща се в апел към художествена простота и суровост. Подобно на Гео Милев Тувим апелира за поезия проста, сурова и гневна, обявявайки се срещу хилавите, „приличните", нежните и ограничените.

Тая типологична връзка изпъква предимно в чувството за хармония между човека и природата, в плътното докосване до багри и чувства, в точността и сензуалността на представите. Стихът на Тувим е еднакво разтворен за психичното и външния свят. Някаква далчевска тъга по неизживяното има в стихотворения като „Камъши", където жаждата по живото движение на камъши и води, чувството за гъсти аромати, за поезия на реалните форми на живота се съчетава с вглеждане в самия себе си и с дълбоко усещане за плътна хармония между света „вън" и „вътре", между психологическо движение и природа.

Желанието да се почувствува щастието на обикновения човек, чувството за стойността на отделния миг още веднъж отвеждат към поезията на Далчев и Багряна, а в стихотворения като „Трева" хармонията между човек и природа се превръща в усещане за органическо единство и взаимопреливане.

Основните промени на художественото виждане, на взаимоотношението между поет и действителност, особено ярко се открояват в чешката поезия. Както в европейската поезия, антитрадиционният бунт се води и тук в името на връщане на литературата към конкретната действителност, схваната в нейните съвременни аспекти. На преден план идва проблемата за възвръщане към реалността, за нейната художествена реабилитация.

Ако европейският дадаизъм и сюрреализъм се характеризираха с нихилистично отрицание на действителността, генерализирайки краха на буржоазните обществени и естетически ценности, художествените търсения на чешкия авангардизъм са тясно свързани с революционните обществени сили. Отричането на миналото, на декадентско-субективистичното отношение към света тук се извършва в името на човешкия колектив, на многообразната реалност, в името на творческите принципи на живота и на позитивни жизнени стойности. В чешката естетическа мисъл наред с идеалистическите и субективистични представи за пълна „автономност" на изкуството надмощие взема съзнанието, че трябва да се разруши преградата между изкуството и живота.

Съществува тясна зависимост между естетическия идеал на тая поезия (Нойман, Незвал, Волкер и др.) и схващането за действителността като единен цялостен процес. Насочен към материалното единство на света, погледът на чешките поети след войната е обърнат към живота в неговото движение и динамично развитие, в неговата многостранност и взаимообусловеност на процесите. Възприемането на действителността като

процес и движение води до няколко естетически последствия, които сближават чешката авангардна поезия, особено поезията на Незвал, до основни художествени тенденции в нашата септемврийска поезия и по-специално до поезията на Никола Фурнаджиев и Гео Милев, а именно до разширяване сферата на художественото и до един динамичен идеал, противопоставен на статичния. Понятието за единство на движещия се и променящ се живот създава и съответната естетическа представа, която вече не разделя действителността на вещи поетични и непоетични, обхващайки всички форми на живота, „низши“ и „висши“, допиращи се и противоречиви, в сферата на естетичното (явление, особено характерно за естетическите позиции и поетиката на Гео Милев, за поетиката на Фурнаджиев и Далчев, където сродяването на противоречиви семантични пластове променя смисъла на думите, а сродяването на вещи „всекидневни“ и „поетични“ създава напрежение, което обогатява смисловите и емоционалните оттенъци на словото).

На Незвал е било тясно както в рамките на поетизма, така и на сюрреализма, който за него означавал задълбочаване в областта на душевните процеси и разширяване сферата на поетиката. Войната и следвоенната действителност насочват вниманието към всекидневието, към действителността като източник на чудеса и поезия. И същевременно понятието „действителност“ разширява своите рамки. Поетът се докосва плътно до най-далечното и най-интимното, до най-общото и най-неуловимото, разширява кръга на жизнените явления от най-субтилното до всекидневната проза, от предметността до образите на фантазията. На тая плоскост поезията на Незвал отново се родее с художествените тенденции на нашата поезия, с особената сплав на битови и приказно-фолклорни елементи в стиховете на Фурнаджиев, на реално и баладично в творчеството на Разцветников, със съединяването на грубо всекидневното с чувството за чудесното в поезията на Далчев.

Една нова възхвала на действителността, обогатена от по-широка, реалистична представа за живота, характеризира основната тоналност на тая поезия. Чувството за промяна е изместило представата за неподвижния, еднолинеен и триизмерим свят. На негово място е дошла представата за свят динамичен, излязъл от своята неподвижност и равновесие. Но по-силно от всичко е чувството за слънце и вода, за птици и земя — художественото преоткриване на природата, на материалния свят, от нови естетически и художествени позиции. Някаква жажда на сетивата да проникнат във всички страни на човешкото всекидневие,във всички сфери на живота, някакво чувство, още ненаситено, за жизненото многообразие сближава погледа на Незвал с позициите на Фурнаджиев, който заявяваше: „Очите ни търсят конкретното, яркото, ръцете ни искат да пипнат, краката ни търсят да стъпят на земята. Пръстта, угарите, камъните, фабриките, рудниците, хората — ето елементите на новата поезия, която чакаме и която ще дойде.“

В копнежа по материалното се ражда мотив, който свързва поезията на Незвал както със стиховете на Пол Елюар, така и с философските мотиви на Далчев. Това е проблемата за единството на дух и материя. Срещу лицемерното презрение на плътта Незвал възхвалява пищността и измислиците на природата, издига порива по материалната изява на живота, по загубената хармония между дух и материя.

И заедно с чувството за приближаване към света се засилва и чувството към земята, към поезията на човешкия труд в единство с природата. Подобно на героя на Каралийчев от „Пролет“ лирическият герой на Незвал възкликва:

Ора, ора,
преоравам целия свят.
(„*Орач*“)

Много неща сближават големия чешки поет с нашата следвоенна поезия, с нейните естетически позиции и насоченост: жизнелюбието, драматизмът на светоусещането, опиянението от веществения свят, радостното преоткриване на света, засиленото чувство за настоящето, за времето, асоциативната структура — всичко това го доближава до много моменти от нашата септемврийска поезия и до някои мотиви и елементи от поетиката на Багряна и Далчев.

С дълбока специфика се отличава антисимволистичният прелом в руската поезия. Реакцията срещу символизма тук се изразява в потребността от търсене на нови художествени пътища, различни помежду си. Срещу символизма, провъзгласявайки неговия исторически крах и отживялост, се обявяват враждуващи помежду си течения, като имажинизъм, акмеизъм, футуризъм и др., всяко от които носи своите заблуди и зърно естетическа правда.

Основна заслуга например на акмеизма е, че на мястото на теорията на съответствията, издигната като естетическо верую от символизма, прогласява нуждата от реабилитация на предметната действителност. Особена популярност придоби фразата на Городецкий, че „у акмеистите розата стана хубава сама по себе си, със своите листчета, аромат и цвят, а не със своите мислими подобия с мистическата любов или нещо подобно. . .“.

По друг начин протича антисимволистичната реакция при футуристите, чийто основен патос е насочен към съвременността. На традиционното и установеното руските футуристи противопоставят настойчивото искане за съвременност в поезията, за отразяване на променилите се условия на живот и изменилата се психика на човека от XX в., изтъквайки демократичните основи на идващото изкуство. Неслучайно Вл. Маяковски побърза още в началото да се отграничи от италианския футуризъм на Ф. Маринети, от неговото войнолюбие и антихуманност.

След Октомврийската революция в Съветския съюз творят поети от различни школи, приели революцията и включили се в нейното дело, като А. Блок, В. Брюсов, С. Есенин и др. Но над младата съветска поезия разтваря широко крило поезията на Владимир Маяковски.

Поезията на Маяковски е дълбоко сродна с художествените и естетическите търсения на най-добрата част от поезията на XX в., както и със своеобразния процес на наследяване и преодоляване на руската класическа поезия. И същевременно това е поезия нова по идеи и художествена структура, която използува сложната, драматична конструкция на съвременния стих, многопластовостта на образите, динамичната смяна на интонацията, съчетанието на противоречиви жизнени и естетически пластове, на предметната определеност с многозначността и метафоричната неопределеност, на предметността с хиперболата и гротеската, на

индивидуалното с космичното, на реалното с причудливото и невероятното, за да създаде нов тип революционна поезия, единство на реализъм и романтика, на политическа насоченост и съвременен психологически драматизъм, на епичност и лирична обобщеност, на сюжетност и отричане, преодоляване на сюжетността, на такава широка по мащаби кореспонденция с времето, каквато световната поезия не познава.

Маяковски дълбоко навлезе в основите на нашата революционна поезия от 20-те и 30-те години. Той обогати с нови интонации и нови елементи динамиката и художествената структура на поезията на Гео Милев, усили процеса на неговото революционно израстване и сливане с народните маси, вля нова енергия в някои стилистични похвати при изобразяването на бунта на въстаналия народ; безспорно примерът на Маяковски е улеснявал Гео Милев в създаването на художествената структура на „Септември". Широкият художествен диапазон на поемата, съчетанието между конкретното и фантастичното, ярката метафоричност, „оварваряването" и прозаизирането на стиха, съзнателното огрубяване на образа на народните маси със сложно, опосредствувано художествено въздействие на обратен ефект, присъствието на бъдещето като върховен патос на творбата, съчетанията между гротеска и скрит лиризъм, на суров реализъм и революционна романтика, на епични и лирични елементи сродяват поезията на Гео Милев с редица съществени моменти от метода и поетиката на Маяковски и напомнят за възторга, с който Гео Милев превежда Маяковски, и за огромното впечатление, оказала му неговата поезия. И може би именно поемата „150 000 000", която превежда Гео Милев, е в най-тясна връзка с патоса на бунта, с гневния поход на милионите маси, с чувството за величие и непобедимост на народа, с космичната величавост на образите и със свободната, отворена композиция, така характерна за двамата поети.

Много от елементите на поетиката на Маяковски ще открием, използувани в други аспекти, в поезията на Фурнаджиев — в прозаизирането на стиха, в подчертаната сетивна образност, в смелата метафоричност, в съчетаването на битов колорит на образите с космична образност и планетарност.

* * *

Годините след Октомврийската революция означават за нашата литература бурен революционен подем. Огромните промени, настъпили в нашия обществен живот, внесоха нови духовни и художествени измерения, породиха нова идея за прекрасното. Още през тези години младата революционна критика (Г. Бакалов, Г. Цанев и др.) отбелязва, че в наситената с фермента на неспокойствието, на революцията действителност се ражда ново поколение поети, с ново виждане за света, с ново светоусещане и нова душевност, при което се мени художественото виждане, скъсява се разстоянието между поет и читател, мени се адресатът на поезията и съзнанието на поета се слива със съзнанието на масите. Новото разпъва естетическата атмосфера на времето и пролетарската критика отбелязва: „Нова поетическа личност, нови образи и нова идейност. И в основата на всичко това — „връщане" — към живота, към земята, към човека, към народа."

Сложният, многостранен антисимволистичен процес в нашата поезия се определяше още тогава като процес на възвръщане към действителността. Промени се ъгълът на виждане и действителността престана да бъде завеса, зад която се крие друга, трансцендентна действителност, символите престанаха да изразяват превеса на духовното над материалното, на „аз“ над реалността и материалната действителност. В поезията на Смирненски и Фурнаджиев, в „Септември“ на Гео Милев символът промени своята естетическа функция, художествената плът и съдържанието си, стана звено, което свързваше поета с реалния, предметен свят, с обществената проблематика.

Но при тая функционална промяна на символа, превърнал се в част от нова художествена структура, елементът на наследяване на традицията съществуваше наред с нейното отричане и преодоляване. Не само затова, защото Гео Милев тръгна от символизма и експресионизма, за да ги преодолее, като използува редица елементи от поетиката на левия, революционен експресионизъм, но и защото най-високият връх в революционната поезия на 20-те години — поезията на Христо Смирненски — разкрива както преодоляването на художествената система на символизма, така и дълбоката връзка с поетическата традиция, включваща и най-добрите постижения на символизма.

1. ПОЯВАТА НА НОВ ЛИРИЧЕСКИ ГЕРОЙ И НОВА ПОЕТИЧНА СТРУКТУРА

1. Плод на контаминацията между поетическото съзнание и наситената с революционен дух действителност е раждането на нов лирически герой.

Наблюдавайки съветската поезия след Октомврийската революция, Е. В. Ермилова отбелязва основни явления — Октомврийската революция формира нов тип лирическо „аз“ с пряк социален адресат, с аудитория революционните маси. Тоя нов адресат безспорно влияе обратно върху характера на лирическото „аз“, което разширява своите рамки, включвайки в себе си голям социален контекст, позволяващ оценка не само от свое име, но и от името на определена социална среда. Спирайки се върху примера на различни поети, като Маяковски, а след това Е. Багрицки, Н. Тихонов и др., Ермилова говори за това „общо“, което изпълва личността, безкрайно разширява нейните рамки, като я изравнява със света. Поради тези особености на лирическото „аз“ то много често и много лесно преминава в „ние“.

Тези основни черти на лирическото „аз“, породени в младата съветска поезия под въздействието на революцията, много ясно се долавят и в нашата пролетарска поезия след войната, особено в поезията на Смирненски. Лирическото „аз“ у Смирненски, също както в поезията на Маяковски, както в младата съветска поезия, има определена, ясно изразена тенденция на сливане с „ние“. В редица стихотворения поетът говори направо от името на хилядите, безбройни „ний“ — безименните души, децата на майката земя, с различните идейно-емоционални превъплъщения на тълпите, на безименния безброй, с целия широк социален и исторически смисъл на тези превъплъщения. Дори при стихотворения с пряк лирически „аз“ изказ, като „Пролетно писмо“, „Юноша“ и „През бурята“, лирическото „аз“ преминава в „ние“; издига се до образа на съвременника; обхваща

поета и неговия размисъл, превръща се в едно надлично, философско „аз", което поради духовната си структура вече носи своето вътрешно, художествено обобщение, насочено към проблеми от по-общ характер — за мястото на човека в живота, за саможертвата и утрешната революция. Един нов герой — съвременникът — обективизира авторския поглед върху света, говори от свое име, прави своята генерална жизнена равносметка на фона на цялата епоха.

Поетът в стиховете на Смирненски не е човек „над" света, както при символистите, а човек „сред" света. Това определя характера на лиричния изказ, при което елементите на тоя изказ се определят по линията „аз" — „светът", намиращ се извън субекта. Процесът на реабилитация на действителността, който характеризираше значителна част от поезията на века, в нашата следвоенна поезия започва от Смирненски с ярко изменяне на авторската позиция.

Тая променена художествена позиция определя и своеобразното напрежение между субекта и света извън него, представата за света като движение и промяна, динамиката като основен елемент на художествената структура. В динамиката на художествената структура лежат дълбоко залегнали тенденциите на десетилетието. Движението и динамиката характеризират не само стиховете на Смирненски, но и поезията на Септемврийското въстание.

2. ОСОБЕНОСТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА СТРУКТУРА

Процесът на сливане на лирическото „аз" с народа, намерил върховен израз в поезията на Смирненски, продължава да дава тон и на септемврийската поезия.

Плод на конкретно обществено положение, естетическите позиции на септемврийската литература изразяваха и антисимволистичната, и антитрадиционната насоченост, обща за европейската поезия от началото на века. Заедно с болката от поражението като някаква дълбоко жизнена реакция, като резултат на психическа и естетическа съпротива се роди ново поетическо светоусещане, нова естетическа насоченост, която връщаше писателя на земята не само в идеен, но и в естетически и художествен смисъл.

Тоя процес на естетическа и художествена реабилитация на действителността, започнал у нас с огромен замах при Смирненски, увлякъл целия предметен свят в поезията на Маяковски, бе отбелязан още на времето като процес на „възвръщане" към живота, към материалния свят, като реабилитация на сетивата и художествено преоткриване на света. Неслучайно в „Пенелопа на XX век" Багряна заявява:

Не съм аз древноелинската Пенелопа, —
смирено да тъка и разтъкавам
и чакам двадесет години Одисея —
. . .
Не ми са доста всичките открития,
безкрайните антени и кабели,
вода, земя и въздуха уплели,

за да ми тракат лаконическите телеграми
на твоята разнесена любов!
Аз искам да я сещам тук, животрептяща,
с най-първобитните изобретения —
с петте с живота дадени нам сетива —
като последния човек на туй кълбо,
като най-бедното създание в света,
като последната и първата жена!

Повратът към сетивната, чувствено възприемаема действителност, към жизнения опит внася в тая литература аромата на място и време. Септемврийското въстание скъси разстоянието между света и човека, приближи до неговия видоизменен художествен поглед предметното, конкретно съществуване на света. И същевременно освободената от всякакви канони естетика рушеше както поетиката на символизма, така и поетиката на традиционното поетично виждане, на натуралистичното копиране и механичната зависимост от буквалната достоверност на нещата.

Въстанието внесе основни промени в съзнанието на съвременника, освободи полета на фантазията. Динамиката и драматизмът на септемврийските събития създадоха нов поетически хоризонт, при който по думите на А. Важик ни поглъщат променливият образ на света и непрекъснатото движение. Писателят е включен в орбитата на тоя пламенен, шеметен и кървав ритъм на битието, в който пространство и време загубват своите реални измерения, в чиято пределна интензивност се сливат противоположните крайности на чувствата.

Светът в движение — това означава нова динамика, скокове на паметта, сблъскване на спомени и настояще,разкриване на широките хоризонти на света и техния допир с малкото и конкретното, заличаване на границите между духовния и материалния свят, неочаквани скокове от реалното към приказното и фантастичното, смели асоциации, преодоляване на строго логичното, дискурсивно мислене.

Септемврийската литература установи нови връзки между неща и явления. В тая езически-сетивна поезия няма граници между земя и небе, мъртва и жива природа, смърт и живот. Едно всеобхватно чувство за живот приближава контрастите, смело съчетава психическото с физическото, руши външната, елементарната достоверност на нещата, за да изгради един свят на абсурдни на пръв поглед асоциации, пределно обективизиран и крайно субективен.

В един свят с разрушени традиционни понятия и с бит, разкъсан от острата класова борба, от погрома на въстанието, въпросът за хармонията между света и човека се поставя по друг, много по-усложнен начин, отколкото в класиката. На мястото на цялостния бит идва фрагментът от едно разрушено, разпокъсано единство, на мястото на хармонията бит—човек идва гневното заклеймяване на палачите. И най-важното — идва усложненото, драматично съзнание и възприемане на действителността, при което отрицанието и естетическото утвърждение на живота се срещат в една неразривна, диалектична, художествена цялост.

Въстанието не бе завършено — то не разреши обществените противоречия, а ги заостри, — светът в съзнанието на поета също не бе завършен. Нехомогенност на представите, многоплановост на образи и чувства,

сблъскване на различни стилистични пластове, многозначност на словото, широко въвличане на гротеската и на чувството за чудесното, субективно-творческо отношение към фолклора и бита — това е художествен модел, който дълбоко и трайно се установяваше в творчеството на най-ярките представители на славянската поезия от 20-те години.

Принципът на движението роди художествената амбивалентност, породи докосването на двата полюса на измерението — смърт и живот, болка и възторжена жизненост, както и сблъсъка между фолклорни и модерни представи.

Новото отношение към фолклор и мит се забелязва още в „Иконите спят" на Гео Милев, където поетът, верен на своето разбиране за модерното изкуство като изкуство на асоциативните връзки и на фрагмента, използува образни елементи, фрагменти от образи или асоциации, навеяни от народни мотиви, за да създаде своя самостоятелна образност, движена от съвсем други, различни от народнопесенните мотиви.

Подобно съчетание между две системи, между готови, завършени библейски, митологични представи и съвременност ще срещнем и в баладата на Асен Разцветников „Каин", където библейският образ се е превърнал в символ със съвременно обществено съдържание, в нов тип художествена образност, която по същество руши традиционното и установеното.

3. ДИАЛЕКТИЧЕСКО ХУДОЖЕСТВЕНО ВЪЗПРИЕМАНЕ НА СВЕТА И ЧОВЕКА

Диалектическото световъзприемане на нашите поети не е само в характера на вътрешните конфликти на личността и напрежението личност—общество, нито само в революционноромантичното разглеждане на обществения исторически процес. Диалектиката в тая поезия е много по-широка, обхваща художествения поглед върху явленията, същността на художественото световъзприемане. Тя е в разрушаването на преградата между материалния свят и психичното, в жаждата на съвременния човек да премахне изкуствената граница между материалното и духовното и да почувствува себе си и света в тяхното единство и цялост. От Уитман и Аполинер до Пол Елюар, Нойман и Незвал, от Ахматова и Пастернак до Есенин и Маяковски поезията на XX в. рушеше тая преграда между материалното и духовното. Тая художествена диалектика, тоя художествен материализъм водеше нашите поети до динамизация и активизиране на предметния свят и обратно — до материализация, обективизация на човешките преживявания в природния и обществения мир.

При диалектическата насоченост на погледа, при която се разбива границата между „вън" и „вътре", при плътното навлизане на човека във веществения свят и естетическото му осъзнаване се променя и гледната точка на поета. Поетът не е наблюдател, той е вътре, във вещите и явленията, гледа нещата като ставащи, израстващи в процеса на тяхното възприемане. Пасивната позиция спрямо света и явленията е сменена с подчертано творческа активност. Без да стига до редица крайности на поетиката на кубисти и футуристи, без да обособява творческия процес като напълно самостоятелен и да обтяга нишките между субекта и видимия свят, без да стига до крайните предели на деформацията, където субективният момент взема решителен превес над обективното съдържание,

нашата поезия засилва активното претворяващо начало в структурата на художествения свят. Скъсявайки своето художествено разстояние със света, поетът гледа на нещата и явленията като процес, става част от живота и по тоя начин не само отразява, но и сътворява наново света.

На тая диалектична и синтетична основа се раждат подвижните художествени връзки между образите, пределната асоциативност и динамичност на художествения свят в септемврийската поезия, подсилени и осмислени от революционните позиции на авторите.

Още в поемата „Ад" Гео Милев противопостави на неподвижността на стария свят и на света на Данте и Вергилий динамиката на своето време като скок, надпревара, изстрел към звездите. Революционното обществено положение, революционното светоусещане и модерната експресивна поетика се сляха в ритъма на движението.

У Фурнаджиев и Каралийчев движението на природата, на земята, на вятъра, на реките, космическото движение, обхванало конкретния, предметен свят и хоризонта — това е чувство за живота като цяло, начин на възприемане на живота в неговия революционен порив, в единосъщната стихия на революцията и същевременно начин на определено художествено изживяване, на естетическо възприемане на света, при който материализираният образ на движението се превръща в символ на изконното, могъщо, движещо се начало на живота и на вътрешния емоционален напор на лирическия герой.

4. ПРЕВЕС НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

Поезията след Септемврийското въстание се характеризира не само с разцвет на сензуализма, но и на художествения образ. Виталистичното и сензуалистичното светоусещане, жизнената съпротива на масите срещу изживения ужас на погромите, умората от символистичната образност родиха глада по багрите, по силата и гъстотата на цвета, по осезателния образ. Фрагментарен, близък до музиката и същевременно наситен с багри у Фурнаджиев, романтично кристализиран у Разцветников, пределно метафоричен и динамичен у Гео Милев и Фурнаджиев, много по-спокоен и класически ясен и чист у Багряна, философски углъбен и многопластов у Далчев, образът зае централно място в поетиката на българската поезия през 20-те години.

Елементите на тая образност идваха главно от селския бит. Писателите носеха в себе си спомените на своето детство, първичните впечатления от селската природа и бит, черпеха оттам фолклорното богатство на образа, аромата на угарите. Образната стихия, първична и огрубена и същевременно наситена с лиризъм и романтика, идваше и от руския имажинизъм, главно от Есенин. По друга линия — на съчетаването на природата с градския бит, на едно свежо чувство за детайла, за конкретност на пространство и време — се усещаше влиянието на поети като Ахматова и Пастернак.

Ще си позволя да посоча някои сродни моменти в поетиката на Никола Фурнаджиев и Сергей Есенин.

Реакцията на Есенин срещу символизма не е изолирано явление. Тя лежи в духа на времето, в процесите на преодоляване на символизма, подети от различни школи. Но у Есенин възвръщането към земята не

носи програмен характер. Неговата поезия не е само естетически бунт, а едно „широко повеждане по забравената земя“, копнеж по музиката и емоционалната гама на цветовете, желание да се съединят поезия и реалност, да се слее приказното с действителността, да се докосне живото разнообразие на света, да се придаде живот на мъртвото. Ключът на тая анимистична поезия е в скрития философски поглед на Есенин, в незримата философска връзка на човека със света и природата. Поетът сам се чувствува природа, творяща стихия, сам говори за своята поезия като за „буйство глаз и половодье чувств“, за своите „незакатные глаза“. Неговата жизненост изразява промяна на естетическата позиция, намерила израз в двойния процес — на пределното приближаване до света и на свободното творческо преодоляване на битовото, фолклорното и реалното.

Чрез Есенин Фурнаджиев до голяма степен се сродяваше с подвижната художествена структура на съвременната европейска поезия, докосваше се до един нов, по-свободен, по-усложнен художествен свят. Антисимволистичният и антитрадиционният бунт сближаваха двамата поети, както ги сближаваше раздвижената структура на обществения живот, драматизмът на бързо променящата се епоха и подвижното, „ставащо“ съзнание на съвременния човек. Сближаваше ги и това, че и двамата бяха свързани със селото и пред тях стоеше задачата за революционизиране на традиционните представи за бита и включването на елементите от фолклора и бита в една променена, динамизирана художествена структура.

Наистина Фурнаджиев, поетът на движението, е по-открито динамичен. Определяща в неговата поезия е естетиката на движението, изместила импресионистичната поетика и естетика. У Есенин връзката между предмети и явления е друга. Движението при него е в неочаквания зрителен ъгъл, в подвижния поглед на самия автор, който фрагментаризира реалния свят и след това го прекомпонира в нови отношения.

Друга е и самата емоционалност на Фурнаджиев, свързана с подема и погрома на въстанието. Тя е драматична и силна, неговите образи са изтъкани от ослепително контрастни цветове, от докосването на взаимоизключващи се представи, от допирането на крайностите. При Есенин чувствата са загатнати, потопени в синкава мъгла; той не обича яркото, открития дисонанс, дори и когато води разговор със своя „черен човек“, със своя трагичен двойник.

Името на Есенин бе познато на нашия раволюционен печат, макар и да не намираше всякога правилно тълкуване. Неговата антитрадиционна, новаторска по същество естетика бе дълбоко свързана с основни процеси в нашата септемврийска поезия — антитрадиционна, антисимволистична, жизнеутвърждаваща, реабилитираща правата на сетивата и на художествения образ.

Със своята образност Есенин рушеше художествените и естетическите канони, готовите образни и словесни форми, създаваше нова образност, основана на несъществуващи дотогава връзки между небесния и животинския свят, между луната, слънцето, небето и света на животните, свързваше най-грубото и най-възвишеното, душевната нежност и топлотата на селския бит с гротеската, съединяваше недосегаеми жизнени пластове с абсурдни, гротескни връзки.

Фурнаджиев по-малко от Есенин насочваше вниманието си върху метафорични сравнения, взети от животинския свят. У него наред с

есенинския тип образност, или условно да го наречем — с влиянието на имажинизма, се усещат следите на експресионистичната поетика, както и космическите елементи на романтичната образност. Но есенинов-ското влияние идва заедно с цялостния художествено-естетически мо-мент на връщане към земята и бита. Заедно с аромата на пръстта и угарите идват и осезателните форми на мъката, асоциирана с образи от селския бит, и заедно с бунта срещу символистичната поетика — желанието да се твори нова поетика, която остро и понякога драстично да се вреже в старата.

Възприемането на жизнената цялост от Фурнаджиев въпреки слож-ността и противоречивостта на изживяванията особено го свързват с художественото световъзприемане на Есенин. На фона на диалектичното единство между цялостност и противоречивост можем да си обясним особената функция на песента у двамата поети. И у Фурнаджиев, и у Есенин представата за света е свързана с песента. У Фурнаджиев пеят вещи и природа и много често песента се ражда като контраст на обикно-вените представи — пее полето, пеят бесилките, пее смъртта. У Есенин самата тъмнина е пееща и жизнена.

При това свободно движение на света, възприет в неговата цялост-ност, Есенин може да бъде колкото конкретен, толкова и освободен от строгата определеност на образа. Свързан с фолклорното виждане на народа, той загатва образа с баладични нюанси:

Кто-то тайный тихим светом
напоил мои глаза

Чей-то ласкавости вешней
отгрустил я в синей мгле. . .

Или:

Кто-то в солнечной сермяге
на ослянке рыжем едет. . .

У Фурнаджиев съединението на сетивност и неопределеност на об-раза, който носи дъха на предметния свят, на историческите явления и се разтваря в някакво широко, митологическо време, е обикновено яв-ление:

Някой нощем на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.

У Фурнаджиев няма да срещнем такова изобилие от образни мета-морфози, както у Есенин, в чиято поезия само за луната или слънцето могат да се срещнат десетки метафорични превъплъщения, но свободният преход между материално и нематериално, овеществяването на духов-ното, превръщането на небесни явления в земни е елемент от неговата поетика.

У Есенин най-обикновено явление е облаците да се сравняват с животни:

Тучи с ожереба
ржут, как сто кобил.
Плещет надо мною
пламя красных крыл.
. . .
и как пес, пролает
за горой заря.

Фурнаджиев също сравнява облаците с крави и прекрачва смело от душевното състояние към животинския свят:

Сякаш всичко, всичко е изчезнало
и сега над кървавите ниви
с поглед тъп лежи, огрян от бездните,
неподвижен, чер, огромен бивол.
(„*Гибел*")

Някакво чудо се извършва винаги в стиховете на Есенин. В неговата поезия се естетизира неочакваността, смелостта на образите, но образът не е никога формално самоцелен, изобилствува с усещания, разлива живот и в това опоетизиране на самата жизненост, на най-грубото всекидневие е естетическият смисъл на тая поезия. У Фурнаджиев — по-динамичен, по-целенасочен, без тая детайлност на природния свят — имаме същото това усещане за жизнените метаморфози. Както самият живот няма граници, няма строги форми, така и образите, натоварени с огромна жизненост, се движат в неочаквани и променливи връзки, с неочаквани отношения между частта и цялото. Осезаемост без строга определеност и точност — е характерна за подобни стихове:

Там зад хълма ме чакат в поляните
мойте тъмни и скъпи овце
и ме чака земята, пияната,
с непокорното мрачно сърце.

Фурнаджиев не познава в своите стихове от тоя период елегията на самотността, болката на съмнението, тихата тъга на Есенин. Той е по-близо до неговото „пълноводие на чувството" и „буйство на очите", до чувството за чудесното, до грубото нарушение на правдоподобността, до шеметното врязване в живота и необикновения колорит, до емоционалната всеотдайност и радостното тържество на живота, дори и в безграничната болка.

Както Есенин, така и Фурнаджиев са поети, тясно свързани с родната земя и действителността. Националното преоткриване на художествените търсения на века, на променената художествена структура на десетилетието у Фурнаджиев е силно изразено. Влиянието на поетиката на имажинизма и експресионизма се претопява в пределно национална битова колоритност, в образност и тоналност, свързана дълбоко с об-

ществената действителност и с баладичните корени на народната фантазия.

Много от белезите на антисимволистичния прелом обединяват черти на художествената образност на Елисавета Багряна и Ана Ахматова.

Акмеистическата теза за утвърждаване на външния свят в лириката на Ахматова получи своеобразно художествено пречупване. Характерно за тая поезия, както при повечето акмеисти, е избягването на прякото изображение на духовното. „Силата и характерът на преживяното — се казва в „История русской литературы“ (т. 2, Л., 1969) — най-често се въплъщават в жеста, в постъпката, в репликата.“

Ахматова приема и обича вещите в тяхната непонятна връзка с преживените мигове. Но от своя страна човешките преживявания се материализират, намират опора в конкретното, в живата материя на предметния свят. Чувството в тая поезия винаги има живи нюанси; това не е любов изобщо, не е романтична прослава на любовта, а конкретна любов, разкриваща се в случки и отделни състояния; това са моментни трепети и вълнения, жестове, погледи и докосвания, живи човешки реакции и действие. Диалогът на лирическата героиня със себе си и с другия, мигновеният диалог на ръцете, на очите, елементите на природата, вплетени непосредствено в душевната ситуация, са винаги край или начало на нещо, което се ражда или умира, загатват за изживяната драма.

Превръщайки се в елементи от духовната ситуация, предметите, техният цвят и аромат имат и друга, самостойна функция — да изразяват самия живот, да бъдат носители на жизненото начало. Наред с болката от любовта, наред с душевната дързост и живо вълнение в стиховете на Ахматова присъствува и нещо друго, което естетически осмисля конкретните преживявания — присъствува зримото, плътното усещане за света, за живота, скритата неутолима жизненост и жажда за живот.

В диалогичната реч на стиховете на Ахматова нещата са казани просто, без обобщенията на авторката, с повече непосредственост, по-пряко са назовавани и същевременно повече са загатнати, недоизказани, така както в живия човешки разговор:

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
искривился мучительно рот. . .
Я сбежала, перил не касаясь,
я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: „Шутка
все, что было. Уйдеш, я умру.“
Улыбнулся спокойно и жутко
и сказал мне: „Не стой на ветру!“

Предмети, жестове, разговор със самия себе си, а не разказ за случилото се, откъслечни фрази, а не логически развиваща се мисъл. Когато на времето излизат стиховете на Ахматова, леката ирония, с която се избягва външният драматизъм на положението, съчетанието на привидно спокойствие и загатната емоционалност, преливането на играта с болката, разстоянието на лирическото „аз“ от собствените преживявания се възприемат като художествено предизвикателство. Подмяната на прекия

емоционален израз с грубо предметно и с прозаичния жест предизвиква традиционния вкус. Пословични стават стиховете:

Так беспомощно грудь холодела,
но шаги мои были легки;
я на правую руку надела
перчатку с левой руки.

Новото, материалистично светоусещане е особено подчертано и в поезията на Багряна. Наистина нейната поезия е твърде различна от творчеството на Ахматова. Тях ги свързва много повече най-общият модел за света и човека, общите естетически тенденции на десетилетието. В основата на различието лежат две нееднакви творчески индивидуалности. Ако Ахматова извърши своята естетическа революция със снижението на интонацията, с подчертаното прозаизиране на художествените представи, с навлизането в стиха на всекидневието и делничните неща и предмети, които създаваха своеобразното вътрешно разстояние, Багряна дойде по-импулсивна, с по-динамична връзка със света, с по-голяма вътрешна мащабност на личната тема. Нейният диалог с любовта и със самата себе си е по-определено диалог със света, нейното интимно художествено преживяване е може би не така разнообразно, както у Ахматова, но непосредствено изразява духовния бунт на личността срещу застоя и всяка ретроградност на живота. Елементите на жизнено първооткривателство у Ахматова тук се превръщат в цялостност на духовния поглед, в структура на личността, която чрез материалността на възприятията излиза на среща с живота и със света като цяло.

Сетивното докосване до материалността на света е за Багряна преди всичко чувство за радостно преоткриване на света. В цялата поезия на Багряна е скрит благослов към живота (момент, който ще срещнем и в отделни стихотворения на Ахматова), звучи в една или друга степен химн на живота. В „Ден първи“ тоя химн е с открито тържествени ноти, с широка мелодия:

Дочаках те и аз, дочаках най-подире,
ден с обич оплоден и благодарно-тих,
през огън и вода преминах да те диря,
безспирно се стремях, воювах — победих.

Бъди добре дошъл. — И отдих, и умора,
и радост, и печал, и ти, възлюблен плен, —
нали сте всички вий изпратени отгоре —
бъди благословен — ден божи — първи ден.

Усещането за материалността на нещата в поезията на Багряна е чувство за света като цяло, за пътуването на човека към света и за способността на тоя свят да се преоткрива и пресъздава отново в човека. Сетивното възприемане на света е израз на ново светоусещане, на естетическо преосмисляне, на едно повишено интензивно възприемане на света, което ражда света наново, в неговия първи ден, в неговата земност и неговата материалност, което възприема живота като върховна стойност, материалността — като белег на тая жизнена самостойност. Ден първи

на радостното преоткриване на света, на ново светоотношение и светоусещане, на откриване на живота в неговата пълнота. Ден първи от раждането на една уитмановска душевност, романтична и материалистична, възхвала на човека, на неговото сърце, на зрелостта и пълнотата на човешките чувства, на пълнокръвното възприемане на живота. Няма го вече упадъчното декадентско разкъсване на личността; няма го противоречието между земя и небе, дух и материя, битие и небитие. Човекът е единен и цялостен на земята, с жаждата да се слее с нея, да усети пълно действителността, материята, земните сокове на живота, да утвърди правата на човешките чувства.

Наред с непосредствената емоционалност и лиризъм у Разцветников, с буйния витализъм и драматичност на погледа у Фурнаджиев, с експресивността на Гео Милев се раждаше и философската нагласа в стиховете на Далчев. Характерно за Далчев е съчетаването на богата образност с втори, интелектуален пласт на речта. Интелектуалният, философски момент у него просмуква образа, без да наруши неговата осезаемост и конкретност.

Вътрешният план на образа много често се свързва с елемента на художествена условност. В стихотворения като „Завръщане“, „Огледало“, „Равнина“ той е резултат на един нов, особен ъгъл на зрение, на друга гледна точка, която се среща с материалната достоверност на образа, за да разшири неговите аспекти и значения. Понякога, както е в „Есен на Ке Волтер“, навлизането на мотива за времето обагря плътно емоционално конкретните образи, като им придава нови измерения — на протичащото време, на философската тъга, породена от мотива за вечното протичане на живота и за неговата невъзвратимост.

Ако чувството за драматизъм на времето изпълваше с напрежение септемврийската поезия, особено поезията на Фурнаджиев, като едно интензивно настояще, подвижно, динамично, обхващащо миналото и сегашното, устремено към бъдещето, у Далчев четвъртото художествено измерение на Аполинер — измерението на безкрайността — е вътрешна дълбочина и втори, по-дълбок пласт на неговите образи. Проблемата за времето като философска проблема изпълва цялата поезия на Далчев. Противоречието между неумиращото цяло на живота и краткостта на отделната човешка съдба, между тленния човешки живот и нетленното, студено битие на камъка и на звездното небе ражда философския заряд на неговата лирика. Нещата живеят в неговите стихове в своята материална конкретност на „тук“ и „сега“, увлечени от потока на вечността, на времето, носят в себе си втория план на безкрая и в докосването на различните пространствено-временни планове се крие и чувството за чудото на живота („Равнина“), и философската тъга на поета.

Поезията на Пастернак в много отношения ни навежда към поезията на Далчев, със съчетанието между конкретност, сетивност на образа и скритото усещане за вечност, със скрития духовен и интелектуален пласт в образите. Обикновено явление тук е двойният процес на опредметяване на отвлечени понятия и душевни състояния и обратно — издигане на конкретното, вещественото до света на духовното. Сензуалността в стиховете на Пастернак е особена, доведена до степен на размисъл и съзерцание. Без да губи от своите качества, тя е наситена с присъствието на

един лирически герой, вгледан в себе си и в природата, който осъзнава явленията, нюансира възприятията, придава духовност на сетивата.

Съчетанието на различни стилистични пластове, на прозаичното и необикновеното, на нагледа и неуловимата духовна материя, на съзерцанието и гротеската отново сближава поетичния поглед на Далчев и Пастернак. В стиховете на Пастернак, който гледа на света с нови, съвременни очи, който търси странни, нови връзки между нещата, няма нито следа от сантименталност. Един от обикнатите му похвати е плътното приближаване на изящество с безпощадна яснота на погледа. Гротеската изниква неочаквано, наред с душевната дълбочина и съзерцание, възвишеното преминава в ирония и самоирония. Нарочното огрубяване и снижаване на езика извежда образите от тяхната привичност, резкият дисонанс връща към грубата действителност, държи будно съзнанието. Гротеската се подава дори и зад любовното опиянение:

Нима за туй часът е спрял,
че го беляза сила властна,
че жлъчката си неизлял,
е черният ми дроб на място?

(«Юлска буря»)

И обратно — одухотворяването на конкретни, прозаични понятия съединява всекидневното с приказното:

Двор! Този вятър, колар сред студа,
вика под вежди, от скреж непривични,
с тъмен тътнеж отдалеч го следят
крайни квартали с комини фабрични.

(«Двор»)

Понякога допирът на различни естетически пластове се извършва в рамките на отделния стих, при непосредственото докосване на разнородни по съдържание и еднородни синтактично думи:

. . . И капят: тихо хъркане,
смях, шепот, плач, безумие и транс. . .

Стихове, които събуждат асоциации с Далчевите:

. . . и капят тихо: думи и пари.

Непрекъснати връзки-сравнения между общо и конкретно, предметно и абстрактно, между явления от живата и мъртвата природа говорят за съзнателно търсене на нова, неочаквана образност, за нарочно вмъкване на елемента на изненадата:

Пътят, до днес неизходен,
като беда необятен.

(„Отплаване")

Или

Чайка — черпак при крушение.

(„Отплаване")

Съчетанието на романтика и антиромантика у Пастернак руши традиционната образност, създава типично градски пейзаж, където пролетната тревога, усещането за динамика и живот се съединява с представата за нечисти улици и плач на проститутки („Пролет"). Кристални багри и тонове и сравнения от всекидневния градски бит създават нов образ на природата, където гротеската и шегата се докосват до тъмните ъгли на съзнанието и светлинната гама на мислите, така както Далчев бе разтворил стиха си за прозаичната градска действителност, разширявайки сферата на поетичното с грозното, прозаичното, грубо всекидневното, преплитайки стилистично противоречиви елементи и художествени пластове, извеждайки необикновеното от сивото, обикновеното, чудото на живота — от неговото грубо всекидневие.

* * *

Така се очерта в процеса на нашето литературно развитие едно от най-интересните десетилетия в нашата поезия — десетилетие на имена като Христо Смирненски и Гео Милев, на богати търсения на нов естетически идеал, на разширяване на понятието „естетично", на страстно новаторство в областта на художествената форма, на ново художествено третиране на пространство и време. Десетилетие, в което се изграждаха по революционен път нови художествени възгледи и по пътя на един сложен процес на отричане и приемане на миналото се създаваше нова художествена структура.

Октомврийската революция и Септемврийското въстание създадоха духовен климат, в който се роди ново художествено светоусещане — земно и витално, — нов естетически климат, изпълнен с динамика и неспокойствие, с трескава жажда за новото, при който най-добрите традиции на световната литература, особено на руската и съветската, оплодиха нашата национална поезия с нови художествени форми и средства, без да накърнят нейната дълбока национална самобитност.

Литературният живот на 20-те години даде многопосочен тласък в по-нататъшното развитие на нашия литературен живот и продължава да кореспондира по различни начини с най-новите търсения и постижения на съвременната ни литература. Широкото третиране на естетичното, смелото допиране и взаимодействие на различни жизнени и стилистични пластове, на ниското и високото, на смешното и лиричното, двупластовостта на художествения образ, емоционалната и художествена полифоничност, пределната жизненост и философската дълбочина, новаторството на художествената структура, дистанцията на иронията и самоиронията и редица други елементи на съдържание и форма са особено актуални и днес, при най-новите търсения в съвременния литераттурен процес. Поради всичко това проблемите на идейния живот, на естетиката и поетиката на това бурно революционно време днес са особено актуални.

ЖЕЛЬО АВДЖИЕВ

БЪЛГАРСКИТЕ ПОЕТИ-СОЦИАЛИСТИ И РЕВОЛЮЦИОННАТА ПОЕЗИЯ НА СЛАВЯНСКИТЕ НАРОДИ ОТ 30-ТЕ ГОДИНИ НА XX В.

(НЯКОИ ОБЩИ ПРОБЛЕМИ И ТЕНДЕНЦИИ)

Завоювала с творчеството на най-вдъхновения певец на социалистическата революция Христо Смирненски първата си естетическа победа, утвърдила това естетическо тържество и с новаторското дело на поетите-септемврийци Гео Милев, Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев и др., социалистическата поезия в България през 20-те години излиза на челно място в националната ни литература, става най-яркият носител на жизненото и перспективното в нея. Но при кървавия поход на фашистките убийци срещу народа и преди всичко срещу интелигенцията след Септемврийското въстание през 1923 г. и Априлския атентат през 1925 г. на революционната поезия, както и на цялата прогресивна литература са нанесени тежки удари. Претърпените загуби — зверското умъртвяване на Гео Милев, Христо Ясенов и др., принудителното и „доброволно" емигриране на Николай Хрелков, Георги Бакалов, арестуването и затварянето на Тодор Павлов и др. — забавят за известно време нейното динамично развитие. Много скоро обаче стъписването е преодоляно. Като митическата птица Феникс социалистическата поезия възкръсва от пепелищата и терора. Заедно с новото революционно надигане на народните маси още в края на 20-те години започва нов подем в социалистическата литература. Поетичната щафета по-специално се поема от немалобройната фаланга от млади революционни творци — като започнем от Николай Хрелков и Христо Радевски (появили се в печата по-рано), минем през Младен Исаев и Никола Вапцаров и стигнем до Александър Геров, Богомил Райнов, Валери Петров и др. С месеци върви тяхното възмъжаване. Поетичното им дело съставя съдържанието и облика на следващото десетилетие, а те стават известни като революционни поети на 30-те години.

Тридесетте години не отстъпват на предходното десетилетие не само по броя и разнообразието на талантите. По-съществените е, че традициите, популярността и признанието на Христо Смирненски, Гео Милев и Никола Фурнаджиев (главно със септемврийските си стихове) — тези поетични колоси на 20-те години — сега започват да дават по-очевидни и плодоносни резултати. Дори в използуването и развитието на техните поетични завети, особено през втората половина на десетилетието, може да се посочи като показателна, макар и далеч неразгъната тенденцията за сбли-

жаване — съзнателно или спонтанно — патетиката на Смирненски с експресионистичния революционен замах на Гео Милев и с виталностната стихия на Фурнаджиев, считани преди това като творци, антиподи по своята поетика. Разбира се, използуването на поетичното наследство е съединено и с постоянен стремеж — кога по-успешен, кога по-нерезултатен и епигонски — за обогатяване на художественото мислене и за обновяване на естетическите търсения в посока на утвърждаване естетиката и поетиката на социалистическо-реалистичния метод, налагащ се от новите историко-социални повели и художествени потребности.

Въпреки многобройните пречки продължава, както и през 20-те години, благотворното въздействие на съветската литература. Вярно е, че отначало различните литературни групи в текущия литературен живот в съветската страна са твърде пъстри и понякога съмнителни по марксическата последователност (неизживян социологизъм, сектантство) на естетическите си платформи. Но без да се съобразяват с проповядваните възгледи, най-видните съветски поети начело с Маяковски бяха вече създали забележителни творби. А след Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г., когато бе възприета общата ленинска линия в теорията и литературната политика, художествената практика се обогати с нови произведения и съветската поезия още повече засили значението си на пример и ролята си на стимулатор за българските поети (както впрочем и за всички прогресивни творци на планетата) в създаването на идейносъдържателна и революционно наситена поезия.

Тридесетте години за българската революционна поезия стават една малка „поетична" епоха — кратка и сложна, противоречива, но и твърде богата. Успехите на социалистическите поети — изграждащи се въз основа както на идейната марксическа прозорливост и вярно уловения пулс на времето, така и на стремежа за намиране на по-съвременен художествен израз на субективните мечти и идеите на епохата, на личното и националното — се превръщаха в завоевания и на цялата българска литература. Изнесли като граждани кървавата борба срещу фашизма и в защита на националната независимост, срещу експлоатацията и за освобождението на трудовите хора, срещу войната и за мир, превърнали тези граждански повели в най-съкровено художествено вдъхновение, социалистическите поети от 30-те години обективно подготвяха освобождението на народа и участвуваха активно в разкрепостяването на националната литература на Девети септември.

За едно десетилетие социалистическата поезия извървява действително извънредно интензивен и наситен с исторически по своята стойност и последици път. А че откритият военнофашистки преврат на 19 май 1934 г. е една колкото политическа, толкова и естетико-литературна граница (условна, разбира се), разполовяваща десетилетието, това може да се почувствува и разбере и при най-схематичната съпоставка на двете половини. Докато преди преврата съществува известна, макар ограничена и заплащана със скъпи жертви възможност за легални политически и литературни изяви, през втората половина са въведени най-жестоки ограничения и цензура; преди преврата в комунистическата партия и изобщо в революционното движение господствува левосектантски курс, след преврата се утвърждава постепенно линията на единния антифашистки литературен фронт; в първата половина преобладава директно—призивно, но поетично

съкровено разкриване героичния образ на верния на класата комунист, след това — по-широко навлиза иносказанието и алегоричността, по-дълбоко се свързва борецът-комунист и антифашист с родината и историята, с бита и интимните преживявания.

Тази насока на идеологическата и политическата борба чертае и своеобразната, но бързо сменяща се еволюция в естетиката и литературната политика, ускорения път на трансформация на поетичното мислене, на тематичните предпочитания, дори на образно-стилистичната система на целия социалистически литературен фронт и по-специално на поезията. Общата линия, както се каза, е прогресивна, настъпателна и върви от преодоляване на сектантската ограниченост към единофронтовско обединяване на прогресивните сили, от тематично стеснените рамки на класата и политическата акция към по-широк поглед върху националния живот и история, от декларативния и публицистичен апел към по-голямо навлизане и изследване на душевния живот, на интимните прояви. От всичко това социалистическата поезия не само не губи революционния си облик и функция на художествено средство в антифашистката борба на народа, но разширявайки и задълбочавайки естетическия кръгозор и художественото мислене на отделните творци, ги прави още по-убедителни майстори-воини на словото. Без съобразяване с различията между двете половини на десетилетието трудно могат да се разберат особеностите и в общото литературно движение, и в развитието даже на отделните поети.

1

Тъй като твърде пресни са преживените ужаси пред Септември 1923 г. и Април 1925 г., впечатленията и спомените от кървавите издевателства над трудовите хора отначало са едни от често срещаните творчески вълнения на социалистическите поети. За някои от тях — Никола Ланков, Младен Исаев, Камен Зидаров и др. — те са и дълбоки лични изживявания, идещи от непосредственото им участие в подготовката на борбата или в самата борба. Болката от неизличимите спомени, съчувствието и сълзите дори по падналите герои-братя преобладават в първите работи на някои поети с непреодоляно влияние на септемврийската поезия на Фурнаджиев и Разцветников. Страданията и болката раждат обаче — такъв е урокът и заветът на безсмъртния първоучител Ботев — готовност за борба. Дори и в най-мрачните балади на Хрелков — за него септемврийският устрем и главно разгром остават и по-късно една от централните теми в творчеството му — напират неспокойствието, вътрешният бунт, вярата. Отделните „оплаквателни“ реминисценции се заменят с бодри и мъжествени тонове, които се носят в цялата обществена атмосфера при новото революционно надигане на българските работници и селяни — Хр. Радевски, Б. Овесянин, Н. Ланков, Мл. Исаев и др.

Освен това преосмисляне на септемврийската тема все повече се налага и една по-нова поетична трактовка и на други познати мотиви. Тя личи най-вече в по-различното представяне душевността на поета — лирически герой, душевност, оформяща се при живото и непосредствено вливане в огъня на борбата. И именно в това сливане на поета-революционер с вдигналата се под ръководството на комунистическата партия на смели битки работническа класа се виждат най-характерите черти на со-

циалистичската поезия от началото на 30-те години — борческа устременост и страстна комунистическа, антифашистка партийност, готовност за саможертва пред делото на партията и нова „пролетна“ приповдигнатост, романтика. . . Никак не е трудно да се видят в социалистическата поезия от тези години белезите на историческия момент, да се почувствува от действените стихове на всички поети — по-талантливи или с по-ограничени възможности — цялата нажежена атмосфера на открит класов двубой, на съпротива и на борба срещу фашизма. Жизнени и актуални, тези стихове поетично документират стачки и демонстрации, митинги и арести, затвори и убийства. Откроява се, макар и с по-общи контури, героичният образ на революционера-комунист, превъплътил се главно в стачник и политически затворник, полулегален партиен функционер или интелигент-пропагандатор, който стои „на пост. . .“.

В социалистическата поезия от първата половина на 30-те години наистина вее духът на класовата борба. И за поетите-социалисти, застанали на другата страна на барикадата, родината например е и своя, и чужда, майка и „разбойница“ — Радевски, Исаев, Хрелков. Това малко необичайно и даже драстично отношение към родината-„мащеха“ и към родната земя се обяснява с факта, че България е наистина „мрачна страна на убийства и затвори“ (Исаев). На терора, на „зимния терор“ в родината и на фашистките набези са посветени много стихове — Ланков, Радевски и др. Даже арестът и затворът с фигурата на арестанта и политическия затворник се обособяват като специален поетичен обект. Състоянието на пленения зад решетките орел, неговата твърдост и вярност са в центъра на немалко творби — Н. Ланков, Кр. Пенев, Хр. Радевски, Мл. Исаев. По своеобразен начин изразяват отношението си към терора и манифестират антифашистките си настоения и поети като Ламар, Г. Жечев и др.

Най-често през арестите и затворите преминават жертвите на терора. А тъй като скръбта за падналите герои, пронизваща не едно стихотворение, е споена от съзнанието, че ще бъде продължено тяхното дело и осъществен заветът им, тя преминава в заклинания, в революционна клетва. Не само патриотизмът и отношението към родната земя, но и поетичните измерения на радостта и страданието, героиката и трагиката са класово и идейно детерминирани. От открито заетата борческа позиция зависят и най-интимните любовни чувства и копнежи.

Нравствена опора и критерий, извор на твърдост и последователност и за непосредствения участник в социалните битки, и за поета-лирически герой и борец е комунистическата партия. Мъдър и смел организатор и ръководител на революционния устрем на работническата класа и на всичко честно в страната, тя не е далечен и неясен символ, а съвсем конкретен, близък и любим образ. Като идеен вдъхновител партията е, разбира се, преди всичко въплъщение на сила, способна да осъществи коренното преустройство на обществото, да превърне в реалност векове лелеяните мечти. Същевременно, както вече се каза, тя носи и белезите на нещо интимно и скъпо, предразполагащо към съкровени изповеди, признания и обръщения, които се отправят към баща и майка, към другар и любима. С тези основни идейни и емоционални очертания образът на партията се превръща наистина в безпорно завоевание на социалистическите поети от началото на 30-те години, в нов естетически факт и момент, който обогатява националната революционна

традиция на поезията ни — Хр. Радевски („Към партията“), Н. Ланков („Към партията“), Н. Хрелков („Амулет“), Б. Овесянин („Членска карта)“ и др.

И още една опора имат революционите поети — Съветския съюз, страната на победилите работници и селяни, която второ десетилетие, особено след първата петилетка, осъществява на дело най-светлите мечти и идеали: Кр. Пенев („Пътен лист“), Мл. Исаев („Страната на съветите“), Хр. Радевски („Освободеният труд“, „Съветската книга“), Л. Станчев („Ще разберете ли вие?“, „Октомври“), Н. Хрелков („Негорелое“, „16-ят празник на победата“) и др. Тези дълбоки интернационални чувства се разпростират и върху други страни и народи, където трудовите хора водят борба за освобождение (Абисиния, Китай).

Борбата срещу активизиращия се фашизъм и срещу подготвената от империалистическите сили нова война, усилията за обединяване на демократичните сили в защита на мира са други интернационални теми и хуманистични повели, на които българските поети-социалисти откликват и като граждани, и като творци — Хрелков, Исаев, Радевски.

Независимо от това, че стиховете на социалистическите поети от началото на 30-те години са свързани тясно с конкретния исторически момент, със събития и епизоди, характеризиращи напрегнатата политическа атмосфера, преобладава не епичният елемент, а лиричното начало, ярката изява на поетовото „аз“. Дори най-големи са сполуките в подчертано изповедните лирически творби. А и по-рядко срещаните поеми и балади (Хрелков) приемат облика на лирически епос. Преобладаващата лирическа, разбира се, и класово определена „продукция“ на революционните творци ги довежда и до хумора и сатирата. Но поради изнасяне напред на революционно-класовата функция и предназначение на социалистическата поезия и тук има по-малко „чист“, а повече политизиран хумор и изобличение, сатирични удари, отправени срещу враговете на работническата класа. А такива удари — язвителни и поразяващи или недостатъчно точни, и въздействуващи — се опитват да отправят всички (в. „Жупел“): и начеващи, и по-утвърдени поети; и „чисти“ лирици, и специализирали се хумористи и сатирици.

Все пак не би могло да се каже, че социалистическата поезия от първата половина на 30-те години се отличава с някакво особено жанрово разнообразие. Не би могло да се говори също така за голямо разнообразие и изобщо в цялостното поетично пресъздаване на съвременността, за достатъчна широта в погледа, за гъвкавост в похватите и стила, в тоналността и поетичната структура. Естествено съществуват и различия. Твърде далеч е например Николай Хрелков — с мрачната атмосфера и драматичния заряд на баладичните си видения — от Младен Исаев — с преобладаващото ведро настроение и романтична приповдигнатост на своите оди и пейзажи; или отсечената лирико-изповедна категоричност на Христо Радевски — от склонността към разсъждения (в напечатаните все още неголям брой стихотворения до средата на десетилетието) на Ангел Тодоров; натежалият с образи стих на Крум Пенев — от неподправените изповеди на Богдан Овесянин. По-силни са обаче тенденциите към известно уеднаквяване не само в тематиката, но дори в поетичното виждане.

Общият стремеж към сближаване с борбите на работническата класа и на комунистическата партия носи на социалистическата поезия от този период наистина по-голяма конкретност и жизненост на възприемането, по-последователна идейна целеустременост и партиен патос на авторската позиция. Лирическият герой, както и преди, е героично-романтично устремен в бъдещето, но от неговия поетичен образ са снети много от грандиозно планетарните черти. Той заживява с повече реалистичност и конкретност в постъпките, мислите, чувствата. А това е в съгласие с общата тенденция и повик на марксическата литературна критика картините и образите да са по-конкретни и жизнени, чувствата и настроенията — по-приземени, а идеите да се внушат по-публицистично и пряко.

Може би като резултат от постоянните апели на критици и писатели за навлизане на революционните творци във всекидневието на работническата класа в поетичните творби се появяват фабриката и клубът, митингите и демонстрациите. В редица случаи обаче това навлизане не надхвърля маркирането и стихотворната декларация, репортажа и информацията, поетичния плакат и реторичната фигура — в много от стихотворенията на Н. Ланков, А. Тодоров, Б. Овесянин, в някои стихове на Хр. Радевски, Мл. Исаев, Кр. Пенев и др. Стесняването на поетичния поглед, психологическата незадълбоченост и схематизмът се получават от търсенето само на откритата политическа тема, от постоянното и директното отправяне на публицистични апели. Затова нерядко искрено изразените чувства и признания стават римувани лозунги с неособено високо поетично звучене, гръмогласните декларации не трогват, революционният оптимизъм олеква. А лирическият герой остава повече деклариран, отколкото разкрит, защото недостатъчно се вниква във вътрешния и интимния му свят, в много по-сложните му, а не само политически отношения и в обществото, и в семейството. Естествено изискванията тук се предявяват все с оглед към задачите и възможностите на лирическия изказ.

От само себе си се разбира, че степента на художествената убедителност и на схематизма зависи и от особеностите и възможностите на отделните поети, от тяхната идейна и литературна подготовка и т. н. На някои не достига жизнен опит, на други — разбиране за измеренията на духовния свят на съвременника и за патоса на историческото развитие, на трети — точните думи и оригиналните краски, за да облекат в художествена форма знанията и верния поглед, искрените настроения и чувства. Плакатността и външният патос се компенсират отчасти, когато стиховете се натоварят — при спазване на художествена мярка, разбира се — с повече размисли за съвременността и полемика с нея (Радевски), или когато в тях се внесе драматизъм и трагика (Хрелков).

Главните причини за тези особености и идейно-художествени недостатъци на социалистическата поезия трябва да се търсят и във въздействието на общия левосектантски курс в партията (отделяне и противопоставяне революционните на другите демократично настроени писатели, грубо отричане на литературното наследство — сп. „Звезда“, в. „РЛФ“ и др.), и в незрелостта на естетическите възгледи и поетичното мислене, и в недостатъчния жизнен и литературен опит на революционните поети. Затова социалистическата поезия от тези години прави известно отстъпление от по-широката национална и „народопсихологична“ основа, на която

бе изградена преди това септемврийската поезия, тъй като сега твърде много се стеснява идейно-емоционалният регистър, рядко надхвърлящ границите на „чистите“ пролетарски теми и мотиви. Така или иначе важното място, което с право социалистическата поезия вече бе заела през 20-те години в националната литература, не бе достатъчно добре защитено най-напред и в определена степен и от художествената продукция, но по-важното — поради неусвоените все още ленински възгледи и методи в литературната теория, критика и политика.

2

Въпреки неимоверно големите трудности, пред които се изправя целият прогресивен литературен фронт и по-специално поетите през втората половина на 30-те години (след превратa на 19 май 1934 г.), социалистическата поезия не само продължава да съществува, но нейното присъствие започва да се чувствува още по-определено в целокупния литературен живот. Тя респектира вече и с художествената сила на творческата продукция, и с далновидността в литературно-теоретическата мисъл.

Със започналата след 1935 г. (главно след Шестия пленум на ЦК на комунистическата партия) решителна борба за ликвидиране на политически погрешния левосектантски курс се появяват и първите успехи от конкретното приложение на ленинската единофронтовска и антифашистка линия за сплотяване на прогресивните и демократичните сили. А положителните резултати от действителното ленинизиране на социалистическия литературен фронт се чувствуват независимо от твърде сериозните смущения при разразилата се полемика около в. „Кормило“ и в разширения теоретически и естетически поглед на литературните теоретици и критици и по-главното — в сериозното обогатяване на художественото мислене на поетите.

Наистина социалистическата поезия запазва основната си идейна насоченост и същност на отклик и средство в борбата на трудовите хора, основните си образи и чувства. Същевременно и тематично, и идейно-емоционално се обновява и се разнообразява — главно чрез по-широко навлизане във вътрешния свят на лирическия герой и показване героиката на всекидневието, чрез въвеждане на повече исторически теми и образи, чрез по-широка поетична реакция на някои от най-актуалните международни политически събития,като например гражданската война в Испания и др. Поетичната интерпретация на познатите и новите теми — и като образи и художествено мислене, и като тон и структура, и като похвати и средства — се задълбочава, като маркира едно изключително съдържателно развитие и в поезията като цяло, и в отделните поети. Разбира се, у някои обновяването е по-основно и показателно, у други — по-ограничено и незабележимо. Докато при Н. Хрелков и Ламар например развитието е съвсем слабо изразено, при Хр. Радевски, Мл. Исаев, К. Зидаров, отчасти при Кр. Пенев и Н. Ланков еволюцията е съвсем очевидна и симптоматична. А Никола Вапцаров — с най-хубавите си творби — е рожба на тези години. Друга особеност, която бие на очи, но която е лесно обяснима след установената открита фашистка диктатура, е липсата на открито изразена партийност и изчезването дори

от поетичната лексика на думи като революция, партия, класа, затвор. По принуда поетите все по-често прибягват до условността и алюзията, до иносказанието и алегорията. Същевременно пътят до борбата и историческите повели започва да минава не само през дълга, но и през сърцето.

Разбира се, лирическият герой — борецът-антифашист — си остава чувствителен и към страданията и борбите на трудовите си братя, и към антифашистката съпротива и борба на работническата класа не само у нас, но и в другите страни. Вълнува се от съдбата на андалузките миньори и мадридските младежи, изправили се срещу фашистките метежници и душители на свободата, радва се на успехите на съветските хора в изграждането на новото общество. Любовта към класата и партията, към родината и любимата има пак за критерий висшата нравственост на комуниста, само че не декларирана или показана в политическа акция, а чрез по-обикновени и интимни прояви, чрез иносказанието и намека. Но зад всичко това се виждат промяната в мисленето, обогатената душевност, по-широкото възприемане на света. Зрелостта на лирическия герой е свързана със зрелостта на самите поети. Променената позиция например към природата — Мл. Исаев („Щастие"), Хр. Радевски („Писмо"), Кр. Пенев („Елегия"), Б. Овесянин („Вярно сърце"), Қ. Зидаров, П. Матеев и др., — картините от която преминават вече и през интимните преживявания и копнежи, е свидетелство също така за по-голяма цялостност и естественост в действията и мечтите. Постепенно клишетата се заменят с по-подвижни и наситени с повече жизненост и пълнокръвие картини и образи.

Особено показателно е новото отношение към родината. Тя вече не е „мащеха" и „разбойница", а майка, опора, упование. Пред зловещата сянка на фашизма, надвиснала над цяла Европа, и пред опасността от пълно загубване на националната независимост революционните поети се обръщат към родината-майка, за да изразят както преклонението си пред хайдушката ѝ стихия и синовните чувства, така и твърдостта си при отстояване на свободата ѝ, вярата си в светлото ѝ бъдеще. Няма революционен поет, който да не е написал стихотворение, озаглавено „Родина" — Мл. Исаев, Хр. Радевски, Кр. Пенев, Л. Стоянов, М. Грубешлиева, малко по-късно Н. Вапцаров.

Поради посочените обективни условия поетите тръгват към родината не толкова от съвременността, колкото от миналото, най-често от хайдушката стихия и героичните подвизи на националноревюлюционните дейци. Но след това патриотичните чувства, макар и с по-завоалирани форми, се свързват с актуалните задачи за опазване на родната земя от чужди крак, за защита на правата и свободата на народа. Преклонението пред миналото се свързва със съпричастието към тревожното настояще и бъдеще. И по естествен начин най-революционните задачи се съединяват с патриотичния дълг. Така, като отхвърлиха извехтелия национализъм и патриотарство на официалния литературен лагер, поетите-социалисти иззеха „патентованото" право на този лагер единствен да говори за родината и се възправиха като истински и съвременни поети-патриоти. Това бе едно от най-големите завоевания на социалистическия литературен фронт.

И именно като такива чувствителни и с незагаснала — поради спомените за „страшните пожари" и хайдушкия завет на дедите — съвест революционни патриоти поетите-социалисти бяха винаги будни, готови

да изпълнят синовния си дълг в тези „тревожни времена“ (Исаев). А тревогата за съдбата на родината бе съвсем реална, щом като в нея „патриотите“ вече пеят „чужди песни“, а из градските алеи на Европа „никнат“ позорни фашистки надписи (Радевски). Бунтовно-патриотични настроения навлизат и в някои от стиховете на Ламар („Легенда“ и др.).

Заплахата от хитлеристко настъпление срещу културата и свободата е неразделна от приближаващата се война, защото фашизмът наистина означава война. А това още повече изостря чувствителната съвест и гражданската готовност на поетите-социалисти. И те издигат глас против идващата касапница, призовават на борба в защита на мира. В много от стихотворенията им се вижда зловещият образ на войната — с опустошенията, с ботуша, който стъпква всякакви културни и поетични полети и обезличава човека: Кр. Пенев, Мл. Исаев, Хр. Радевски, Л. Стоянов, Н. Вапцаров, начеващите Ал. Геров, Б. Райнов, В. Петров. Проявява се още един път дълбокият хуманизъм на социалистическата литература, характерна черта впрочем и на цялата ни национална литература. Към жадуваното светло бъдеще въпреки тревогите и заплахите се отправят най-топли клетвени слова, обричат му се и последният миг, и последният стих. И то по доста сходен начин — Хр. Радевски („Бъдеще“), Мл. Исаев („Писмо“) и др. С по-приглушени и с по-задушевни тонове се внушава героиката на борбата за защита на родината и освобождението на трудовите хора, с по-лирични средства става и възвеличаването на жертвоготовността на борeца-комунист и антифашист. Подчертано мажорни и твърди са тоновете в стиховете на Вапцаров. Може би поради по-голямата вътрешна напрегнатост и драматичност или поради това, че в най-добрите му стихове лежи обикновено една „проста човешка драма“, но у него жертвоготовността е изказана колкото интимно-сърдечно, толкова и твърдо, категорично, което го доближава повече от другите до Ботев („Писмо“ и др.).

И обликът на революционно-социалистическата романтика се поизменя, като отначало поради цензурните ограничения се изпълня с повече алегоричност и условност. Същевременно тази обективна трудност, този принудителен езоповски език отвеждат и към по-определено художествено задълбочаване, към по-съдържателна образност. Въпреки недоизказаността вярата в бъдещето, романтичното отлитане приемат поголяма осезаемост и действеност, защото като още по-неопровержими доказателства сега се вземат признатите от всички практически завоевания в построяването на социализма в Съветския съюз, защото поетите се основават на труда и на техническите постижения, превръщащи човека не в съзерцател, а в творец и създател на живота, приближаващи изобщо романтичната мечта до реалността — Вапцаров („Романтика“, „Ще строим завод“ и др.). А включилият се в революционния хор на социалистическите поети Людмил Стоянов, за когото образът на родината и мечтата за бъдещето минават през сиромашкото детство и химерите, през окопите на войната и Владая, декларира патриотично-революционния си идеал като „свободна и радостна родина/сред волно, радостно човечество“ („Родина“). При тогавашните условия това бе един от категоричните изрази на революционния патриотизъм и интернационализъм, на хуманизма и борческия оптимизъм на социалистическата поезия.

Социалистическият интернационализъм и хуманизъм в творчеството на революционните поети от онези години има и други по-конкретни и познати — Съветския съюз — и по-нови „измерения“ — Испания. Тъй като сега чувствата към Съветския съюз не могат да се поднесат открито, както по-рано, използуват се някои годишнини и събития, за да се заговори на прогресивния и буден читател с такива намеци, истинската стойност на които не е било трудно да се отгатне — К. Зидаров („М. Горки“), Н. Вапцаров („Родина“, „Пушкин“), Хр. Радевски („Мечта“), М. Грубешлиева („М. Горки“) и т. н. Дълбоките интернационални чувства, солидарността с борещия се в защита на демокрацията и срещу международния фашизъм испански народ не са само декларирани, но в отделни случаи е намерен и по-оригинален и конкретен подход — Н. Вапцаров (в цикъла „Песни за една страна“), Мл. Исаев („Испански мотиви“), Л. Стоянов („Мадрид“) и др.

Стиховете на Вапцаров („Моторни песни“), взети като цяло, са най-показателният и най-ярък поетичен образ на епохата и изобщо на борческата атмосфера от втората половина на 30-те години. Не че темите и проблемите, героите и патосът у Вапцаров са непознати. Напротив, намираме ги у почти всички революционни поети от онова време. Дори, външно взето, само в заглавията има поразително единство и близост. У всички например срещаме „Песни“, „Писма“, „Бъдеще“, „Родина“, „История“ и „Епоха“ — заглавия, продиктувани от времето, изисквани и от критиката. А на места в структурата, в лексиката или в поетичното мислене на отделни Вапцарови стихотворения ще се открие очевидно влияние на Радевски („Автобиография“ — „Вяра“ и др.). Разбира се, Вапцаров внася и някои нови, свои образи и отношения, подсказвани му от живота и превърнали се в елементи на неговия поетичен свят.

Предимството обаче на Вапцаров е в това, че стиховете му и върху познати, и върху нови теми и образи, идеи и чувства са по-адекватно свързани с епохата — с нейния драматизъм и динамика, трудов ритъм и дихание, в това, че той успя, изпреварвайки времето си и преодолявайки поетичната рутина, да даде на всичко това по-нов и по-съвременен поетичен изказ, отличаващ се с конкретност и предметност в мисленето и образността, да въведе по-смело душевните реакции на работника от машинната зала, а заедно с това и градската лексика, и речта дори на улицата. И то без всякакъв опит за литературщина, а с поетична простота — така, както го чувствува и пее народът. Тук именно се крие безспорният новаторски характер на Вапцаровата поезия.

Развитието и обогатяването на поетичния изказ, на стилистичната система на социалистическата поезия от това време — втората половина на 30-те години — най-добре личи у Хр. Радевски и Н. Вапцаров. Естествено заслуги имат и останалите поети, но тук става дума за най-открояващи се изяви. Като се основават на националната традиция — Вапцаров повече се обръща към Ботев, Яворов и народната песен, Радевски — към Ботев и Смирненски, като използуват творческия опит на съветската поезия и преди всичко на Маяковски — Радевски се учи съзнателно от оригиналността в структурата и завършеността на образа, Вапцаров — косвено, „типологично“ от полемичния тон и разговорната реч на безсмъртния глашатай на революцията — те действително издигат на по-висок

етап поетичната форма на революционната поезия, изравнявайки я с най-добрите постижения на националната литература.

Със строго отмерения, литературно шлифования, макар и вече по-успокоен стих, с опита и литературната си ерудиция Радевски несъмнено е влияел върху младата поетична генерация — Ал. Геров, Б. Райнов, В. Петров, Б. Божилов, Р. Ралин, Н. Стефанова и др., — улеснявал е и е подпомагал появяването вече в кошмарните и героични години на войната първите им, но оригинални и силни творби. (Някои от стиховете им са отпечатани още в края на десетилетието, но поради краткостта на статията тук не се разглеждат по-подробно.) Сам Радевски през същото време, разчупвайки собствената си поетично-стихова система, изрича един от най-задушевните признания за 20-годишната си любов към комунистическата партия, чието име не може да спомене — „Признателност", „Приказка", „Любов".

Подобно своеобразно и не съвсем пряко влияние би могло да се предполага и от страна на Вапцаровата поезия. Наистина тази поезия на борбата и вярата е някъде по-недообработена, но с вътрешната си напрегнатост и динамика, устременост и предметност несъмнено ще да е допадала на младите, начеващи революционни поети, макар Вапцаров да пише почти едновременно с тях и да не е бил признат и оценен достойно приживе. Саможертвата на поета-борец на 23 юли 1942 г., увенчана с два безсмъртни шедьовъра — „Прощално" и „Борбата е безмилостно жестока", — допринася още повече за навлизане на стиховете му в сърцата на съвременниците, за утвърждаването му като голям национален и световен поет.

3

Въпреки зависимостта си от конкретния етап на социалното развитие в страната и от националната поетична традиция творчеството на най-видните български социалистически поети от 30-те години — Н. Хрелков, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Н. Вапцаров и др. — е свързано с общия европейски литературен поток, с някои от най-характерните тенденции, проблеми и особености на социалистическата поезия в славянските страни през това десетилетие. По общия си идейно-емоционален заряд, борчески патос и стилистично-изобразителна система стиховете на българските революционни поети напомнят — къде по-близко, къде по-далеч — Маяковски и Багрицки (СССР), Незвал и Новомески (Чехословакия), Броневски и Ясенски (Полша), Кърлежа и Попович (Югославия). За определена близост и уеднаквяване дори на идеологическите и творческите задачи спомага несъмнено и кратковременното организиране и сближаване на социалистическите писатели от отделните страни в Международната организация на революционните писатели (МОРП), в която славянският сектор е най-силният.

Поради поставената тук твърде ограничена и скромна задача ще се задоволим да припомним само с някои по-обикновени паралели съществуването несъмнено на аналогични явления и сходства както в проблемите, така и в тематиката на отделните революционни поети от славянските страни през 30-те години, обяснимо на първо място от историческия момент и от сходните социални условия, от близостта в социалните задачи и от светогледа на творците—преди всичко комунисти и борци-антифашисти.

Разбира се, близост има и при изграждане образа на лирическия герой, и при избиране на тона и структурата, дори на похватите и средствата. Но сходствата са предимно от типологичен характер, тъй като българските творци едва ли са познавали творчеството на всички славянски поети.

Най-очевидни са сходствата във вижданията на поетите на общите художествени проблеми — естетически идеал, единство между творческо „аз“ и „ние“, смисъла на живота и задачата на поезията като оръжие на социалните борби, трагиката и героиката, вярата и оптимизма и т. н., по които отделните творци са оставили някои свои поетични мисли. Така като воини на революцията за българските поети-социалисти, както вече бе казано, естетическият идеал се определя преди всичко от драматизма на борбата за социалното освобождение на трудовите хора, от красотата на социалистическите мечти, т. е. от гражданския идеал. Оттук и несломимата вяра, дълбокият оптимизъм. За Радевски поезията е „оръжие“, стихът — „воин“, а мечтата — да мине живота си в труд и да умре като истински „воин“ („Моят стих“, „Автобиография“). Със своите „навъсени и къси“ стихове Вапцаров желае да покаже „съдбата“ и „драмата“ на обикновените хора, да възпее борбата за „хляб“ и „свобода“, а смъртта в тази борба е „песен“ („История“, „Писмо“). Така както у Маяковски стиховете са „войници“, готови „за смърт и безсмъртна слава“ („С пълен глас“), а у Броневски поезията е „знаме, развято в атака“ („Поезията“ — макар и писано по-рано, стихотворението остава негово естетическо верую), у Незвал тя иде от „буквара“ на живота и с нея той зове работниците за поход срещу капитала („Тон“, „Не, още не е свършила войната“).

Съвсем очевидно е, че предназначението на поезията у отделните социалистически поети се осмисля от настъпателния ход на историческото развитие, от твърдата им убеденост в неизбежната победа на революцията. И макар Маяковски да създава своите най-показателни в това отношение творби още през 20-те години, продължава да бъде пример — даже, както е известно, за повечето революционни славянски поети става истински пример след смъртта си. А целият патос на поезията си, на своите „поетични блокове“ той мери по „комуната“ („Послание до пролетарските поети“). При Радевски съществуването на поета и на естетически идеал е немислимо без партията („Към партията“, „Любов“, „Приказка“), при Вапцаров — без вярата в „дните честити“, за която няма открити „бронебойни патрони“ („Вяра“), при Исаев — „без пламъци червени“, които горят в душата („Поздрав от затвора“), при Нойман — без свързването на поетовото сърце с „работническите отряди“. . . („Есен 1936“), при Ян Поничан — без оня пряпорец „боен“, който води масите „с устрем“ („Полюси“).

Показателно е обогатяването на поетичната разработка на романтиката. По-общо изразената мечта към жадуваното бъдеще придобива все по-конкретен облик, защото се свързва, както вече бе посочено, и с все по-пълната и очевидна практическа реализация на мечтите поради строителството на новия живот в Съветския съюз, а също така с онова остро чувство за съвременност, идещо от възторга и преклонението у някои поети пред машината, пред техническите и научните открития, легнали в основата на прогреса — Маяковски („Да овладеем техниката“ и др.), Броневски („Лодз“, „Твърдите ръце“), Новомески („Стихотворение“, „Когато пак

поезия ще има"), Исаев („Романтика", „Щастие"), Радевски („Писмо", „Мечта"), Вапцаров („Романтика", „Ще строим завод") и др.

Най-благодарна основа за съпоставки и изобщо най-очевидни са сходствата и близостта в областта на тематиката. Съществуват твърде много, и то съществени, общи теми в творчеството на най-видните революционни славянски поети, диктувани и от актуалните социални поръчки, и от еднаквите обществени и естетически възгледи, и от сходните литературнокритически изисквания в отделните страни. Така като поети на работническата класа в творчеството на революционните славянски поети е застъпена темата за съдбата на работника — било като експлоатиран, но и постепенно разбиращ своето място в живота, обезправен, но неизгубил надежда в идващите по-добри дни, било и като напълно осъзнат борец за работническата правда. Особено в първата половина на 30-те години, когато се предявяват твърде настойчиви изисквания към световната социалистическа поезия да създава „чисто" пролетарски творби, наситени със също така „чиста" пролетарска дейност. Независимо от пораженията, които се нанасят с тези ограничени сектантски и грубо предпоставени тези, още в ония години, а и през втората половина на десетилетието се създават правдиви и разнообразни, защото са резултат на искрени чувства, художествено убедителни (макар, разбира се, не с еднаква поетична стойност) произведения, посветени на съдбата и борбата на работническата класа — Броневски („Улица „Мила"), Клопчич („Баща ми е миньор"), („Повестта за кирката"), Поничан („На циментаджиите в Ладце"), Незвал („Безработен"), Вапцаров („Завод", „Пролет в завода", „Спомен"). Лесно обясним е утвърдителният патос на съветските поети, тъй като в Съветския съюз за разлика от другите славянски страни освободеният след Октомврийската революция работник е създател на новото общество.

Родината и антивоенните чувства са другите мотиви, в които също така лесно могат да се видят общите нишки на близка или аналогична трактовка. Докато отначало срещаме тонове на противопоставяне и отхвърляне на буржоазната родина, по-късно в резултат от идеологическото превъоръжаване и пред угрозата на хитлеризма зазвучават дълбоки чувства на обич и признателност към родната земя, към нейното дълбоко минало, към нейните достойни и героични синове. Разбира се, и без откъсване от тревогата и безпокойството за настоящето и от непоколебимата вяра в бъдещето. Особено подчертани са тези настроения у революционните поети на Чехословакия, Полша, Югославия — страни, стоящи най-близко до фашистката лавина. Затова тяхното творчество, както и на поетите от другите славянски страни (не отделни стихотворения, а цели стихосбирки), приема определен антифашистки облик и насоченост, някъде изразени по-открито, другаде по-иносказателно — Незвал („Пет минути зад града", поемата „Прусаци"), Клопчич („Прости песни"), Зоговић („Пламенни гълъби"), Броневски („Последен вик"), Радевски („Въздух не достигаше"), Исаев („Тревожна планета"), Вапцаров (Моторни песни"). С особена сила — израз на гордостта от успехите в съзиждането на новото общество, от героизма на новите хора — се отличават патриотичните мотиви в съветската поезия — Д. Бедни, Багрицки, Светлов, Мартинов, Лебедев-Кумач.

Темата за антифашистката борба и за отстояването на националната независимост е свързана и с борбата срещу войната и за запазване на мира — а без любовта към човека не бихме могли да си представим социалистическата поезия изобщо и особено през 30-те години. Тук сред стихосбирките и многобройните отделни антивоенни творби изпъква оригиналната поема на Хрелков „Среднощен конгрес“ — истински „войник на мира“.

Сега за мене ти си участ.
Сега за мене си съдба

— това признание-обръщение към Испания на Вапцаров (цикъл „Песни за една страна“) може да се постави като епиграф както към другите стихове на българските поети за Испания (Л. Стоянов — „Мадрид“, Мл. Исаев — „Испански мотиви“), така и към стиховете на редица революционни славянски поети. И в това няма нищо чудно, защото и тук също така — и може би най-определено, чрез братската солидарност с испанския народ, борещ се против фашистката агресия — се проявява дълбокият интернационализъм на социалистическите поети. Разбира се, наред с общото в идейно-емоционалната поезия съществуват и различия в конкретния подстъп към общата тема. Докато у Нойман („Астурийските миньори“, „Есен“) и Зогович („Испански триптих“) чувствата са изразени по-експресивно и директно, у Броневски („Чест и динамит“, „No pasaran!“) лирическият израз е с повече образност и метафоричност, у Вапцаров — с интимно-трагедийни интонации.

Подобни различия съществуват и при такава обща и близка тема, каквато е Съветският съюз. Несъмнено за славянските социалистически поети като творци-революционери и интернационалисти Съветският съюз е опора и пример в създаването на нова култура и литература, обект на искрена любов и преклонение, на преданост и готовност за защита на общото „пролетарско отечество“. Но при изразяване на общите чувства поетите вървят по различни пътища, като в началото на 30-те години пряко публицистичният израз преобладава. Известието за героичните трудови дела на съветските хора превръща тъмната затворническа килия в утро — Броневски („Магнитогорск или разговор с Ян“); лицата на старите работници са обърнати към „шестия континент“ — Нойман („Старите работници“); открито декларираните отначало чувства на българските социалистически поети към съветската страна се заменят с по-косвени и с подтекст, но дълбоки и силни признания — Хрелков, Радевски, Исаев, Вапцаров и др.

Наред с тези, а и с редица други видими и лесно осъществими паралели биха могли да се открият, макар и много по-трудно, и немалко случаи на сходства и общи тенденции и в поетичната форма, в стилистично-изобразителната система на революционните поети в славянските страни от 30-те години. Като една обща линия например би могъл да се посочи процесът на по-голяма конкретност и предметност в поетичния изказ, стремежът да се заговори по-непосредствено и интимно, подчертаното желание за освобождаване от литературността — изоставяне на традиционната напевност и мелодичност в стиха, въвеждането и отстояването на грубата нападателно-полемична реч. Разбира се, става дума за тенденция, взета в най-общ смисъл. Иначе влиянието на романтично-оратор-

ския стил и обръщение към „милионната развълнувана улица“ на Маяковски е твърде силно (Зогович, Ламар и др.), а в немалко случаи се задълбочава и философското начало на стиховете (Незвал, Кърлежа, Новомески); или пък творческото използуване на националната поетична традиция (Броневски, Радевски, Хрелков). Изобщо налице е по-голяма „полифоничност“ и в лирическите, и в по-големите епически творби (Незвал — „Едисон“, Броневски — „Парижката комуна“, Радевски — „Мечта“ и др.).

Тук от най-голямо значение е конкретната тогавашна национална литературна основа, върху която се оформят и развиват отделните революционни славянски поети. Твърде силно е например влиянието не само на модерните, но и на „авангардистките“ течения в някои славянски страни — поетизмът и сюрреализмът (Чехословакия), немският експресионизъм (Югославия), своеобразната поетика на „Млада Полша“ (Полша), футуризмът (Съветският съюз) и др. И ако в отделни случаи и до известна степен тези течения улесняват, в повечето случаи те забавят развитието на социалистическата поезия. Във всеки случай в българската литература следите на модернизма са най-слаби. Или още по-точно: ако бихме могли да открием подобни далечни следи, те идат главно от едно такова оригинално явление в революционното и антифашисткото литературно движение, каквото е българската септемврийска литература, създадена като отглас от Септемврийското въстание през 1923 г. Но и тези следи (например възприетият от Германия експресионизъм на Гео Милев), и това влияние имат прогресивен, дори революционен характер.

Главната, най-съществената особеност в смисъл на обща типологична черта на социалистическите поети в славянските страни е, че те, заживели с пулса на времето, с повелите на епохата, не само с новаторските си идеи и настроения на социалистически реалисти, но и с непрестанните си търсения в поетиката се оформят и налагат като истински авангардисти в отделните национални литератури.

ИВАН ПОПИВАНОВ

НЯКОИ АСПЕКТИ НА ТРАГИКОМИЧНОТО В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Проблемното и теоретично анализиране на славянските литератури показва недвусмислено тяхното богатство и естетическа многостранност — с използуване на сложни емоционални гами, с проникване в явления и форми, които не са само графични — в бяло и черно, — а са колоритни, живописни, разнобагрени. По-специално анализирането на трагикомичното в литературата насочва към специфични процеси при отразяване психиката на хората, на техните действия и взаимоотношения — в степените на изобличителния патос, при илюзорно трагичното, при някои форми на героичното и др. В традиционната естетика някои от тези проявления са характеризирани едностранчиво, като периметърът на трагикомичното е стеснен неимоверно за сметка на сродните категории с основно значение (прекрасно, трагично и комично). При насоченото съсредоточено внимание към тях често са се правели и се правят някои абсолютизации, при които не се отчита достатъчно кое и до каква степен е присъщо на определена категория и къде се наблюдава плод на взаимодействие. Точни граници наистина е невъзможно да се очертаят, тъй като има синтезирани и взаимно преливащи се форми. Но неприемливо е, че често се губи дори и приблизителното впечатление за мащабността и естетическата тоналност. При критическото интерпретиране за трагикомичното се споменава само при малък брой литературни примери, бегло се загатва за него при отделни образи, предимно наблюдавани при трагикомедията като исторически утвърдена жанрова форма. Проучването на редица литературни произведения показва, че трагикомичното не е само междинна категория с ограничено значение, а е сложна и със съществена роля самостоятелна естетическа категория със свои специфични особености, определено различаващи се от особеностите на другите естетически категории. Наблюдаваме тенденции към сливане на полюсни проявления, тенденция към уравновесяване на противоположностите, смекчаване на крайностите, постигане на единство в противоречията. Тук изпъква и една от изявите на склонността към парадоксалното в литературата и изкуството, която не е без връзка с конфликтите и противоречията в човешката същност и в обществените отношения. При творческия процес се забелязва и стремежът към художествено разнообразяване и обогатяване, към обхващане на вариантни положения не само на основните „чисти“ форми. От значение

е също така и личното предразположение у различните писатели във връзка със спецификата на натюрела и таланта — със склонност към хумористичното разглеждане дори и при изобразяване на социални конфликти, нещастия и страдания. Подобна склонност наблюдаваме у най-добрите писатели-хумористи. Големите творчески завоевания в областта на комичното винаги показват афинитет към проблемно и задълбочено разнообразяване на тоналността с разкриване на психологическата сложност в характерите, с постоянни алюзии към сериозното, към астеничното.

При трагикомичното наблюдаваме органично и вътрешно единство на противоположни тоналности. Проявяват се нещастия и страдания, в чиято основа има нещо противоречиво, парадоксално-непривично и чудновато, така че предизвикват едновременно смях и съчувствие, удовлетворение и болка, смесени чувства на доволство и състрадание. Слабостите, които се иронизират, са свързани повече с външното, с видимото или с отношението на писателя. При трагикомичното има емоционално начало, което се очертава във връзка с жизнената първооснова, с предпоставките, чиито корени са в човешките отношения и преживявания. В подобни случаи особено характерни са героите, в чийто облик има нещо чудаческо, причудливо, нарушаващо рамките на всекидневното и обикновеното — то предизвиква хумор, към който имат склонност и самите герои. В съветската литература за Отечествената война Александър Твардовски претвори в образа на Василий Тьоркин подобен герой, който в никакъв случай не е копие на действителни проявления, но несъмнено в основата на характера му има много неща, които насочват към жизненото и човешкото начало.

В своето ярко и оригинално есе „За характера на вица“ Карел Чапек изследва своеобразието на комичните проявления в жизнените предпоставки, при които има неочаквани съчетания на смешно и жестоко, на весело и страшно. Той пише, че един от типовете вицове — за наследници, които нетърпеливо очакват смъртта на вуйчо или леля — ни напомня „един дребен обред — умъртвяването, а понякога и изяждането на остарелите роднини“. И след това: „Струва ни се смешно, когато някой се спъне, а ако в това нямаше комизъм, ние вероятно бихме се нахвърлили върху падналия и бихме го одрали, използувайки безпомощността му. Възможно е шегата само да насочва в друг канал присъщата на човека жестокост, да я прехвърля, така да се каже, от сферата на действията в сферата на думите. Във всеки случай вече е твърдо установено, че смехът изпълнява и огромна, още неизследвана социална и немаловажна биологична функция. Шегата е и нападение, и отбрана, и проява на превъзходство, и оръжие на слабия, а отгоре на всичко тя има още хиляди други причини и предназначения, едно от които е освободената от каквито и да е вериги безцелност.“

В тези колоритни съждения, в които несъмнено има елемент на шеговита хиперболизация, се съдържат много верни и богати мисли, които насочват към корените на трагикомичното, проявяващо се като жизнено начало във връзка с някои атавистични склонности, без те обаче да се тълкуват от фройдистка гледна точка. Тук от значение са обаче историческите промени в обществените отношения и в човешкото съзнание, сложните процеси в преломни епохи, в периоди на критицизъм и преосмис-

ляне, на духовно извисяване и утвърждаване на хуманното, когато се подлагат на преоценка и на присмех много от съществуващите традиции, в основата на които има драматично-вълнуващи ситуации и естетически проявления.

* * *

Трагикомичното има безброй варианти. При него винаги има значение субективното възприемане и реагиране на жизнените явления, изразеното отношение, както и творческият подход в изкуството. Роля играе и конкретната художествена задача. Дори и при най-бегли наблюдения може да се направи извод, че трагикомичното има близки специфични особености с т. нар. „смях през сълзи". В самото означение вече се съдържа антитеза, която говори за известно полюсно сближаване на противоположни категории; в теоретическата литература обаче терминът „смях през сълзи" се употребява твърде широко, той обхваща не само случаите на трагикомичното интерпретиране, но и други случаи, при които на пръв план изпъква комичното. За творбите на Н. В. Гогол „Ревизор" и „Шинел" обикновено се говори като за типични произведения, в които се проявява „смехът през сълзи". И в двете творби има елементи на трагикомично, но в „Ревизор" основното ударение пада на комичното, а в „Шинел" — на трагичното. Творбите на Гогол, както и редица произведения на А. П. Чехов оказват силно влияние върху южнославянските литератури с критико-реалистичната си насоченост.

В това отношение при някои от степените на трагикомичното наблюдаваме много пряка и определена връзка със социалното, етичното, философското и психологическото начало. Тези степени са много съдържателни и обликът на произведенията, дори и да има анекдотични елементи, се оформя задълбочено. Характерно е естетическото проявление при разкриване облика на „малкия човек". Унизителното положение на потиснатите хора от дребнобуржоазните среди, техните напразни усилия да се самоизявят (макар и с нищожни действия) като личности имат някои особености, които във външните си очертания са дълбоко комични. Но в основата на изображението винаги има съчувствие, болка, състрадание по повод на тежкото положение, в което се намират експлоатираните, по повод на тяхното обезличаване. Произведенията са пропити със съдържателен хуманизъм. Комичното изпъква при малки радости в бедния живот на страдащите или при техни наивни поводи за изпадане в ужасни кризи и мрачни състояния, плод на постоянната наплашеност и несигурност при съществуването, което водят. Техният страх, непригодността им да живеят пълноценно едновременно ги водят до комични постъпки и ги тласкат към трагизъм, към сложни трагични сблъсквания. В жизнената им участ трагикомичното изпъква с парадоксална противоречивост и абсурдност, граничеща с патологичното. Творческата задача на писателите се изявява сложно — както със стремежа да се предизвика съчувствие към съществуването на „малките хора", така и с желанието да се осмее тяхното дребно, нищожно вегетиране, представяно за човешки живот, да се атакува абсурдното, да се породи стремеж за анализиране социалните причини на парадоксалното проявление, да се изобличат потисниците

и цялостната експлоататорска система, която води до подобно ненормално положение.

Влиянието на Гогол и Чехов в тази насока се отразява творчески, техният опит се пречупва сложно и своеобразно във връзка с конкретните национални особености на различните литератури, във връзка с натюрела и разнообразните художествени задачи на писателите. Интересни и богати образи създава Бранислав Нушич, който чрез трагикомично интерпретиране показва духовната опустошеност и жалкото състояние на обезличения от бюрокрацията, на експлоатирания и потиснат чиновник, който е покойник още приживе. Трагикомичното се изявява с акценти към сатиричното, с подход, в който има много публицистични елементи и пряко атакуване на слабостите. Тези особености изпъкват характерно в разказа „Покойният Серафим Попович", в който е пресъздаден образът на герой, „чиновник до мозъка на костите". Анекдотичните и фейлетонните елементи при представянето на този образ са в унисон с цялостното творческо отношение. Съзнателното хиперболизиране и абсолютизиране на качества и прояви, схематизирането на речта, с която си служи героят, насочва към специфична обществена и духовна атмосфера с елементи на пародиране, отправени към бюрократичната система.

В българската литература ярки образи от онази епоха създава Елин Пелин, в разказите на когото има определени отзвуци от образите на руските критически реалисти. Типичен е разказът „Печена тиква". Писателят е намерил националноспецифичен акцент и самостоятелно творческо решение, при който образът се изгражда богато. Влиянието на Чехов е благотворно и дава начален тласък за самостоятелно и оригинално конструиране и структуриране в съответствие с конкретните условия и проблеми. В разказа на Елин Пелин трагикомичното има два възела, които са неразривно свързани — на преден план е комплексът за „селендурския" произход, а на втори план отстъпва отношението към висшестоящия. Трагикомичното се изяснява сложно: чрез характера на героя Душко Добродушков и чрез две ситуации — първата е свързана с речта, която героят иска да произнесе; втората е финална, съвпадаща с кулминацията — срещата с управителя. Характерът се разкрива чрез пряка характеристика и вътрешен монолог. Психологическата реакция във връзка с мъчителния комплекс към печената тиква, хиперболизирано представен от автора, е показана в типично трагикомични форми и същностни изграждания, рисуващи характерното за героя. В това отношение голямо е значението на описваните сънища, при които се наблюдава илюзорно трагичното; тук кошмарното, ужасното, плод на афекта и въображението, е породено от незначителен повод.

Сънищата в различни произведения са интересна форма за разкриване черти на характерите, за обясняване на подбуди, които не са определени, за аналогично на действителното, но отчасти деформирано рисуване; при тях често наблюдаваме естетическите проявления на трагикомичното с пародийното отражение на мисли, мечти и желания. Героите сами вървят към подобна лабиринтовидна заплетеност в парадоксалното противопоставяне на желанията и тяхното нереализиране; прави впечатление и фрагментарността, зигзагообразната неочакваност, причудливостта на проявленията. Разкритите трагикомични преживявания чрез сънищата имат като естетическа функция да мотивират — с подобна задача се из-

ползуват и от Бранислав Нушич („Палач", „Ампутация"). Тук за конкретни влияния не може да се говори, тъй като подобни ситуационни компоненти в структурата се наблюдават у мнозина писатели от различни епохи.

В обикновените произведения с преобладаваща комична тоналност почти никога не се представя смърт на героите или действително голямо нещастие. За разрешение в трагичен план, дори и ако не се подчертава елегичното, са необходими естетически предпоставки в хода на цялото действие, които да подготвят почвата за мъчителната развръзка. В такъв случай се получава цялостно трагикомично впечатление поради логичната свързаност на противоположните естетически категории в едно цяло. За трагикомичното в подобни случаи голямо значение има финалът, без който естетическото отношение би било различно. Тази форма на трагикомичното често се използува при маркиране на фейлетонни ситуации, при представяне на смърт, която е твърде условно изявена. Но подобно изявяване е възможно и при показване на социалното, на психологически значимото, при поставяне на значителни проблеми. Например със своеобразен облик е повестта на Хенрих Сенкевич „Скици с въглен", която има подзаглавие „Епопея под заглавие какво е чудо станало в село Бараня глова". Още това означение насочва към комично интерпретиране — тук жанровото понятие „епопея" е употребено в ироничен смисъл; с подобна насоченост са и изразните форми, напомнящи за фолклора, както и названието на селото. В повестта има подчертана комичност и определено трагикомични сцени с анекдотичен елемент (първа глава); същинският трагикомичен елемент е свързан с показване бедственото положение на Жепови при несправедливото отношение към тях. Тук степента на комичния елемент е различна — ту висока, ту минимално изявена. При това сложно съчетаване Сенкевич съумява с голямо майсторство да постигне единство на атмосферата и цялостно действие до финала, който неочаквано и драстично е изграден в чисто трагичен план, с неподправена житейска суровост, с откровеност при представяне на жестокостта и резултата от насилието. Като цяло се получава впечатление за трагикомично интерпретиране, което дава възможност на писателя да изрази своите концепции, да смъкне маските от лицата на тираните, да хвърли предизвикателство към тях, като същевременно разнообрази повествованието с различни стилистични и тонални пластове.

Интересни творчески решения в подобен план наблюдаваме и в другите славянски литератури, при които съобразно с националните особености и неповторимостта на народностните характери, както и съобразно с личния художествен свят на писателите, на тяхното виждане и чувствуване се постигат различни реализации при трагикомичното интерпретиране.

* * *

В многовековното си развитие жанровите форми в художествената литература претърпяват сложни промени. Метаморфозата е свързана с особености както на формата, така и на съдържанието. Особено интересни са преобразованията, настъпващи при пародирането, чрез което се стига до нови своеобразни и характерни естетически проявления, до оригинална и усложнена тоналност, до нова осмисленост, със специ-

фична двойственост и многопластовост на подтекста. В тази насока в славянските литератури има богати примери с реализиране на трагикомична тоналност като сложен резултат от сливане на противоположни тоналности, на парадоксални полюсни проявления, с достигане до самостоятелна естетическа същност, напълно различна от предишната.

Като естетическа категория и като творческо отношение трагикомичното по начало в известна степен винаги е пародия — на трагичното и тъжното. При него винаги има елемент, който накърнява целостта и и последователността на сериозното, устойчивото, рационалното, както и на илюзията за тъждественост със страданията и нещастията. Трагикомичното е резултат от своеобразна метаморфоза, при която трагичното стига до частично „снижаване“ и уравновесяване с афинитет към противоположна тоналност.

При пародирането изпъкват елементите на имитиране и преливане, с привидно съгласяване и приспособяване към определена нагласа и насоченост, с отделни елементи, които постепенно отдалечават от първообраза и го дискредитират, до окончателното впечатление, при което има съществен или пълен разрез със сферата на началния тласък. Пародирането се проявява в разнообразни форми и варианти. От тях особен интерес заслужават тенденциите на демитологизиране и дегероизиране, които наблюдаваме при някои проявления на критическия реализъм. Трагичните положения и ужасът пред предопределеността и божествените сили, пред тяхната власт, традиционно представяна като несъкрушима, се очертават в нова светлина, с използуване на способи и форми, при които анахронично се съчетават противоположни тоналности и същности. Самото свързване на традиционното и закостеняло древното със съвременното или дори с ултрамодерното поражда асоциации, при които има алогичен елемент, а също така и иронично отношение, разкрива се ново светоусещане и ново разбиране за митологичното. В подобни случаи нерядко се пародират само някои суеверни представи или частични официални форми на изявяване в религията.

В литературата например немалко са творбите, в които се пародират религиозните разкази за задгробен живот, както е например в „Divina comedia“ от Нушич. В този разказ пародирането е двойно — осмиват се наивни представи за живот след смъртта в духа на религиозните вярвания, от една срана, и се иронизират бюрократични социални форми и отношения, от друга. Структурното оформление в монолог, както и разделението на различни части, означени като глави, внасят особен повествователен елемент в действието. Актуалните акценти към чиновническия бит, който се изобразява, са в частичен дисонанс с пародираните наивни представи, съзнателно въведен, за да се постигне уравновесяване и избягване на тенденциозността. Тоналността е типично трагикомична с представяне на илюзорно трагични моменти. Вниманието се насочва предимно към земните отношения, приспособяването към конкретната обстановка, която се рисува, е на втори план. В разказа се предават национални особености, свързани с нрави и отношения, специфични за определена епоха, както и с национални характери. Фейлетонните елементи, които отчетливо се проявяват в края е в други ситуационни пунктове, насочват към сатирично отношение и разглеждане в съответствие с концепциите на писателя.

В началото на века Елин Пелин също пише разказ с пародиращи елементи — „На оня свят“. В него наблюдаваме известно влияние от Нушич, което е свързано с някои външни сюжетни особености. Иначе разработката е оригинална и ярко художествена, със синтезиране на характерите и отстраняване на илюстративността. В този разказ наблюдаваме ред трагикомични елементи, разпръснати в различните моменти на творбата и съчетани с други естетически определители. Двата стилистично-тонални пласта в творбата — на забавно-веселото и трагичното (свързано не с описваната смърт, а с изображението на социалните страдания) — са органически обединени в едно цяло. В темата на творбата виждаме сложно съчетание на реално и фантастично; фантастичните елементи са свързани предимно със забавната тоналност, а реалните (като се изключи експозицията) са тясно насочени към идеята, към тревожното и мъчителното. При пародирането прави впечатление контрастът между „божествеността“ на тематичния материал и делничната конкретност на повествованието; традиционните в религиозните разкази възвишеност, идеализация, светост, благоговение са „дегероизирани“ и демитологизирани. В разказа на Елин Пелин също наблюдаваме пародиране на бюрократичния език и на казионните представи (това най-определено се изявява в разговора със свети Петър). В тази творба има редица елементи, които иронизират и дискредитират църквата. Тук не може да се говори за съзнателен атеизъм. Изразено е народно отношение към представителите на църквата и към външните религиозни атрибути с иронизиране, известно от фолклорните анекдоти — от Ренесанса до наши дни (интересни са и някои проявления в древността — Лукиан). Подобно отношение е проявено още в новелите на Бокачо. В славянския фолклор също има разкази, приказки и анекдоти, в които се осмиват попове и калугери, като се разкрива двуличието им — при необходимост от двойственост на поведението.

Светослав Минков има разказ „Приключение в рая“, който е пародия на разказа „На оня свят“. Пародирането в него е сложно и многопластово, тъй като едновременно се пародират религиозните представи и се изявява критичност към социалните неправди, към бюрократичното начало. Трите разказа — на Нушич, Елин Пелин и Св. Минков — образуват цялостен цикъл, верига от концепции и естетически възли; всеки от тях е напълно самостоятелна творба с оригинален облик и същевременно има връзка с други жанрови и естетически явления; най-тясна е връзката между „На оня свят“ и „Приключение в рая“.

Заглавието „Приключение в рая“ слага ударението върху анекдотичното и забавното. В цялото личи трагикомична основа чрез поставяне на социални и етични проблеми, свързани със страдания и несправедливост. Трагикомичното се проявява и в личната съдба на главния герой Сисой Полюлеев. Пародирането на Елин Пелин е особено изявено в тези моменти, където се иронизира тезата за възмездието, за справедливостта, която се въздава „на оня свят“, изразявана от Елин Пелин в съответствие с някои народни представи и очаквания. Още в началото на „Приключение в рая“ се оказва, че раят е за „големците“ — точно според представите на дядо Матейко , които се опровергават (от „На оня свят“). Св. Минков стига до ново опровергаване, което е завръщане към начална позиция, свързана с недоверие и скептицизъм, породена от жизнената практика. В двата разказа с различна концептуална насоченост се използуват

и еднакви изрази при сходен контекст — например „кой те пита“. В трагикомичния край на разказа „Приключение в рая“ се проявява и пародиране на бюрократичния жаргон с педантизъм на отношението и критерия. Елементът на демитологизиране е още по-определен поради фейлетонните елементи, използувани от Минков, и особено засилени във финала, където се подчертава карикатурното с известни гротескови елементи, с тоналност, в която има както трагикомично начало, така и парадоксалност в съчетание с изключителното и фрапантното. Многопластовостта на пародирането в разказа на Минков се очертава и във връзка с обстоятелството, че се говори за конкретни исторически лица — Людовик XV и мадам Помпадур, — като историческото също е частично пародирано.

Особено внимание заслужава пародирането на ужасното, зловещото, патологичното и неговите естетически проявления в литературата, например при т. нар. диаболизъм, както и при някои форми на разглеждане в модерната литература. Тези естетически проявления винаги са свързани с трагичното и елегичното, като на преден план изпъкват жестокостта, грозното, престъпното, порочното. Пародирането олекотява тоналността,сериозното се превръща в известна степен и форма в игра, подчертава се условният характер на изгражданите образи и ситуации. В подобни случаи също има елемент на демитологизиране, доколкото диаболизмът е свързан с митологичното (макар че чрез него са въвеждани и други естетически форми, произтичащи от патологичното и ужасното, на психологическа и социална основа, във връзка с философски позиции и пр.). Интересни примери в това отношение наблюдаваме у Св. Минков, в чието творческо развитие откриваме тенденции на сложен преход от същински диаболичното (в ранните му изяви) към пародиране на диаболизма и на естетическите форми, свързани с него.

През 20-те и 30-те години на XX в. Чапек написва своите бележити „Апокрифи“, в които пародийното начало най-често се гради във връзка с трагикомична тоналност,особено в такива оригинални творби като „Наказанието на Прометей“, „Терсит“, „Атила“, „Хамлет, принц датски“ и др. В тях има много съзнателно анахронични елементи, сложно синтезирани смислови пластове, които прекрачват границите на времето, преминават от една епоха в друга, отдалечена от първата. В преобладаващите случаи пародирането на известни митове, исторически разкази или литературни творби е на втори план, а на пръв план изпъква пародирането на бюрократични форми и способи, иронизирането на съвременни нрави. В подобен смисъл пародията се преплита с травестията, а също и с алегоричната форма,при която един разказ е повод да се насочи вниманието към конкретни съвременни явления и процеси. Например в „Наказанието на Прометей“ се пародират процедурите на съвременен съд, представя се зловещият облик на войнолюбците и палачите от годините след Първата световна война — и това е свързано с трагична основа. Пародирането освежава тоналността с привидна лековатост и с насочване към забавното, без да се снижи изявата на сатиричното начало. В „Терсит“ дегероизирането и развенчаването е свързано с вярна преценка за степента на проявлението (характерен е пасажът: „Пуф, че комедия! Това са те, националните герои! Страхливци и нищо повече!“). Тук особено определено изпъква съвременният елемент, насочен срещу фалшивото позьорство и официалните версии за героизма при реакционен социален строй. Остро

изобличителни с конкретен адрес са и други пасажи в тази творба, при която поводът от изобразеното в „Илиада“ насочва към самостоятелни съвременни тълкувания: „Накъдето и да се обърнете — пише Чапек,— виждате само предатели, продажници, чуждопоклонници и интриганти. А когато човек им разкрие машинациите, веднага казват за него, че е драка и разложителен елемент.“ В подобни пасажи пряко няма трагикомичен елемент— той се долавя сложно във връзка с контекста. Остро сатирично и язвително звучи и краят на пародийния разказ „Атила“.

Особено място сред апокрифите заема стихотворно-драматичният фрагмент „Хамлет, принц датски“, в който философското начало е дълбоко осмислено въз основа на сложните концепции, изразени от Шекспир и във връзка с актуални проблеми от 30-те години (творбата е писана през 1934 г.). Пародийното начало е приглушено и не изпъква категорично — на преден план е сатиричното отношение, съчетано с размисли за личната участ и мястото в съвременното общество, за ролята на отделната личност в борбата срещу злото, за естетическата определеност на изкуството и неговите задачи. В духа на литературния първоизточник разрешението на проблемите не е лесно, повече се поставят сложни въпроси, на които не се дава пряк отговор. Тревожните въпроси, вълнували съзнанието, търсят решение. Прозвучават и нотки на самоирония, произтичащи от съмнението в самия себе си, във възможностите за изява и за решителна резултатна съпротива срещу нашествието на порочните сили. Трагикомичните елементи са именно във връзка със самоиронията, израз на взискателност и критичност, на интелектуално извисено осмисляне. Чрез саморазобличението се иронизират и други сходни явления, позициите на други интелектуалци и творци в трагично-преломните години на фашисткото настъпление. Подтекстът на цялата творба, нейната концептуална съдържателност е свързана с ярко прогресивна социално-политическа позиция, която допълва и доосмисля философските аспекти. Контрастите между силата и безпомощността, искрените стремежи и сковаващите самоограничения, поривите и бездействието създават както богат и противоречив характер, така и сложни жизнени, обществени и индивидуални проявления. Над всичко стои виждането, отношението на писателя, което цялостно е по-сложно и по-богато от конкретно вложените идеи в диалога и монолога на Хамлет.

В това отношение интересни проблеми могат да се поставят във връзка с някои сходни явления в съвременната западна драматургия, свързани с „трагичния присмех“, за който говори Йонеско и при който несъмнено се проявява трагикомичното. Пародирането при абсурдната драма има деконструираща роля, свързана с желанието да се заеме активна позиция на противодействие срещу установеното и смисленото, да се шокира съзнанието с отричането на общоутвърдените истини и познания за живота. Безспорна е песимистичната основа на този тип пародия, която граничи с алогичното и се превръща в злобна подигравка със здравия смисъл и със социалните предпоставки на трагичното, която води до пълен релативизъм. Пиесата на Йонеско „Макбет“, една транспозиция на Шекспировата творба, има ред пародийни елементи, концепции, чрез които се набляга на дегероизиращото начало и се утвърждава схващането, че стремящите се към власт са „параноици“. Условността има усложнен и странен облик, отдалечава се от жизненото и правдивото, въвежда причудливи форми и

превъплъщения, при които героите се превръщат в механизми, в марионетки, в трафаретни олицетворения на престъпността и жаждата за власт. Трагикомичното се гради върху преливането на възвишеното и вулгарното, на интелектуалното и просташкото, на човечното и грозното. Получава се някаква странна игра със своеволно разместване на ценностите, която в последна сметка създава впечатление за хаос, несистемност и недомисленост, за краен песимизъм. Така се дискредитират и концепциите, изразени от Шекспир, в които има установеност на етичното и хуманното. В това отношение безспорно подходът на Карел Чапек е различен и пълноценен — оригиналната творба-първоизточник се използува за нова трактовка с актуализиране на проблемите и идеите в прогресивен дух, за свързване със съвременни идеи и оценки.

* * *

Трагикомичното интерпретиране често е свързано с иронията и самоиронията. При тях роля играе намекът, недоизказването, премълчаването. Тези особености са свързани със стремежа към максимално синтезиране, към подчертаване на подтекста и съдържателността, към изграждане на образ чрез сдържаност и езикова пестеливост. Освен това чрез алюзионното изразяване се постига по-категорична непосредственост и вероятност. Затова при трагикомичното структуриране е много подходящо афористичното изразяване, плод както на мъдрост и на способност за себеограничаване и взискателно контролиране, така и на мисловна дълбочина, свързана с допълнителни смислови пластове и двойствено значение. В това отношение също така наблюдаваме многобройни примери в славянските литератури. Интересни са например в полската литература сентенциите на Станислав Йежи Лец, в които богато и многопластово се атакува зловещото и мрачното, пораждащо трагизъм, като се използуват различни степени на комичното, на „черния хумор“ и се поражда парадоксално впечатление. В неговите „въпроси“, „изповеди“, „съвети“, „констатации“, „правила“, „характеристики“, „утешения“ и др. се изразяват различни отсенки на ироничното, сатиричното и саркастичното, при които бифункционално се проявява и трагикомичното. Ето някои примери: „Има ли право людоедът да говори от името на тези, които е изял?“, „Ако людоедът яде с нож и вилица — това прогрес ли е?“, „Сред людоедите дали има вегетарианци?“, „Така съм изпълнен с оптимизъм, че ни троха повече не мога да поема“, „През целия ден не можах да си спомня думата „гилотина“. Главата ми се бранеше.“

Особено интересни са сентенциите с трагикомична тоналност, които са насочени към собствената личност и са израз на самоирония. В това отношение внимание заслужава проблемата за сблъсъка между натюрела и трагичната жизнена ситуация. Пример за подобен сблъсък са предсмъртните афористични творби на българския писател-хуморист Чудомир, написани в болницата. Чудомир е творец, който цял живот е реагирал творчески само чрез различните форми и степени на комичното. Цялостната му творческа нагласа, същността на душевността му, творческият му подход са насочени към комично интерпретиране; при това в основата на характера му се проявява бодро, жизнерадостно и оптимистично светоусещане, с предпочитание към смешното, фарсовото, забавното, към клоунадата. Този натюрел влиза в противоречие с мъчителните

обстоятелства в болницата, с настроенията на тежко болен, разбиращ добре състоянието си. В резултат на това се стига до трагикомична ирония и самоирония. Алюзията и тук играе роля. Белезите за мъчително емоционално състояние са различни; дори и едно междуметие, което звучи като въздишка, говори за човешката болка и за чувството за самосъхранение, породени от съзнанието за предстоящата смърт: „Ех, да имаше магазин за запасни човешки части, бих сменил всичките, и най-напред главата." В други случаи се използува каламбур: „Чудех се, като остарея, какво ще правя, а аз щял съм да развъждам раци" (преди това се говори за болестта рак). Типично трагикомичен е и следният откъс, чиято първа част е безобидно хумористична, с известен разказвателен и описателен елемент, а във втората част се разкриват чувства на дълбока болка, стигащи до отчаяние и мисли за самоубийство: „След като ме оперираха, доста време не можах да се обръсна и ми поникна бяла брада, та като се погледнах в огледалото, бях приятно изненадан, че приличам на Хемингуей. Ех, да имах и пушката му. . . " В другите бележки сложно се преплитат различни размисли и чувства в сферата на трагикомичното, като в някои случаи външно изпъкват анекдотични елементи или обратно — на преден план се очертава трагичността. В целия цикъл се проявява оптимистичният жизнен дух на писателя, гордата му нравствена сила на духа, способността му да се пребори със смъртта и да я победи в своето съзнание — и най-големите страдания не са в състояние да сломят волята му, да отнемат чувството му за хумор, което е защитна стена в кошмарите на болестта. В случая трагикомичното интерпретиране е много по-убедително като вероятна творческа нагласа, докато прякото изразяване в чисто комичен план при подобни жизнени обстоятелства би изглеждало пресилено и нереално.

* * *

Трагикомичното в литературата има различни проявления. В разнообразието на литературните творби най-чести са случаите на синтезиране и смесване, при които не може да се направи точна категоризация. Подобни особености наблюдаваме и в примерите, когато има само отделни елементи от трагикомично разглеждане, сложно преплетени с други естетически компоненти. В много произведения се наблюдава редуване на комично и трагично без видима органична връзка между тях — нерядко при подобни проявления двете противоположни съставни части имат косвена и опосредствувана връзка, сложно преливаща се с другите особености на структурата, при което в последна сметка се постига емоционален отпечатък и отражение, сближаващо противоположни категории. Синтезирането се очертава върху основата на различно светоусещане, при което се съчетават философско, психологическо и хуманно отношение.

Необозрими са формите и степените, проявленията на трагикомичното. Наред с типичните форми има и други, които само се докосват до категорията, преливат се в разнообразна гама от чувства и настроения. С всички тези варианти на творческо интерпретиране несъмнено литературата се обогатява, защото за нея са нужни различни цветове — в палитрата на талантливия художник винаги има и сложно преливащи се тонове, отсенки, колоритни съчетания, често непривични и неповторими. Неповторими като чувствата на хората, като тяхната душевност, като техните жизнени проявления.

ГЕОРГИ ДИМОВ

НЯКОИ ОБЩИ ПРОЦЕСИ И СПЕЦИФИЧНИ ЯВЛЕНИЯ В РАЗВИТИЕТО НА ТЕОРЕТИКО-КРИТИЧЕСКАТА МИСЪЛ В ЮЖНОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX В.

Литературното развитие на един народ, в един регион или в по-широки географски граници не може да бъде всестранно осветлено, ако не се държи сметка за международните литературни взаимоотношения и историко-типологически сходства. Но тези взаимоотношения и сходства не трябва да се ограничават само по линията на художествените явления. Трябва да се има пред вид целият комплекс от социално-политически, естетико-философски, общокултурни и общоидеологически фактори, които участвуват в литературния процес, в духовния живот на една етническа общност. Сред тези многообразни фактори извънредно действена е ролята и значението на литературно-теоретическата, критико-оценъчната мисъл.

И наистина многовековната история на художествената литература все повече ни убеждава, че в идейно-естетическото съзряване на човешкото общество са участвували особено непосредно и ония, чиито усилия са били насочени да откриват и да обосновават теоретически принципи и оценъчни критерии, въз основа на които са се изучавали, обяснявали и осмисляли литературните явления, насочвали са творческите търсения. Именно теоретико-критическата мисъл в своето дългогодишно развитие и съвременно състояние ни сродява с общото и специфичното в художествено-творческата дейност в сравнение с другите форми на познание, открива и обосновава нейните обществено-исторически и индивидуално-психологически предпоставки, извежда закономерности от многовековния литературен процес, сочи пътища и форми за създаване на пълноценно изкуство. Тя хвърля повече светлина и върху онова, което определя непреходната функционална роля на големите художествени завоевания през отделните исторически епохи.

Ето защо днес все повече се осъзнава необходимостта наред с творчеството на писателите да се изучават все така углъбено и всестранно и явленията от теоретико-критическо, литературно научно естество. И по такъв начин ще се открояят с по-голяма широта координатите на литературния процес, ще бъдат видени неговите съотношения с цялостното духовно-интелектуално развитие, ще се почувствува в повече измерения атмосферата на дадената историческа епоха.

Днес ние с основание говорим, че творчеството на един писател е своеобразно субективно отражение на реални жизнени и духовни процеси на исторически тенденции, подсказва ни за социални и нравствени търсения и тревоги, за съкровени емоционални изживявания. Но не по-малко показателни в тая насока са и позициите, критериите, от които се е пристъпвало и се пристъпва към това художествено творчество в усилията да бъдат разкрити и осъзнати неговото идейно-естетическо богатство, специфичната му същност като поетически, културно-исторически феномен. Художествената и научно-теоретическата дейност са фактически две страни на единния по своята същност литературен процес. Ето защо не е възможно да говорим за едната, без да държим сметка за другата и обратно. Нещо повече — в теоретико-критическото мислене се открояват с по-голяма релефност и силните, и слабите страни на една национална култура, на научно-интелектуалния, на духовния живот изобщо.

Но всичко това предполага и друго — ако днес все по-очевидна става голямата научна перспективност на сравнително-историческите изследвания на художествената литература в национални или по-широки географски региони и дори в общоевропейски или в световни мащаби, подобни изследвания се налагат с всичката неумолимост и в областта на теоретико-естетическата, критико-оценъчната мисъл. Защото наред с познанията ни за общото и специфичното в сферата на художествената дейност на отделните народности и страни, наред с познанията ни за измененията, които настъпват в характера на литературата, в нейната тематика, жанрова, стилова същност, в социално-нравствения ѝ патос и т. н., с не по-малка категоричност се налага да знаем как са се изменили и изменят разбиранията относно нейната съдържателна и формално-художествена същност, относно ролята ѝ за общественото и културното развитие в по-ограничени или по-широки географски граници.

Чрез всестранното и синхронно изучаване на тези две страни на единния сложен и противоречив литературен процес ще се открояят и своеобразните взаимоотношения и взаимодействия между литературна практика и литературна теория, между художествени и критико-оценъчни концепции, и то не само в национални, но и в по-широки етнически граници. Разбира се, поради своята по-своеобразна природа изучаването на явленията и процесите, на взаимодействията или на типологическите сходства в областта на теоретико-критическото мислене предполага да бъдат използувани и в по-други аспекти принципите на сравнителното литературознание, както с основание предупреждава съветският учен Н. И. Конрад.

* * *

Разглеждането на онова, което наблюдаваме в литературния живот на южнославянските народи през първата половина на нашето столетие, би се оказало особено плодотворно, за да се види и общозакономерното, и националноспецифичното в художествените, философско-естетическите, литературно-научните търсения и завоевания, принципи и концепции на времето. Толкова повече, че за тези народности предходното XIX столетие е така богато на взаимовръзки и взаимодействия, на контакти и влияния, оказали се извънредно благотворни за тяхното обществено, естети-

ческо, общокултурно съзряване. А стимулирали са и усилията им да обогатят с непреходни ценности и общочовешката духовна съкровищница.

Както е известно, първите десетилетия на нашия век се характеризират с дълбоки социално-исторически изменения в балканските славянски страни. Появяват се нови процеси, нови явления в обществено-политическия и духовно-интелектуалния живот. Тези процеси и явления, колкото и да носят специфично народностни черти, определени от своеобразното обществено-политическо развитие, от исторически традиции и съвременно световъзприемане, от неповторимо националното в бит и мисловност, в духовна нагласа, говорят също така и за нещо, твърде близко и сродно в литературния развой, в стремежа за завоюване на нови идейно-естетически хоризонти.

В литературната наука вече все по-нашироко се утвърждава мисълта, че критическият реализъм както у нас, така и в другите славянски литератури не стои в талвега на литературния процес от началото на XX в. Но претърпявайки редица трансформации, и сега той продължава да държи в руслото си мнозина творци, макар и вече с по-друго световъзприемане, търсещи едно по-ново тълкуване на жизнените явления. В тази литература настъпват дълбоки изменения в съдържанието, в социалния и нравствения патос, в поетиката.

Успоредно с интензивните промени на обществено-политическия климат в духовния живот през тези първи десетилетия на новия век започват да господствуват философският индивидуализъм и естетическият модернизъм. Те увличат значителна част от творческата интелигенция и на южнославянските народности. И естествено тези две линии в литературния живот в различните им превъплъщения и форми на изява имат и своите теоретически апологети. И ако теоретико-критическите писания за реализма се движат обикновено в рамките на традиционното, на естетиката, защищаваща обществената, народностната, възпитателната функция на литературата от културно-исторически или позитивистки позиции, от лагера на модернизма, шумно се възвестяват нови идейно-естетически манифести, за да се отхвърли дотогавашното и да се утвърдят твърде различни и противоречиви възгледи относно същност и характер, предназначение и роля на художествено-творческата дейност. Със същата интензивност, с която се създават творби в стихове и проза, изградени върху възвестените новаторски възгледи, се работи, за да се даде и теоретическа обосновка на новата поетика, да се утвърдят нови оценъчни критерии, нови концепции за изкуството. Създава се цяла теоретико-критическа литература — твърде показателна за търсенията на времето, за настъпилото социално-естетическо разслоение, за философското умонастроение на хората. Влезли в конфликт с обществото, с рутината, те искат да утвърдят нови скрижали за духовни ценности, блазнени от илюзията по този начин да „революционизират духа“ на своите съвременници.

За съжаление в тази ограничена по размер и предназначение статия няма възможност да бъдат проследени и обстойно изяснени теоретико-критическите позиции и принципи на онези, които искаха да обосноват правомерността на раждащата се нова модернистична литература в различните ѝ течения и конкретни прояви, толкова многобройни и противоречиви в отделните страни. Тези въпроси, извънредно важни, все още чакат

цялостно осветление от съвременни научни позиции. Тогава ще може да се хвърли повече светлина не само върху онова, което е общо и специфично в художествената практика на южнославянските „модернисти“ (употребяваме този термин като по-обобщаващ на иначе твърде разнородни течения), но и върху своеобразието на теоретико-естетическите им концепции, върху критико-оценъчните критерии, от които съдят за литературата и въобще за изкуството, върху цялостното им социално-философско и естетическо световъзприемане.

Засега нашите наблюдения ще се ограничат само върху онова, което ни предлага в тая област друго литературно направление от оная епоха, направление, особено перспективно и по своята новаторска социално-философска основа, и по идейно-естетическите си принципи,по цялата си обществено-идеологическа платформа. Толкова повече, че именно то от десетилетия вече определя облика и насоката на духовно-интелектуалния живот на южнославянските народи. Макар да се заражда през различни десетилетия на XX полустолетие и да се развива с нееднакви темпове в различни страни, социалистическата литература печели все по-широк терен, обайва умовете и сърцата на прогресивната общественост, става дейно оръжие в епичната борба срещу буржоазната антихуманна социална система.

В епохата на загниването на буржоазно-капиталистическото общество и съзряването на социалистическите революции литературата, която се заражда въз основа на социалистическото учение, се оказва мощен стимул на обществените процеси. А след победата на Великата октомврийска социалистическа революция започва все по-обхватно да определя координатите и перспективите на литературния живот и в славянските земи, пък и в световен мащаб. И очевидно тази социалистическа литература, обоснована и съпътствувана от нова теоретико-естетическа система, изградена върху принципите на марксизма, предлага големи възможности за синхронна интерпретация на художествена практика и теоретико-критически концепции, за осветляване на естетически закономерности въз основа на цялостното обществено-историческо развитие на нашите славянски народи, както и за разкриване на редица историко-типологически аналогии. Колкото и своеобразни да са пътищата, по които се развива социалистическото движение в отделните страни, то обуславя твърде сходни процеси в духовния живот, във формирането на ново естетическо съзнание, което се изявява както в художествената, така и в теоретико-критическата практика.[1] Все във връзка с това заслужава да бъдат припомнени и думите на Д. Марков, който, като говори за типологическите тенденции в революционно-пролетарските литератури, специално подчертава: „Общата тенденция във формирането на пролетарските литератури — тяхната неизменна връзка със социалдемократическите и работническите партии —особено ясно се вижда в развитието на марскическата критика. В края на XIX и началото на XX в. такава критика вече се е зараждала в много страни.“[2]

Разбира се, това са проблеми, твърде многообхватни, предполагащи предварителни конкретни и детайлни проучвания за всяка страна, за

---

[1] Вж. Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке. М., 1964.
[2] Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 36.

всеки период. По необходимост тук ще се спрем само на някои от тях, и то в твърде конспектен, обзорно-тезисен план.

Както е известно, в някои страни на Балканите марксическото учение пуска корени още в края на миналото столетие. Благодарение на здравите материалистически традиции, утвърдени от такива мислители като Л. Каравелов, Хр. Ботев, Св. Марковић и др., домогнали се до големи философско-естетически прозрения, обладани и от идеите на руската революционна демокрация, на утопическия социализъм, вече в края на миналия и началото на нашия век социалистическата идеология увлича мнозина хора на перото, както и обществени дейци. Бързата социално-класова диференциация, изострящите се политически борби насочват погледите на мнозина и сред творческата интелигенция към учението, което възвестява рухването на несправедливия обществен стой и изграждането на ново общество, в което благата да принадлежат на тези, които ги създават. И ето върху тая основа в България още през 90-те години наред с появата на първите литературни произведения със социалистическа идейност се утвърждават и здрави марксически теоретико-критически принципи относно явленията от духовно-естетическата сфера. Обаче в другите славянски народи това настъпва по-късно и с много по-бавни темпове. Дори и след основаването на сръбската социалдемократическа партия през 1903 г. твърде спорадични са опитите за по-цялостно разглеждане на литературните явления от позициите на марксическото учение. А в Словения въпреки появата на отделни творби със социалистическа идейност едва в началото на 20-те години се открояват усилия за марксически подход към литературата. А сходни са нещата и в Хърватско. Тук поетиката на експресионизма е продължавала да обайва и хора, влезли в конфликт с буржоазното общество, изпълнени с революционен дух, но лишени от здрава идейно-политическа насоченост.

При тази неравномерност във възприемането на марксическите естетически принципи заслужава особено внимание фактът, че в България още в края на миналия век, почти по същото време, когато в Русия Г. В. Плеханов започва системно и философски углъбено да разработва принципите на марксизма в областта на изкуството, Димитър Благоев, основателят на Българската социалдемократическа партия, у нас обосновава нашироко предпоставките и перспективите на раждащата се нова социалистическа литература, обусловена от новия, пролетарския етап на освободителното движение. Изучил много от трудовете на Маркс и Енгелс, опирайки се на някои от съчиненията на Плеханов, подхващайки редица от принципите на българската и руската революционно-демократическа естетика и критика, Благоев съумява да разкрие много страни от същността, ролята и значението на художествената литература изобщо и на пролетарската по-специално. Сочейки несъстоятелността на утвърждаваните тогава буржоазни теоретико-естетически концепции, видният български марксист обосновава и задачите на литературната критика, нейната роля в историко-литературния процес. Всичко това дава основание на съветския учен Д. Ф. Марков да заяви: „Дейността на Димитър Благоев в края на XIX и началото на XX в. това е несъмнено крупно постижение на световната марксическа естетика и критика.“ Все по думите на съветския литературовед опитът на българската пролетарско-революционна литература, на марксическата теоретико-естетическа мисъл по своето зна-

чение надхвърля националните граници на България, има много по-широко методологическо и историческо значение.[3]

Наистина малко са страните, където марксизмът да е пуснал така рано дълбоки корени и където с такава интензивност и последователност да се е утвърждавал и по-късно в областта на литературната теория, история и критика. Дори само бегъл поглед върху онова, което създават последователите и учениците на Д. Благоев през първите няколко десетилетия на XX в., ще ни убеди във все по-настъпателните усилия и плодотворните резултати в осъзнаването и реализирането на ново социалистическо-материалистическо разбиране на многообразните проблеми на изкуството независимо от всички нездрави увлечения в една или друга насока. Защото, както е известно, в периода на Октомврийската революция социалистическата партия още не бе се превърнала в партия от ленински тип и много от нейните дейци са плащали в една или друга степен дан на неправилни постановки, което несъмнено се е отразявало и върху литературната политика на социалистическото движение. Но и беглата съпоставка с онова, което характеризира тогава процесите на формиране на социалистическо-художествено и марксическо литературоведско съзнание в другите южнославянски страни, налага категоричния извод за безспорното изпреварване на българското марксическо литературно мислене и по време, и по интензивност, и по проблемна всеобхватност и принципиалност. Нещо повече — дори и след Октомврийската революция в новосъздадената югославска държава марксическите разбирания за литературата продължават да се осъзнават с много по-бавни темпове, при все че някои отделни прояви свидетелстуват за безспорно идейно-естетическо преориентиране по посока на марскическата методология. Очевидно причините за подобно неравномерно развитие по отношение на марксическата революционна литературна мисъл трябва да търсим както в характера на дотогавашните национални традиции, така и в своеобразните обществено-политически и културно-исторически условия, характерни за отделните славянски страни след войната. Новите естетически възгледи очевидно не са могли да се развиват независимо от общите разбирания за законите на социалистическата революция и за взаимоотношенията ѝ с процесите в духовния живот. В ония години твърде опростено някои са разбирали класовата същност на литературата, не са допускали съществуването на приемственост между новото изкуство и предходните прогресивни художествени течения.

Характерно за всички посочени страни е, че в следвоенната атмосфера и писатели, и критици, ориентирани в една или друга степен към социалистическите разбирания за обществено устройство и духовен прогрес, осъзнали по-цялостно или по-частично основни принципи на марксическото учение, е трябвало да водят борба на няколко фронта: от една страна, срещу традиционните буржоазно-идеалистически теории, от друга — срещу все още твърде модните модернистични течения, от трета — срещу немалкото опростителски, сектантскодогматични схващания, вулгарно-социологични схеми, така характерни през десетилетието след Октомврийската революция. А, както пише Г. Н. Поспелов, ако никога по-рано борбата между марксическите и буржоазните теоретико-критически прин-

[3] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970, с. 36.

ципи не е вземала такива остри форми, то и никога по-рано не са се появявали толкова много течения, кръгове, групи при осъзнаването и практическото реализиране на принципите на марксическата естетическа система, на марксическата теория и критика в десетилетието след Октомврийската революция.[4] И като се има пред вид, че почти всичко, което е ставало в духовния живот на младата държава, се е отразявало и върху другите страни и особено върху славянските, ще можем да си обясним много от онова, което занимава хората на прогресивната, на революционната творческа мисъл в тия страни. Изобщо въпреки неравномерността и многостранността им процесите, които се развиват в областта на марксическото литературознание и изкуствознание изобщо в славянските страни, пък и не само в тях, имат несъмнено твърде обща типологическа основа.

Така в началото на 20-те години такива основни въпроси като социално-класовата определеност на литературата, нейната идеологическа и психологическа същност, както и относно взаимодействието между битие и съзнание, между обществено-политически мироглед и художествен метод се решават все в духа на плехановските и пролеткултовските възгледи. Скоро обаче в България настъпва едно бързо отрезвяване от подобни опростителски схващания. След първите сблъсъци с настъпващия фашизъм, довели до идейно-естетическо преориентиране на мнозина хора на перото, след като става известна и статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература", появила се за първи път в нашия печат през 1923 г., за да бъде скоро препечатвана неколкократно, след като през същата година излиза и статията на вожда на българския пролетариат Г. Димитров „Из кой път"?, където се призовават честните и прогресивните писатели и културни дейци за обединяване в името на освободителната борба на народа, бързо се умножават художествените творби с антибуржоазна, социалистическа идейност, настъпва непознато дотогава оживление на марксическия литературен фронт.

Още през 1923 г. в България се завързва остра полемика относно някои пролеткултовски постановки за характера и задачите на новата революционно-пролетарска литература. Издиганите от неколцина лозунги за „понижени художествени критерии", за да можели и работниците да разбират литературните творби, както и относно ролята на художественото наследство, което в новата епоха можело да има само „историческо значение", срещат решителен отпор от такива български марксисти като Г. Бакалов, Т. Павлов и др. Оборвайки аргументирано подобни погрешни възгледи, още тогава те обосновават необходимостта от диалектическо единство между форма и съдържание, от тематична и емоционална широта, за да може литературата да издига естетическото равнище на пролетариата. В статията си „По въпроса за отношението ни към изкуството" (1923) Т. Павлов обосновава ленинската мисъл, че пролетариатът в усилията си да създаде ново, революционно изкуство е длъжен да използува всичко ценно, създадено в условията на буржоазния строй и въобще от предходните обществено-икономически формации. Една постановка, която по-нататък Павлов непрестанно ще утвърждава и ще развива, внасяйки истински прелом в отношението към литературното и общокултурното минало.

---

[4] Вж. Советское литературоведение за петдесят лет. М., 1967.

Все така проникновено и аргументирано се отхвърля и друга настойчиво прокарвана теза — пролетарската литература трябвало да бъде „зов за борба“, както по онова време се изразява дори и такъв литератор-марксист като Луначарски. По думите на българския марксист пролетариатът също живее с многостранни обществени, културни, естетически нужди и вълнения, с което литературата не може да не се съобразява. И сега, и по-късно той ще настоява за тематично, жанрово, стилово, емоционално многообразие на социалистическата литература, като хвърля и повече светлина върху въпроса за съотношението между идейност и художественост, между граждански патос и съкровени човешки изживявания и т. н. — въпроси, твърде превратно тълкувани от мнозина, и то не толкова в България, колкото в други страни.

В сравнение например със сръбските, хърватските, словенските литератори българските марксисти осъзнават по-углъбено взаимообусловеността между разрастването на социалистическото движение и процъфтяването на революционно-пролетарската литература. Г. Бакалов обосновава нейната новаторска идейно-естетическа същност, обективните и субективните предпоставки за появата на социалистическа класика, чийто пръв представител е Хр. Смирненски с епохалната си стихосбирка „Да бъде ден“ (1922). В отговор на опростителските разбирания на неколцина литератори-социалисти, както и на съзнателните изопачавания и неверни твърдения на буржоазната критика, Бакалов подчертава през 1924 г., че новата социалистическо-революционна поезия „не значи прилагане в стихове на партийна програма и лозунги“, а „пресъздаване на цял един нов свят от чувства и идеи, всичко, което интересува човека. Нейните теми са безгранични, те побират и темите на всичката досегашна поезия, и новите теми, които светкавично развиващият се живот непрекъснато създава.“

По онова време българската марксическа критика проявява вярно разбиране и относно особеностите на някои руски писатели с по-сложен път на развитие, като М. Горки, Вл. Маяковски, Ал. Блок, В. Брюсов, С. Есенин и др., недооценявани тогава от мнозина представители на съветската критика. Една тенденция, която не е позната в ония години в други страни.

Много по-бързото съзряване на българската марксическа литературна мисъл се дължи и на факта, че у нас пролеткултовските и раповските теории не успяха да пуснат по-дълбоки корени, а, от друга страна, много по-рано и по-бързо настъпи разпадане на модернистичните течения — на символизма, на експресионизма и т. н., — процес, обусловен както от погрома на войните, така и от последвалото войнишко въстание през 1918 г. и най-вече от първото народно антифашистко въстание през септември 1923 г. Тези кървави събития разпръснаха хуманитарните илюзии на мнозина, накараха онези, които бяха увлечени по символизма, да подложат на сурова преоценка дотогавашните си позиции, за да тръгнат по пътя на дълбоко сродяване с живота на изстрадалия и потиснат народ. И скоро те ще станат автори на бойки социалистическо-революционни творби в стихове и проза.

Колко типичен в това отношение е примерът на един от доскорошните най-страстни привърженици на модернизма Гео Милев. Видял страшния образ на настъпващия фашизъм, който е потопил в кърви българската

земя през Септемврийското въстание, той ще иска чрез пламенни стихове, бойки публицистични и литературнокритически статии да пробуди съвестта на писателите, призовава ги да направят от съдбата на окървавания и изстрадал народ своя лична гражданска и творческа съдба. От ясни марксически позиции доскорошният модернист чертае пътя на бъдещото революционно изкуство, оценява творчеството на мнозина български и чужди писатели. Сам създава бележитата си социалистическо-революционна поема „Септември“ (1924), донесла смъртта и безсмъртието на поета.

При онези сурови условия започва да расте числото на писателите, които обръщат поглед към комунистическото движение, търсят да се сродят с поетиката на социалистическата литература. Нещо повече — заедно с неколцина ярко изявени теоретици и критици марксисти те се вмесват в спорове, които се водят и в международен мащаб, относно характера на новата социалистическа литература или за възможността да бъде изградена нова съветска култура в преходния период, за нейната същност, както и за мястото на критиката в литературния процес и т. н.

С много по-бавни темпове, с много повече колебания и противоречия се утвърждава марксическото естетическо мислене в югославските литератури в периода между двете световни войни. Очертавайки основните фази на влиянието на социалистическите идеи в сръбската литература, Пр. Палавестра определя периода 1901—1922 г. като „период на боевия авангард“, а времето от 1922 до 1934 като „период на социалната литература и на революционните задължения“. Т. е. в годините, когато в България вече имаше социалистическо-реалистическа поезия, създадена от Смирненски, Гео Милев и др., когато марксическата критическа мисъл се изявяваше така властно, в Сърбия, пък и в другите югославски литератури още властвуват авангардните течения. Дори и когато в края на 20-те години тук възниква ново направление, известно под името „социална литература“, от недрата на което по-късно ще възникне истинската социалистическо-революционна литература, и тогава това направление е твърде неоднородно по теоретически концепции, пък и като непосредна художествена практика. Наистина много от представителите му са били здраво свързани с работническото революционно движение, въвеждат в литературата тематика из живота и борбите на пролетариата, стремят се да съдят за явленията на изкуството от марксически позиции. Но едва през третото десетилетие тук започват да се утвърждават по-системно и целенасочено разбиранията за литературата, произтичащи от марксистко-ленинското учение, макар че отделни опити за разглеждане обществената и идейната същност на литературата от марксически позиции да има и по-рано (например Д. Попович в сръбската литература). Но дори и общите марксически естетически принципи получават по-своеобразна конкретна изява, по-специфична реализация, обусловени очевидно от общата социално-историческа и духовна атмосфера в тия страни, от революционния опит и идеологическото равнище на социалистическото движение. Чрез списанията „Нова литература“, започнало да излиза в Белград през 1928 г., „Книжевност“ — в Любляна през 1932, „Критика“ — в Загреб, както и чрез някои други периодични издания все от същото време новите социалистически идеи, марксическите естетически принципи се утвърждават в литературния живот. Издаването на сборника „Knjiga drugova“ през 1929 г., съдържащ творби от сръбски, хърватски, словенски поети,

творби, наситени със социално-революционен патос, изобличаващи буржоазното потисничество и експлоатация, е важна стъпка по пътя на обединяване на прогресивните писатели, както подчертават редица югославски изследователи. Слага се началото на нов етап в интелектуално-творческата дейност.[5]

Създалата се възможност след учредяването на Международната организация на революционните писатели и особено след конференцията в Харков през 1930 г. мнозина писатели да общуват със своите събратя по идеи и по перо в други страни благоприятствува за процеса на свързване на литературата с живота на трудовите хора, с борбите на работническата класа, съдействува за преодоляване на някои сектантско-догматични предубеждения и постулати. Все по-углъбено започва да се разбира и същността на литературата като обществено явление, както и нейната роля за революционно преобразяване на живота съобразно със социалистическото учение.

Усилията на хората, включени в движението „социална литература", да отхвърлят буржоазните теории, да преодолеят естетските канони на експресионизма и сюрреализма, пуснали дълбоки корени в югославския духовен живот, са били затруднявани от вулгарносоциологическите възгледи, утвърждавани от някои представители на социалистическото движение. Такива литератори като И. Попович, П. Бихали, М.Богданович, С. Глаголаж и пр. въпреки заслугите им за развитието на литературата със социалистическа идейност все още трудно преодолявали вулгаризаторските схващания за обусловеността на литературата от икономическите отношения, от социалния произход на писателя и т. н. Те недооценявали значението на художествената форма, не смятали за правомерно създаването и на интимна лирика, залагали предимно на партийната призивност на творбата и т. н. Както вече бе отбелязано, подобни възгледи бяха разкритикувани в България още в началото на 20-те години. Изобщо процесът на преодоляване на пролеткултовските теории в югославските литератури минава през повече лъкатушения. Методологическото превъоръжаване, започнало в България още в края на 20-те години, в другите южнославянски литератури настъпва към средата на 30-те години.

Сред българските литературни дейци още тогава се осъзнава необходимостта от ревизия на Плехановата „ортодоксия" по въпросите на литературата и за възприемане принципите на Ленин. Все по-ясно се съзнава, че такива основни въпроси като приемствеността в литературното развитие, ролята на художественото наследство във формирането на новата социалистическа литература, своеобразието на художествената идейност, класовост и народност, необходимостта от обединяване на всички прогресивни писатели в името на борбата срещу буржоазната реакция, срещу фашизма и т. н. не могат правилно да бъдат решени без по-цялостно методологическо превъоръжаване с естетическите постановки на ленинизма. Настойчиво се заговорва за ленинизиране на цялостния литературен живот. През 1932 г. вече напълно се осъществява отколешната идея за обединяване на цялата демократична творческа интелиген-

[5] Вж. М. Богданов. Развитие марксистской естетической и литературно-критической мысли в Сербии в 30-е годы; Е. Рябова. Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы. — В: Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972.

ция в един общ антифашистки съюз, създава се „Съюз на трудово-борческите писатели", наречен така по цензурни съображения. Програмата на този съюз, както и множеството статии, печатани в ония години от писатели-комунисти и антифашисти както в седмичника „Работнически литературен фронт", така и в други прогресивни издания, говорят за нов подем на теоретико-методологическата мисъл. В творчески разговори и спорове се хвърля все повече светлина върху основни въпроси на художествената и критико-оценъчната дейност. Решенията на Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г. стимулират още повече този процес.

Разбира се, по същото време и сред югославските писатели-марксисти се чуват гласове за преодоляване на грубото социологизиране в литературата, против голия дидактизъм. Литератори като В. Маслеш, М. Думан, Р. Зогович и др. все по-ясно чувствуват необходимостта от преминаване към нов етап при пресъздаване на революционна тематика. Върху този процес в сръбската литература интересни наблюдения прави Сл. Маркович в книгата си за живота и дейността на един от тогавашните видни дейци Й. Попович (1968). Най-бързо обаче този процес се развива в Словения. Тук и формирането на пролетарската литература, както и движението „социална литература", често наричано „социален реализъм", се отличават с по-интензивни темпове. Покрай другите националноспецифични фактори немалка роля в това отношение играе и фактът, че тук родоначалник на тази литература става такъв талант като Ив. Цанкар. И вече през втората половина на 20-те години в Словения има силно развито революционно-пролетарско литературно течение. И което е особено характерно, неговите представители са чужди на нихилистичното отношение към националното културно наследство. Така например поетът С. Косовел, като сочи несъстоятелността на теориите, които отричат социалната ангажираност на изкуството, чертае цяла програма за развитието на социалистическо-революционната литература. Заедно с това изтъква ролята на предходното художествено наследство за развитието на тая нова литература.[6]

В началото на 30-те години в югославските литератури все по-често се чуват гласове за обединяване на хората, приели принципите на „социалния реализъм". В прогресивните с марксическа насоченост списания, издавани в Белград, Загреб, Любляна, където печатат хора от различни етнически общности, все по-често се говори, че новата литература трябва не само да отразява социалните борби, но и да съдейства за изменение на живота в демократическа, социалистическа насока. При това се подчертава необходимостта да бъдат използувани силите на писатели с различен творчески натюрел и стилни похвати.

С разрастването на социалистическото движение и с укрепването на комунистическата партия започва да се разпада и лагерът на експресионистите, като някои от тях преминават към все по-разрастващото се направление на „социалния реализъм". Заедно с това се умножават и опитите да се обоснове естетическата и идеологическата основа на тая литература, призвана да бъде тръбач на социалната революция. Литератори от различни поколения като Вл. Мартеланц, С. Косовел, Бр. Крефт,

[6] Вж. Е. И. Рябова. К характеристике „социалного реализма" в словенской литературе. — В: Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963.

Т. Селишкар, Б. Зихерл и др. въпреки своите противоречия в теоретико-естетическите възрения все по-ясно осъзнават необходимостта от марксически мироглед и световъзприемане, за да могат да се видят и да се изобразят не само непосредните жизнени явления, но и перспективите на общественото развитие, на революционната борба.

Като има пред вид продължаващите спорове в ония години относно съдържанието на понятията „социална литература", „социален реализъм", съветската изследователка Е. Рябова подчертава, че за разлика от сръбската и хърватската границата между тези две фази в развитието на революционно-пролетарската мисъл в словенската литература много по-ярко се откроява. Но за разлика от България, където вече имаме безспорна консолидация на социалистическия литературен фронт и яснота по-основните въпроси на новата литература, на марксистко-ленинската естетика и критика изобщо, съответните процеси в другите южнославянски литератури продължават да се развиват твърде противоречиво, с много увлечения, продължили до навечерието на Втората световна война, пък и след нея.

Очевидно забавянето на процеса на идейно-естетическо превъоръжаване се дължи на твърде различните тенденции и концепции в тези литератури. Да си спомним само за борбата, която такъв писател като М. Кърлежа повежда по страниците на редактираното от него сп. „Данас" през 1934 г. срещу принципите на социалната литература. В острата полемика се включват писатели и критици — И. Попович, П. Бихали, А. Цесарец и др., — които от различни страни и аспекти оспорват защищаваните тези от Кърлежа, стигнали до един своеобразен биологически социологизъм. Но тези оживени спорове покрай другото извикват на живот и много теоретико-критически писания, които спомагат за изясняване на съществени страни на социалистическата литература, за освобождаване от рецидивите на вулгарния социологизъм, за създаване на по-широк антибуржоазен фронт в областта на духовния живот.

Укрепването и болшевизирането на комунистическите партии в отделните страни след Седмия конгрес на Коминтерна, създалата се възможност за запознаване с повече трудове на Ленин, с ленинската теория на отражението, особено чрез труда и на Т. Павлов „Теория на отражението", преведен скоро след излизането му през 1936 г. и на сърбохърватски език, все по-близкото следене на литературния живот в съветската държава — всичко това особено благоприятствува за процеса на все по-пълно изясняване на редица основни и по-частни принципи на марксическата естетика и критика. Все по-пълно се осъзнават сложността и своеобразието на художествено-творческия процес, което пък от своя страна налагало да се държи сметка за целия комплекс от предпоставки — социални, психологически, философско-естетически, общокултурни и т. н. — при обяснение и оценка на литературните произведения от миналото и от съвременността.

Но и сега тези процеси в България са много по-интензивни и избистрени. Стига само да споменем брошурата на Г. Бакалов „Против меншевизма в литературоведението" (1934) и особено множеството трудове на Т. Павлов, за да се види с каква прозорливост и последователност се осъзнават и утвърждават важни въпроси от теорията и практиката на социалистическата литература. Цяла плеяда писатели и критици през

това напрегнато преломно десетилетие — 30-те години — участвуват в обновителните процеси, което довежда до истински поврат в областта на марксическото мислене по въпросите на литературната дейност. Този нов ленински етап се откроява най-пълно в дейността на Т. Павлов. Сега той се утвърждава като безспорен авторитетен продължител и проникновен тълкувател на ленинското учение и в общофилософската, и в теоретико-естетическата област. В капиталния си труд „Обща теория на изкуството" (1937) от марксистко-ленински позиции Т. Павлов обоснова същността и ролята на изкуството, закономерностите на литературния процес, утвърждава научни критерии за оценка и преосмисляне на художественото и общокултурното наследство— национално и световно, — изяснява характера на новата социалистическо-реалистическа литература, общото и специфичното в нея в сравнение с другите предходни литературни направления, обективното и субективното в творческата дейност, отношението между съдържание и форма, между мироглед и художествен метод, между писател и общество, въпросите на партийността и народността, ролята на таланта, на жизнения опит на писателя, на вдъхновението и интуицията в творческия акт, задачите на литературната критика и т. н. С широта и углъбеност българският марксист разкрива теоретическите корени и методологическите причини на грешките, допускани както от страна на буржоазноестетските, така и от страна на вулгарносоциологическите теории, оказали се в еднаква степен неспособни да видят истинската значимост на завоюваното от предходните поколения и епохи и приемствеността в литературното развитие.

Следейки развитието на литературно-художествената и литературно-теоретическата мисъл и в световен мащаб, Т. Павлов се вмесва в разговори и дискусии, водени не само у нас, но и в съветската страна, в другите страни, за да защити и да изясни едни или други постановки на марксистко-ленинската естетика, философия, критика. Колко навременна и показателна в това отношение е например неговата статия „Естетическите възгледи на хърватския писател М. Кърлежа", отпечатана в Загреб през 1940 г. в сборника „Книжевне свезке". Тук обосновано се критикуват някои от философските и естетическите позиции на Кърлежа, откроили се ярко със своята антимарксическа същност и в дискусията, за която вече стана дума, пък и по-късно през 1939 г. Тази статия внася безспорно по-голяма яснота по въпросите, предмет на спорове сред югославските литератори в навечерието на Втората световна война, а има и по-общо теоретико-методологическо значение за целия марксически литературен фронт.

Изобщо многобройните и разнообразни факти в областта на теоретико-критическото мислене въпреки неравномерността на процесите и националната специфичност на явленията, на търсенията и завоеванията, на отклоненията и прозренията свидетелствуват за един неумолим настъпателен процес. В основата си този прицес представлява усилия и борба за осъзнаване и утвърждаване на ленинските естетически принципи.

Както по силата на обществено-историческото и интелектуалнотворческото 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, обосновани така проникновено от Ленин, да се утвърдят

в практиката неговите принципни прозрения и указания за характера и задачите на художествено-творческата дейност, за критериите, от които трябва да се пристъпва към естетическите и общокултурните ценности, за ролята им в общото идеологическо съзряване на обществото. Въпреки изпитанията, които е трябвало да преодолява, марксистко-ленинската естетическа система се е утвърждавала все по-цялостно и всеобхватно, все по-неизмеримо започва да влияе върху световния литературен процес, върху културния живот на нашето двадесетилетие. И днес трудно вече може да се говори за художествен и общокултурен прогрес независимо от марксистко-ленинските концепции за духовно-интелектуалната дейност. И всеки, които не иска да пренебрегва обективните обществено-исторически и естетически закономерности, не може да отмине главната проблема на нашето време: социализъм — литература. Все по-ефимерни се оказват усилията на всевъзможните теоретици на формалистично-естетическите течения да обосновават „разминаването" между социалната и естетическата революция, тяхната пълна независимост и автохтонност. Всичко това се потвърждава и от опита на марксическата естетическа и критическа мисъл на славянските народи на Балканите. Изминатият от нея път с всичко общозакономерно и националноспецифично в него доказва голямата ѝ роля в обществено-идеологическите и естетическите процеси на времето.

БОЯН БИОЛЧЕВ

ЗА НЯКОИ ОБЩИ МОМЕНТИ В ЗАРАЖДАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ПОЛСКАТА И БЪЛГАРСКАТА ПРОЛЕТАРСКА ПОЕЗИЯ

Пролетарската поезия е органично свързана с определен период от историята на нацията, когато се появява и прототипът на нейния лиричен герой — работникът. Той става предмет, тема, а същевременно и критерий на едно литературно течение, което си е поставило за цел да служи художествено на неговите интереси.

И все пак, ако сравним обзорно старта на големите пролетарски поети, ще стигнем до извода, че те се появяват сравнително късно. И Смирненски, и Броневски навлизат в литературата, след като работникът окончателно е доказал присъствието си в обществото като реална сила, когато острите класови противоречия са безспорен факт и за социално най-непросветените. Но създаването на Полската социалистическа партия през 1881 г. и на Българската работническа социалдемократическа партия през 1891 г. свидетелствува, че още 30 години преди дебюта на големите пролетарски поети пролетариатът е постигнал значителна степен на класово осъзнаване и вътрешна солидарност. Големите поети на работническата класа, които значително повлияват и върху художественото равнище на цялата национална литература, се явяват естетически връх след цяла плеяда автори, свързали творчеството си с ранните борби на пролетариата. В този аспект те осъществяват най-зрелия етап на един литературен процес.

Своеобразието на този процес се предопределя от различните национални основи, върху които се развива. Но определено трябва да се подчертае, че при цялата гама от различия в ранното развитие на пролетарската поезия в Полша и България в най-зрелия си етап и в двете страни тя достига до сходни художествени решения, до близки форми на естетическо съзнание на творците и дори до независимо осъществявани съвпадения в образната структура и стила. Този факт придобива значението на специфично обобщение, като се има пред вид огромното различие и противоположните тенденции в развитието на полската и българската литература в исторически план. Полската литература, постигнала още през XVI в. европейско художествено равнище с латинските си поети и Ян Кохановски, осъществява своеобразно преодоляване на аристократическото начало по пътя към „низините“ на обществото, изразено най-очевидно с творческия девиз на позитивистите. Българската литература

и след Освобождението поддържа своя възрожденски патос. Тя е демократична по същност и по произход на авторите си и задъхано догонва художественото равнище на европейската литература. Закъснялото национално освобождение на Полша и породените от него митове за „свободната" държава размиват релефността на социалните проблеми с приповдигнатия патос на патриотизъм, в който няма място за антагонистични противоречия и това значително забавя оформянето на мощна пролетарска вълна в литературата. Простата социална структура в България след Освобождението, полярните, ярко изразени в живота противоречия бързо пресичат освобожденското опиянение и благодарение на това то много бързо се изчерпва като тема.

Процесът на развитие на пролетарската поезия става очевиден с нарастването на нейните художествени възможности с естетическото ѝ обогатяване и стилно усъвършенствуване. Спорен и значително по-труден е въпросът за неговото възникване, и то не като хронология, тъй като един фактологичен анализ може да датира сравнително точно първите опити на пролетарските поети. По-важна е проблемата за възникването на пролетарската тема, за първото появяване на работника в литературата независимо от това, с каква идейна или творческа цел е направено това. С други думи, трябва да се наблегне на явния исторически факт, че пролетарската тема се появява в литературата преди пролетарските поети. Парадоксът е само привиден. Работничеството, първата мирогледно неоформена маса от волнонаемници, не убягва от творческото полезрение на големите творци от средата на миналия век. Това става, преди неговото осъзнаване да достигне такова равнище, че книгата да се превърне от достояние на малкото грамотни в исторически необходима форма за пропаганда на идеята, която да роди и първите идейни творци. Една такава теза позволява да се опираме на приемственост при зараждането на пролетарската поезия, позволява ни да я видим в традиционен и литературно-исторически план като интегрален компонент на националните култури, а не като привнесен, спонтанен отклик на случайни социални сътресения. Литературно-историческото обосноваване на „законния" художествен произход на пролетарската поезия не ще позволи да бъде разглеждан ранният ѝ период извън общия литературен процес независимо от факта, че по силата на своята класова същност тя влиза в принципно противоречие с актуалната конюнктура в културния живот, а оттам и с някои градивни по своята същност традиции на националното художествено мислене.

В полската литература думата „работник" е употребена за първи път от Юлиуш Словацки. При това поетът използува този нов за поезията термин съвсем съзнателно. Той няма пред вид човек, който изпълнява дадена дейност изобщо, а социалната прослойка от хора, издържащи се с труда на ръцете си. Стихотворението „Ще излязат сто работника", написано в стилистиката на романтизма, с натежали от алегории строфи, прокарва съвсем ясно тенденцията за новата сила, призвана да освободи света. В това стихотворение Словацки употребява и термина „масите". В едно съвременно стихотворение той би прозвучал като публицистичен навей, но в „Ще излязат сто работника" е вплетен дълбоко в художествената тъкан на произведението и само поставя ударението върху неговата, може би ненапълно осъзната от автора пролетарска същност. Не-

зависимо от изостаналостта на собствената си страна, от феодалните ѝ отношения, дали първоосновата на обществения му опит, Словацки успява да възприеме и да осмисли актуалната социална структура на една вече развита капиталистическа страна. От тази гледна точка трябва да се подчертае, че големите полски романтици, които са принудени да живеят във Франция като изгнаници, преживяват пролетта на народите и виждат по улиците на Париж френския пролетариат. Затова в някои стихове на Словацки и в публицистиката на Мицкевич виждаме закономерно развитие, едно преливане от романтично-революционното към революционно-романтичното, свързано с изострена чувствителност към обществените процеси. Ето тук — в края на романтизма — независимо от докрай запазената стилистика би трябвало да се търсят корените на полската пролетарска поезия. Революционният полски романтизъм разчупва идейните си рамки, за да осъществи инцидентни преливания от националноосвободителния към социалноосвободителния мотив и по този начин да отрази мирогледното съзряване на едно преломно поколение творци.

В подобен план можем да разглеждаме и възникването на условията за появата на пролетарска поезия в България. И тук емиграцията ускорява развитието на общественото и социалното мислене на българина. Това са хъшовете — първите пролетарии на България. Те дълго носят в себе си психологичния баласт на изостаналата психика, на социалната среда, в която са израснали, но по силата на обстоятелствата са принудени да се прехранват с труда на ръцете си в бездушна към техните страдания обстановка. Това развива у тях несъмнени реакции от пролетарски характер — безразличие към страданията и готовност за геройство, стремеж към колективен живот, способност за солидарно действие в името на една цел, която е формулирана и усетена от тях като националноосвободителна, но в своята дълбока същност крие зародиша на социална непримиримост. Това, че там не се ражда първата пролетарска поезия, се дължи на изостаналостта на страната, която им дава убежище и не им позволява да си обяснят явленията извън тяхната мимолетност. Единствен резултат на тази психическа нагласа можем да видим в поезията на Христо Ботев. Допълнителен довод е бързата ориентация на големия наш поет спрямо Парижката комуна, възторженото ѝ приветствуване. „Символ верую на българската комуна", което, както и да бъде разглеждано, представлява писмено признание на една политическа принадлежност. В поезията на Ботев няма думата „работник" и това е естествено. Но неговото дълбоко презрение към еснафското примиренчество, неговата ярко изразена ненавист към чорбаджиите съдържат психологически стойности, напомнящи съвсем точно класовата непримиримост на пролетариата. Ботев изгражда в нашата поезия понятието за свои и чужди вътре в националната цялост, която благодарение на това много скоро ще се окаже привидна. Обаянието на неговата категорична позиция, изразена в ярки художествени форми, се превръща в духовна канава за следващите поколения творци, въоръжени с лични впечатления и досег със създаващата се след Освобождението българска работническа класа.

Преди появата на пролетарските поети, преди пролетарската тема да си извоюва независим терен в литературата, за да го насели със своите автори, в продължение на десетилетия се създава „интуитивната" пролетарска поезия, създавана от автори без оформен социалистически миро-

глед, в най-добрия случай осъзнати частично, чието творчество носи белега на епохата: в Полша — преход от романтизъм към критически реализъм с всички междинни форми, в България — народническо-демократични тенденции с оформяща се стилистика на критическия реализъм. Ала по пътя на съчувствието, разделяйки угнетените от угнетителите, тези поети в някои произведения стигат до идеята за бунта, а това е вече литературна форма на пролетарско светоусещане.

Типични представители на този тип поезия в Полша са Густав Еренберг и Ришард Бервински.

Еренберг разобличава политическото безсилие на полската шляхта по време на Ноемврийското въстание през 1831 г. Въпреки че в стихотворенията му е художествено зафиксирана една феодална социална структура, личи явен усет за антагонизма на експлоататорите и експлоатираните, а това е вече съзнание от по-висша степен:

Armaty pod Stoczkiem zdobywała wiara
Rękami czarnymi od pługa,
Panowie w stolicy palili cygara,
Radzili o braciach zza Buga.

Най-пролетарски по своята същност е може би сарказмът на Еренберг за „братята зад Буг", което означава, че той ясно съзнава международната солидарност на реакцията. За Еренберг обществото е разделено на непримирими врагове, националността на които няма никакво значение. Оттук до момента, когато ще се появи като герой самият пролетарий, пътят е кратък. Еренберг вече е изградил неговата естествена среда.

У Бервински е по-развит мотивът за неизбежността на революцията. В поезията му личи влиянието на плебейско-демократичното крило, оформено в романтична окраска на стиховете. Бервински предупреждава шляхтата, че се весели и „танцува на вулкан", изтъквайки ретроградността на салонния живот на фона на нарастващия народен бунт. С ярък класов патос прозвучава призивът за борба в стихотворението му „Марш към бъдещето". Под романтичната арабеска се крие съзнанието за обществен конфликт, чието разрешение може да бъде само революцията. Стихотворението завършва с призив към всенародна борба и макар че то също не определя кой е водителят през „морето на революцията", много точно показва неговия път:

Uściśnijmy noże
I dalej za morze
Krwy!
Za czerwone morze!

Подобни попадения в структурата на социалните противоречия, без да се стигне до дълбоката ѝ същност, срещаме определено и в българската поезия от този период. В нея винаги ще се говори за народа като цяло. В онази епоха работниците са били малка част от угнетените в България. Заслугата на поети от този тип е, че превърнаха думата „народ" и след освободенското опиянение в синоним на подтиснатите, на експлоа-

тираните. Поставянето на експлоататорите извън този термин означава социална присъда. През цялото си развитие българската литература ги е отделяла от „народа“ — един несъмнен ефект на разобличителния патос на тази поезия.

Все милият народ плаща,
а „наште“ пият —

казва Михалаки Георгиев. Ирониятa, с която завършва стихотворението „Кой пие, кой плаща“, съдържа нотки на непримиримост по отношение на конюнктурата, на официалното тълкуване на социални явления, удобно за току-що оформилия се капиталист.

Характерна е и афористичната строфа на Стоян Михайловски от стихотворението „Стражари“:

Щом няма господарство без стражари,
стражарство не вирей без господари.

Под сполучливия словесен каламбур проличава явното осъзнаване на взаимната зависимост между експлоатацията и диктатурата.

Подобни мотиви срещаме и в творчеството на Цанко Церковски. Може би всички тези поети при употребата на думата „народ“ имат пред вид малоимотния, обедняващ селянин. Но в същност именно тук се корени тяхната връзка с пролетарската тема. В условията след освобождението на България не е правилно рязко да се разграничават понятията беден селянин и работник. Пролетарската маса непрекъснато се попълва с нови, бивши бедни селяни, затова социалният раздел между тях е неустойчив и поезията, която отразява проблемите на едните, неизбежно покрива социалния интерес и на другите.

Именно този болезнен, трагичен социален преход се появява като литературен мотив в произведенията на най-изтъкнатите творци от края на миналия век и в двете литератури. Големият талант на тези автори ги води към актуалните драми, които им поднася самата действителност. Техният художествен патос е лишен от идеен заряд, той е роден в порив на съчувствие, но не разчупва неговите рамки. И въпреки това именно в тяхното творчество се появява „изпълнителят на историческата мисия“, първият пролетарий.

В своя път към „основите на обществото“ позитивистката Мария Конопницка показва разкрепостения селянин, който е вече свободен, но е лишен от земя. Той е принуден да напусне родните места и да търси препитание другаде, където ще купят единственото нещо, което може да продаде — неговия труд. Особено характерно е сихотворението „Свободен наемник“. В него по саркастично-емоционален начин и в трагичен план чрез антитези се разкрива мнимата свобода на разкрепостения селянин. Този първи пролетарий е художествено снет в неговото мъчително пътешествие от разореното село към града, където от безимотен селянин ще се превърне в наемен работник. Дълбокият исторически смисъл на стихотворението е извън конкретната творческа задача на писателката, поставила си за цел да покаже неговата безизходица. Защото именно безизходната обстановка представлява шансът на пролетария, а бездушието

към неговото нещастие е първият фактор за изковаването на класовата му непримиримост.

Аналогични примери има и в нашата литература. Иван Вазов първоначално изразява разочарованието си от следосвобожденска България чрез бягство от нейната действителност към възвишените кумири на априлската епопея. А когато се обръща към своето съвремие, твори стихове като „Елате ни вижте“, в които е показан последният етап от разпадането на патриархалната психика още в момента, когато нейният носител не е напуснал селото. Пълната икономическа безизходица и липсата на всякаква перспектива характеризират последния „селски“ период на бъдещия пролетарий. В подобен план можем да видим и произведенията на други български автори. Художествено най-съвършено е изразил този момент Пею Яворов в стихотворения като „Градушка“ или „Май“. Особено във второто стихотворение е постигната интересна полемика с традицията на народната песен за най-хубавия месец в годината. Вместо жизнерадостен, пролетен финал пестеливо е отразена безизходицата на новата селска действителност, в която закономерно се осъществява метаморфозата на една социална прослойка.

Това е последният етап преди появата на пролетарска поезия, чиито автори ще бъдат не съчувствени наблюдатели, а тъждествени по съзнание с пролетарските маси. Стига се до специфично покритие на мироглед и творчество. Това са поетите, които произлизат от пролетариата и свързват литературните си амбиции не с утвърждаването на своето име в литературата, а с актуалните задачи за осъзнаване на работническата класа. Тя е възмъжала дотолкова, че да открои в себе си своите първи автори, но все още е силен в нея анархистичният елемент, все още е нестройна като цялост сборната ѝ психика. Първите пролетарски поети приемат за свое творческо верую пропагандата на социалистическите идеи. Ако по определението на Маркс чрез осъзнаването си пролетариатът се превръща от „класа в себе си“ в „класа за себе си“, то и пролетарската поезия, която играе важна роля в този процес, неминуемо ще премине през етапа „пролетарска поезия в себе си“. Първите пролетарски поети излизат из самите недра на пролетарската маса, липсва им литературна школовка. Нещо повече — те въстават срещу изяществото на съвременната си поезия, което е чуждо и непонятно за пролетарската маса. Дават си сметка, че техните стихове трябва да отговарят на две важни условия — да са разбираеми за работническата маса, от което се ражда директността на поетичния им почерк, и да съдействуват за окончателното осъзнаване на пролетариата — оттук идва техният страстен агитаторски патос. Срещаме се с една поезия на открития поглед, поставила си за цел художествено пропагандиране на социалистическата идея.

Всред тези пролетарски поети в Полша изпъква ярката фигура на Людвиг Варински. Неговото творчество в същност се явява като една страна от разнообразната му революционна дейност и фактически само я допълва. Той е основателят на Полската социалистическа партия, първият полски пролетарски поет, който успява да постигне хармонично покритие на мироглед, творчество и дейност — загива на 33 години в тъмницата в Шлюселбург. Стиховете на Варински носят две основни настроения, които са качествено нови и същевременно са в противовес на филантропската загриженост към работника, проявена от големите пи-

сатели с критикореалистичен мироглед. На първо място, това е оптимизмът, с който е пропита цялата атмосфера на поезията му, дълбоката вяра в безполезността на репресиите, които са само демонстрации на безсилие. Няма съчувствие, няма сълзи над нещастието, няма илюзорни декларации за по-светло бъдеще. Вместо сантиментално вглъбяване в собствената трагедия се появява радост от перспективата, а това е най-пролетарското чувство. И на второ място, Варински поставя въпроса за саможертвата на революционера, която е производно от неговата твърда вяра и е така естествена, както всичко останало, свързано с неговата дейност:

Gdy którego stryczek zdusi,
I to bagatela,
Bo człek każdy umrzeć musi,
Gwałt rodzi mściciela.

С по-пестелива биография, но с по-изразен литературен усет от Варински е Болеслав Червенски. Този поет е с обогатено пролетарско чувство, прераснало вече в самочувствие. Съзнанието за силата на пролетариата не е адресирано абстрактно към бъдещето, а е представено като готовност за действие. Червенски особено остро поставя въпроса за окончателното осъзнаване на работническата класа. Спонтанността, заложена в самата освободена натура на пролетария в този зрял етап на борбата, е вече анахронична. Отприщената енергия се обръща срещу самата си същност, когато бъде изразходвана в стихиен порив:

Poznajmy, żerobotnik, choć dziś ginie z głodu,
Jest jedyną podstawą każdego narodu.

И в българската литература могат да се изброят доста имена на поети, които възприемат като тема откритата пропаганда на идеята, въвеждат тон на другарски разговор с работника, чийто оптимизъм стига често до декларативния патос на римувани лозунги на борбата. Биха могли да се споменат поетите Иван Андрейчин („Майска работническа песен“, „Към нашите противници“) и Аноним („Първи май“, „На моята муза“), поместени в поетичната антология на Георги Бакалов „Лъчите на поезията“. Прави впечатление, че у тях и у други автори, чието художествено равнище не достига критерия на нашето изследване, се забелязва старанието да отразят в стихове някои работнически празници и на първо място Първи май. Явно те са разчитали на популярността на празника и всред най-малограмотната част на пролетариата. Разчитали са на ентусиазма и празничното настроение, за да изразят на понятен език общите лозунги за борба против властта на капитала. Присъствието им в антологията на Бакалов свидетелствува, че този момент до голяма степен е компенсирал художествения наивитет на произведенията им.

Единствен по-значителен автор от този период, чието творчество изиграва у нас аналогична роля на творчеството на Варински и Червенски в Полша, е Димитър Полянов. Той е първият пролетарски поет, чиято поезия е изпълнена с оптимизъм и дълбока вяра в успеха на борбата, без да бъде изсушена художествено до декларативна информация за идеологическа и пролетарска непримиримост. Огромната популярност

в началото на века на стихотворението му „Срутените кумири“ означава, че той е разчупил вече херметичната пропагандистка самозадоволеност, че с неговото творчество приключва периодът на пролетарската „поезия в себе си“. Полянов търси художествено съответствие на идейния замисъл. Не се задоволява с конкретното изображение, а се старае да го развие в обогатена образна структура. Той не е чужд на алегорията и символа („Дървото на смъртта“), стреми се към експресивно внушение на идеята при усложнена стилова и езикова характеристика на произведенията. Твори с литературното самочувствие на големите и популярни творци на своето време и независимо от неустойчивото художествено равнище и малко тежкия си език фактически извършва първия пролетарски пробив в действения периметър на художественото българско слово.

Към този етап в развитието на пролетарската поезия спада и една по-особена форма на въздействие — пролетарски стихове, свързани със запомняща се, ритмична, най-често маршова мелодия. Тук могат да се споменат песента на Червенски „Червено знаме“ (по мелодия от Парижката комуна), а у нас — „Работници, работнички“ на Георги Кирков и „Празникът на труда“ на В. Бодрин. Текстовете и на трите песни не издържат суров художествен анализ, не се отклоняват от най-стандартната ритмова декларативност, за която стана вече дума, а при това, както е случаят с Бодрин, са свързани с конкретен работнически празник. Но те несъмнено принадлежат към онния щастливи комплексни художествени открития, които по най-бърз и ефикасен начин стигат до съзнанието на масата. Получава се единна текстово-мелодийна експресия. Затова само схематичният подход би могъл да отдели текста от музиката при литературния анализ. Масови по своя характер, тези песни постигат своята пропагандна функция при създадено настроение в големи работнически групи.

С това завършва първият период на пролетарската поезия. Той е може би най-важният, защото по пионерски, макар и несръчно, поставя основните проблеми на работническата класа в литературата или, с други думи, легитимира художествено класата, която с развитието на производството постепенно се превръща в основна обществена сила. Авторите от този период създават здрава литературна основа за творчеството на големите пролетарски поети, което вече и най-прецизният стилист не би нарекъл злободневно или нискохудожествено.

В Полша това са поетите от поколението, чието детство съвпада с последните години на робството, юношеството — с големите илюзии и парадокси на Първата световна война, а узряването — с още по-голямата илюзия за „свободата“. Първите години на национална независимост се характеризират с ентусиазма на полската интелигенция. Ала безкласовият патриотизъм се трансформира в мит и губи досег с действителността. На повърхността на живота изплува бруталността на закъснялото капиталистическо развитие. Интелигенцията започва да се отърсва от илюзиите и да търси в зависимост от своята мирогледна основа творческо осъществяване във формалното новаторство, в асоциативната фантастика на измислени светове или в борбата с реалността на една нова социална несправедливост. Неща, които в крайна сметка представляват пасивно или активно раболепие към силните на деня или съпротива срещу новото „зло“. Разделно събитие, което поляризира противоречията, е фашистките превратът през 1926 г.

През този етап в полската пролетарска поезия се изявяват три творчески личности, своеобразен пролетарски триптих — Витолд Вандурски, Станислав Ришард Станде и най-изтъкнатият от тях — Владислав Броневски. В същност те дебютират заедно в литературата чрез общата стихосбирка „Трите залпа“, издадена през 1925 г.

При Вандурски срещаме едно осмислено, овладяно отношение към литературния материал. Първичната простота е запазена, но не е така битово-натурална. Произведението придобива дълбочина и философски подтекст.

A gdy będę już robił sprawnie
(Rok upłynie, a może dwa)
Wykreślę z paszportu: prawnik —
Wpiszę dumnie: stolarz i drwal.

Чрез този авторски манифест Вандурски формулира пътя на интелигента към работническата класа. Той подчертава, че новата поезия е несъвместима с външната наблюдателност, че поетът трябва да познава живота на работника като собствено преживяване. И затова чувството му за сплотеност е от по-висока степен. То не е битово-инцидентно, не е плод на първичен импулс, а е напълно осъзнато и контролирано. И в същност солидарността е преминала в качествено нов етап. Авторът е човек, който е всред работниците, познава и преживява техните страдания и страсти, но не е носен от тях. Той е вътрешният наблюдател, хроникьорът на работническата психика и в резултат на това — още по-близък на нейната същност.

У Станде е особено дълбоко разгледан мотивът за международната солидарност на работническата класа. Той търси поетическата форма, за да докаже нейното значение като „единствен шанс на класата“ в международен мащаб:

Wtedy ziemia stanie się jak Diana z Efezu
W tysiąc żyznych jej piersi wciśniemy swe wargi
wszyscy wszyscy biali żółci brunatni czarni.

Станде оперира с отприщена, анархистична метафоричност, която му позволява да постигне конкретност на символа и символична многопластовост на конкретното. Ето поезия, която използува похвати и стилни образци от други течения в съвременната литература. Нещо повече, тя навлиза със свое съдържание в техния терен и си запазва там периметър с правото на суверенност. Това неимоверно разширява и същевременно диференцира читателския кръг на тази поезия. Позволява ѝ да въздейства и върху други слоеве на обществото с нетъждествен или дори частично противоречив класов интерес, а това е вече форма на висш тип художествена пропаганда.

В българската литература от този период можем да видим подобни решения в поезията на Смирненски. Неговото творчество, съпоставено с литературната продукция не само на пролетарските поети, но и на критическите реалисти, представлява своеобразен мутационен скок. Смирненски постига хармонично единство на ярката пролетарска същност на

мирогледа си и изяществото на българската поезия от края на 20-те години. Той „пролетаризира стилните постижения на българския символизъм, покорява поетически комплекса за неизживян романтизъм, който кристализира в творчеството му като революционна романтика на неизбежния класов сблъсък. Смирненски развн асоциативната мощ на българското поетическо слово. Построи красивото видение на класовия бунт на фона на цялата история на класовия антагонизъм още от образа на първия бунтар — римския роб-въстаник, — с което разчупи националните рамки на социалния конфликт у нас. Макар и завършил рано творческия си път, той е прекалено голямо явление в нашата литература, за да бъде разгледан само на фона на своята епоха и затова би било правилно да се анализира творчеството му в диалектична връзка с поезията на Вапцаров при широк паралел с най-големия полски пролетарски поет Владислав Броневски.

Тук обаче трябва да се спомене и за българската пролетарска поезия от края на 20-те и 30-те години, която роди своеобразен ренесанс на прякото художествено внушение. Владайското въстание донесе първото солидарно действие на селската маса с работника, макар и под външното изравняване на войнишката униформа. Октомврийската революция доказа на практика реалността на идеята за пролетарска власт. А Септемврийското въстание окончателно оформи в съзнанието на угнетените маси нечовешката жестокост на буржоазията. В няколкото години след Първата световна война историческите събития спечелиха за каузата на пролетариата поети като Христо Ясенов и особено Гео Милев. Поемата „Септември“ осъществи темата за революцията и за нейния неизбежен победен край на стилното и художественото равнище на актуалния европейски авангард. Но репресиите след Септемврийското въстание и погромите по интелигенцията през 1925 г. разстреляха метафората и алегорията в българската пролетарска поезия. Получи се естествено възраждане на директността и простотата на поетическите изяви. Ала тя не притежава вече неконтролирания патос от края на миналия век. Поети като Николай Хрелков или Христо Радевски открито заявяваха в отсечена, метална строфа своята принадлежност към борбите на комунистическата партия. В условията на открита фашистка диктатура прекият поетически манифест придобиваше обаянието на риска на честната гражданска позиция и обогатяваше естетическата атмосфера на произведенията им.

Най-големите пролетарски поети в българската и полската литература — Смирненски, Вапцаров и Броневски — преди всичко са оформени своеобразни и строго индивидуални художници на словото в своите литератури. Затова техните произведения, които са в най-хубавия смисъл идейно тенденциозни, са претопили пряката тенденция в художествената си структура. Такава поезия има уравновесена, стабилна естетическа характеристика и прераства в качествено нова форма на поетическа еманация на пролетарския дух. Тя постига монолитно единство на конкретната любов към собствения народ с позицията на гражданин на света. Вълнението за съдбата на революцията в световен мащаб в нея е прераснало етапа на декларираната солидарност и се превръща в художествено съдействие. То се изразява и в поетическо овладяване на историята, и в ангажираност към актуалната пролетарска и революционна тематика. Парижката комуна вълнува и Смирненски („Смъртта на Делеклюз“), и Бро-

невски („Парижка комуна“). Смирненски откликва на борбата на немския пролетариат („Йохан“) и извайва динамичния и дълбоко човешки образ на Октомврийската революция в цяла поредица от стихотворения („Северният Спартак“, „Червените ескадрони“, „Москва“). Испанската война придобива поразително близко поетическо отражение у Броневски („Но пасаран“, „Чест и динамит“) и Вапцаров („Писмо“). Няма декларации за общите цели в борбата. Избягната е честата грешка да навлезеш в специфичните битови и психологични пластове на страната, в която не си бил. Това са по-скоро хроники на личното преживяване на авторите, персонифицирани в конкретни човешки образи на воини на революцията. Близък е творческият подход на Смирненски и Броневски при обрисуването на работническата среда. И у двамата присъствува сборният образ на работническата класа. Смирненски употребява за него термина „тълпите“, Броневски — „tfúm robotników“. Близки са и образите на пролетарската улица — от една страна, тя е олицетворение на мизерия и тъга, а, от друга — символ на концентрацията на гнева и недоволството („Зимни вечери“ и „Това е улицата“ от Смирненски, „Улица Мила“ и „Лодз“ от Броневски). Най-характерен и конкретно-символен лиричен герой и за двамата е миньорът. Вапцаров и Броневски са по-близки по отношение на поетичната представа за бъдещето и ролята на поезията по пътя към него. Символичен и почти одухотворен е у двамата образът на строежа, понесъл като свой невидим градивен елемент присъствието на работническата ръка. „Отиваме да строим градове, стоетажни домове“ — казва Броневски, „ще строим завод на живота“ — заявява Вапцаров. Особено важен е фактът, че и за двамата като най-висша цел на борбата е стремежът към свободния, творчески труд на хората. Вапцаров и Броневски въстават срещу „парфюмения аромат“ на поезията у единия и „жасминовия мирис“ у другия. И двамата формулират зависимостта между суровостта на живота и формата на поезията, която го отразява. Ако Броневски иска от „революционера да бъде песен чак до смъртта си“, Вапцаров ще види саможертвата като песен, „когато се отърсва земята от отровната си плесен“. Биха могли да се посочат още редица решения на тези поети, с които техните неповторими индивидуалности стигат до образно и емоционално сродяване.

В същност общи моменти има не само в детайла или в отделната поетическа съставка. Близки са и някои страни на цялостната им литературна осанка и обаянието на поетическото им внушение. В този аспект Броневски показва сходство и с двамата наши пролетарски поети независимо от рязката разлика в принципите на тяхната образност и стил. Броневски притежава умението на Смирненски да създава символна гъстота на образа, асоциативно да прескача от конкретно постигнатата картина към някакво генерално и проблемно обобщение. Той чувствува в езика същата свобода като Смирненски и много често го подлага на изпитание, поднасяйки му мисловни съдържания с диапазон, който прераства неговата актуална словотворческа разчупеност. Без да стига до верижната образна градация на Смирненски, той понякога внезапно постига кулминация с максимално натоварване на опростена граматическа фраза.

Същевременно у Броневски откриваме оная директна простота, човешка задушевност на тона, с която са пропити стиховете на Вапцаров. Постигнато е специфично приобщаване на читателя към поетическия акт,

сливане на читателското съзнание и поетическата атмосфера до степен на съпреживяване, която внушава усещането за приятелски разговор с автора. Това не е директната, еднопосочна простота на първите пролетарски поети, не е и умозрителната простота на Вандурски или Хрелков. У Вапцаров и Броневски не простотата се издига до нивото на художественото обобщение, а, фигуративно казано, то слиза до нея, разтваря се в нея и чрез нея се осъществява като скрит, последствен интелектуален етап на поетическото въздействие.

Тримата автори и особено Вапцаров и Броневски стоят на границата между пролетарското изкуство и зрялото социалистическо изкуство, постигат апогея на едното и първия етап на второто. Тяхното творчество може да се разглежда и в пионерския аспект на едно качествено ново начало. И все пак в контекста на нашата работа сходствата и аналогиите, породени в различна, конкретна национална обстановка, при противоречиви и несъвпадащи периоди в историята на двете литератури, не са само функция на близки обществено-политически явления. Това е въпрос, който се докосва до сложната структура на изчистването и комплексното, многопластово усъвършенстване на едно национално художествено съзнание в свят, в който все повече и повече проблеми стават общи. При това трябва да се допълни, че очертаният процес не е затворен, исторически ограничен. Той само ще обогатява своите форми, отразявайки закономерно усложненото и диференцирано или по-скоро детайлизирано съзнание, чиито класови параметри до такава степен обхващат обществения интерес в социалистическата държава, че кореспондират все по-плътно с националното самочувствие.

ИВАН ПАВЛОВ

РУСКИЯТ РОМАН И ЧЕШКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XIX В.

Взаимоотношенията между руската и чешката литература имат вековна традиция. През първата половина на XIX в. пред двете литератури стоят отговорни задачи, породени от масовите революционни движения, обхващащи цяла Европа. Проникването на руския роман в Чехия е част от широкото разпространение на руската литература, дължащо се на съвременното славянофилство, езиковата близост, личните познанства, многобройните преводи и силното политическо влияние.

През 40-те години на миналия век реализмът се оформи в Русия като основно, водещо направление по отношение на формата и съдържанието. Прогресивната руска философия прави решаващ завой от идеалистическите спекулации към последователното познаване на нещата и явленията. Емпиризмът във всички области на познанието обуславя материалистичното разбиране на живота и води до развитие на съответните литературни жанрове — очерк, повест, роман. Неопределеността на някои литературни форми вследствие на техния ранен етап на развитие ще ни позволи да включим в това изследване като романи творби, които не са означени така, но се доближават до днешното разбиране за романа или по традиция се приемат за романи. Разбира се, мястото на руския роман през първата половина на XIX в. не може да се сравнява с ролята му от втората половина на същия век, но и тогава той спомага за ускореното развитие на чешката литература и задълбочава вкуса на чешкия читател. Изследванията от чешки и съветски автори, повечето от които са посочени в настоящата статия, посветени на двустранните литературни отношения, не разглеждат специално отношението между руския роман и чешката литература през отбелязания период. Романът е най-добрият проводник на реализма, отхвърляйки чертите на своя средновековен предшественик. Руският роман помага да се преодолее характерното за просвещенческия рационализъм подценяване на спецификата на изкуството. Създават се изисквания за художественост, надхвърлящи общовалидните възрожденски призиви. Изключителните образци от този период — „Евгений Онегин“, „Мъртви души“ и „Герой на нашето време“, — които проникват по най-различни пътища в Чехия, съдействуват за въвеждане на нови етико-естетически критерии, основани на дълбок хуманизъм. Тяхното възприемане е сложно и отразява различията и противоречията в обществото

и литературното развитие на двете страни. В началото на XIX в. значително влияние имат творците на романи и на по-обширни повести от прехода класицизъм—романтизъм в руската литература. Имена като Карамзин, Булгарин, Загоскин, Марлински са били широко известни в Чехия. Съществуват много данни за запознанството на чешките възрожденци с прозаичните оригинали на споменатите писатели. Така например в писмо от 4 март 1838 г. Юнгман пише, че с нетърпение очаква от Москва книгите на Карамзин. И действително в описи на руски книги от неговата библиотека се споменава деветтомното издание на Карамзин от 1834—1835г.[1] С широките си епични платна със славянска тематика той спомага за свързване на общественото с литературното развитие. Известният радетел за славянска взаимност Ян Колар пише: „Всеки век ражда като всяко растение свой собствен плод и XV век не би могъл да роди Карамзин. . .“[2] Но Карамзин е значителна фигура, докато в чешката периодика се появяват прозаични творби, близки до романа, от много по-незначителни автори. В редактираното от Ф. Л. Челаковски популярно списание „Česka včela“ през 1834—1835 г. излизат повестите „Първа любов“ от Ф. В. Булгарин, „Любов и смърт“ и „Целият женски живот“ от О. И. Сенковски, подробно анализирани и включени в контекста на руската и чешката литература.[3] В същото списание има бележка, че читателите му са на различно равнище, сякаш оправдаваща големия интерес към тези незначителни творби. Но независимо от това с интересните си романтични интриги и бурни страсти те са заменяли възрожденската дидактичност и са подготвяли почвата за идването на романтизма в чешката литература и за обогатяването на литературното майсторство с нови похвати, които се обединяват чрез посредничеството на руския роман в художествени образи от най-висша класа. Изключителният и противоречив образ на Печорин става познат от първите откъси на „Герой на нашето време“ — появили се на чешки език през 1844 г.[4] Десет години след това е обнародвана известната статия на Й. В. Коржинек „Лермонтов и известните руски поети“. В нея Печорин е наречен „дезертьор от петербургските салони“ и сполучливо се обяснява същността на неговия образ. „Обществото, вярвало дълго време в съществуването на всевъзможни жалки трагични и романтични мошеници, не е желало да повярва в действителността.“[5] Наистина чешкото общество не свиква лесно с принципите на реалистичното изображение. То променя такава основна идея на чешкото възраждане и развитие, каквато е отношението към Русия. Славянофилското безрезервно преклонение пред всичко руско се сблъсква с по-големи прозаични форми, изпълнени с остра критика на царизма, крепостничеството и други парливи проблеми, разделящи категорично руското общество. П. Й. Шафарик споменава романа „Евгений Онегин“ в своята известна история на славянските литератури, но смята, че делото му не е от „славянската гра-

---

[1] A. S. Milnikov. Ruské knihy v osobní knihovně J. Jungmanna. — Česká literatura, 1973, 4, p. 367.

[2] Jan Kollár. O literárnej vzajmnosti. Bratislava, 1954, p. 120.

[3] L. Zadražil. Překlady z rustiny v České včele 1834—35. — In: Čtvero setkání s ruským realismem. Praha.

[4] J. Jirásek. Rusko a my. Praha, 1929, p. 83.

[5] ČČM, Praha, 1853, p. 272.

дина“[6]. Ф. Л. Челаковски, един от главните разпространители на руската литература, знаел за „Евгений Онегин“, както личи от писмото му до Карамзин,[7] но също обвинява великия творец в силни чужди влияния, според съществуващата тогава мода на славянофилските среди, близки до царизма. Челаковски остава привърженик на по-стария тип роман, което личи от епиграмата му по Карамзин:

I. Přirovnání
Náš co život je? Román. Kdo psál? Anonym se pokládá.
Řádku za řádku čtem: smích tu a plačky, a-sen.[8]

Челаковски се различава от своя учител Юнгман, който притежава и чете целия Пушкин и дори желае да преведе неговата „История на бунта на Пугачов“, без да се смущава от антидворянската ѝ насоченост.

Промяната в отношението към руския роман е свързана с промените в чешкото национално движение от началото на 40-те години, когато то стига до такава степен на развитие, че е необходима нова политическа програма. Старото коларовско идеализиране отстъпва пред едно прогресивно русофилство, насочено към руския народ. Голяма роля тук играе публицистиката на Боровски, намиращ се под влияние на безсмъртната проза на Гогол. Налице е връзка между обществения и естетическия идеал. Любовта към прогресивната руска литература става един от белезите на това русофилство. През 60-те и 70-те години главният въпрос на руския роман, как да се живее, какво да се прави, става основен и за чешкия литературен живот. Но основата се полага именно през 30-те години, когато се изграждат нужните критерии за бъдещото възприемане и развитие.

* * *

В началото на XIX в. се оформя един общ за славяните исторически комплекс — трагично усещане вследствие на сегашното или отминалото робство, епически силна съпротива срещу него, действена солидарност и поетична вяра в бъдещето. Това историческо усещане се разпространява бързо сред различните слоеве на поробените славяни, сред които са и чехите. В литературата всичко това се изразява чрез широко движение за създаване на епичност, нужна за поддържане на патриотизма и абсолютно необходима предпоставка за създаване на романа; известна е фразата на Хегел, че романът е съвременната форма на епопея. Епичността на руските романи — едно от техните най-характерни качества — спомага за създаване на епическа традиция в чешката литература, твърде бедна в това отношение. Известни са думите на Ф. Палацки, адресирани до К. Х. Боровски, намиращ се на заточение в Бриксен през 1852 г.: „Един В. Скот би бил по-полезен за нас, отколкото пет Жижковци.“[9] Явно това е част от дълъг разговор между двамата, тъй като Боровски чете след разгрома на революцията през 1848 г. „Историята“ на Карамзин и съжалява, че в нея има малко данни за живота на обикновените руски

[6] K. Paul. P. J. Šafařík. Praha, 1961, p. 117.
[7] Korrespondence a zápisky F. L. Čelakovského, I, p. 260.
[8] Fr. L. Čelakovsky. Básnické spisy. 1950, p. 342.
[9] M. Michálková. Od Tyla k Jiráskovi. Praha, 1941, p. 8.

хора, а преобладават сведенията за сплетни и заговори сред върхушката. Това, което липсва у Карамзин, чешката литература получава от Гогол — от неговата епична повест „Тарас Булба“, за кратко време преведена два пъти (1839, 1847), като Боровски участвува във втория превод.[10] Гогол показва живота на казаците реалистично — без дидактични поучения и идеализации. Повестта е свързана с народния епос като източник на съдържание и художествени средства. Но всичко това е в края на разглеждания период. А в началото на периода романите на Карамзин, Загоскин, Марлински и др. са били добре познати на създателите на историзма в новата чешка литература: Палацки, Юнгман, Шафарик. Особено силно впечатление прави Н. М. Карамзин — уважаван за литературно-историческите си съчинения и популярни романи. Според Юнгман той е образец за стил на историческа проза.[11] Руските исторически романи насочват Юнгман към излязлото през 1800 г. в Русия издание на старинния паметник „Слово о полку Игореве“, който той превежда. Макар преводът да излиза много по-късно, налице е желанието на чешкия възрожденец да укрепи епическата традиция в родната си литература. Съчетанието на исторически събития с успешни опити за задълбочаване обрисовката на характерите е присъщо за популярната тогава в Чехия и България повест „Бедната Лиза“. В нея има момент, важен за по-сетнешното реалистично описание — противоречие между отделния герой и околната среда. Но по това време творбата е правела предимно впечатление с тъжната участ на главната героиня. Пишейки повестта, Карамзин възкликва: „Ах, для чего пишу не роман, а печальную быль?“[12] Ето може би механизма на отгласите на Челаковски, добре запознат с руската история и с книгите на Карамзин, съзнавайки като специалист-фолклорист липсата на епическа традиция в чешката литература, пишейки не романи, а отгласи на епични и лирически руски и после чешки песни, като първенството на руските песни не е без значение. Той заявява за бъдещите исторически романи: „Наша история, ее не исчерпать за сто лет, особено средние века. . .“[13] В руските отгласи наблюдаваме характерното за руската проза от този период уважение пред обикновения човек, творец на историята, породено от разгрома на Наполеон.

През 30-те години в Русия и Чехия се извършва своеобразна културна преоценка. В Чехия това е резултат от самото Възраждане и последвалия го романтизъм, а в Русия — съпоставка с опита на Европа, причинена от руското обществено културно развитие. Модното увлечение по романите на В. Скот налага нуждата от собствени исторически романи. Тази задача има и своето национално покритие — в Русия за борбата срещу галоманите и огромния народен подем във войната срещу Наполеон, а в Чехия — в съпротивата срещу немското влияние. Историческата проза и роман се явяват изключително подходящи жанрове за целта. Друг създател на епическата традиция в Чехия със своите фалшиви, но с огромно патриотично и културно значение ръкописи е В. Ханка. Той помества в списанието на Чешкия музей писмо на един от своите много-

---

[10] J. Jirásek. Op. cit., p. 84.
[11] A. S. Mylnikov. Op. cit., p. 366.
[12] История русского романа. Т. I, М.—Л., 1962, с. 79.
[13] Цит. по С. В. Никольский. „Отзвук русских песен“ от Ф. Л. Челаковского. Из истории связей славянских литератур“. М., 1959, с. 8.

бройни руски кореспонденти през 1938 г. за книгата на известния автор на исторически романи М. Н. Загоскин „Искуситель“. В писмото се подчертава борбата срещу чуждите влияния и се издигат в култ руската самобитност и руският език, който претърпява истинска еволюция: „Загоскин дава почетно място в руската литература на руския простонароден език и на руските народни обичаи, като по този начин оживи нашата литература.“[14]

Отбелязано е засилването на народностните елементи в художествения език. Задълбоченото разбиране на руските исторически романи от страна на Ханка обяснява и отсъствието на приказност в неговите „ръкописи“ — макар да са посветени на отдалечен период от чешката история, те са свързани с проблемите и патриотичния ентусиазъм на възраждането и са били ефективно средство срещу разпространените тогава немски сказания. В същото писмо до Ханка е спомената и огромната популярност на А. А. Бестужев-Марлински, чиито повести са „врати в храма на истинския роман“[15]. Спомената е, че ако някой в Русия има десет книги, задължително една е от Марлински. Проникването на руските исторически романи и повести засилва оригинално епичния характер на чешката литература в борбата срещу подражанието на романите на Скот — борба, актуална и за руската литература. Драматико-новелистичното развитие на чешките автори от началото на XIX в. с главен представител Тил започва да се заменя с подготовка на оригинална епична основа, която е на принципите на точното, художествено и реалистично литературно описание. Критиката на Боровски срещу първия роман в чешката литература — „Последният чех“ от Тил — съдържа множество елементи от критиката на Белински и художественото майсторство на Гогол, които Боровски прилага на чешка почва срещу сантиментално-субективистичния, исторически неверен начин на изображение в този роман. К. Х. Маха, яростно и несправедливо обвиняван в липса на патриотизъм, за ролята на историческия роман заявява: „би трябвало да бъде за чехите общество, приятел, списание и всичко друго, което останалите народи имат в излишък и което ние не притежаваме. Да примамва със своя образцов език, за да може народът, чиято сила и слава идва от миналото, да приближи своя дух към настоящето и с него напълно да се сдружи.“[16]

Известна е обширната статия на Р. Гребенчикова „Маха и вельтман. К характеру структуры значения их исторической прозы“[17]. В нея се прави интересен типологически паралел на литературно-историческия контекст в незавършената историческа повест на Маха „Палач“ и структурата на романа на А. Ф. Велтман „Кощей Бессмертный“. Трудно обаче можем да се съгласим с нарушаването на приемствеността в чешката литература, изразен с последвалия критически реализъм и изпращането на повестта на Маха към модернизма от XX в. В прозата на Маха, състояща се от завършени и незавършени повести и романи, отчетливо се забелязва противопоставянето въпреки романтичните видения между замъка (символ на владеещата върхушка) и околността, в която живее обикновеният народ. Това противопоставяне е блестящо доразвито от Тил, Немцова и

[14] ČČM, Praha, 1838, p. 581.
[15] История русского романа, с. 204.
[16] Literatura česká devatenáctého století. III, 1. Praha, 1905, p. 30.
[17] Československá rusistika, Praha, 1959, 3, p. 137—154.

други представители на развиващия се реализъм. В дневника на Маха категорично е отбелязано, че той не само е чел за Пушкин от немски източници, но е и знаел за превода на епическата поема „Цигани", направен от И. С. Томичек и публикуван в сп. „Чехослов" през 1831 г. Преводът е прозаичен и представлява пример за промяната в жанра по време на рецепцията — поемата оказва въздействие като роман. Интересно е сравнението между поемата на Пушкин и романа на Маха — и двете творби с едно заглавие — „Цигани", са близки по отношение на сюжета и характерите на отделните герои.[18] Бихме могли да добавим, че под влияние на творбата на Пушкин в творчеството на Маха придобиват индивидуален характер не само хората, но и природата, без идеализма на Русо, а вече започваща да съдържа реалистичните противоречия на действителността. В чешкия сборник „Пушкин у нас" четем: „Томичек превежда още през 1831 г. „Цигани": произведението, с което Пушкин преодолява идеалистическия утопизъм на „естествения живот". Можем да се съмняваме дали преводачът е съзнавал важността на своя избор, но няма съмнение, че чешката литературна общественост от тридесетте и петдесетте години по-добре и по-пълно е разбирала революционността на Пушкин, отколкото спокойната среда на официалната буржоазна литература от края на XIX в."[19] Потвърждение за това е творчеството на Халек, където селският живот и природа са обрисувани правдиво, и то благодарение на силното влияние на руския реалистичен роман.

* * *

Чешките литератори добре разбират същността на руския роман — неговата критичност, дължаща се не само на анализа на средата, но и на възможностите, които съдържа положителният герой. Особено показателно е възприемането на Н. В. Гогол в Чехия — популярен, преведен на чешки още приживе, лично познат на много чешки възрожденци. Б. Немцова в писмо до издателя Я. Поспишил се интересува за издаването на преводите на Гогол: „Какво става с продължението на Гогол? Хората се интересуват."[20] Все пак отношението към основоположника на руската натурална школа е сложно. В друго писмо до мъжа си Немцова пише: „От руската проза няма нищо освен „Недорасъл" и „Ревизор", прочетох ги и двете, но те не са за нашето общество, писани са за петроградските чиновници, за тяхната шляхта и народ."[21]

И. Таборска в своята в много отношения пионерска работа[22] само дава този цитат без никакво обяснение. Големият капиталистически град остава чужд на Немцова със своите покъртващи противоречия, политически борби и социални вълнения. Именно тази атмосфера сближава огромните руски градове със силно индустриализираната Чехия. Немцова обаче остава голям майстор на провинциалния разказ и повест на прехода от роман-

---

[18] H. Procházková. Po stopách Puškinových do let šédesátých. — In: Puškin u nás. Praha, 1949, p. 152—240.
[19] Puškin u nás, p. 360.
[20] Život B. Němcové. Praha, 1951, p. 249.
[21] B. Němcová. Dopisy lásky. Praha, 1971, p. 272.
[22] J. Táborská. Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let. — In: Čtvero setkání s ruským realismem, p. 79—176.

тизъм към реализъм, докато у Гогол този етап е извървян. Нейното желание да се покаже добър човек от народа за разлика от жестоката понемчена буржоазия се доразвива от поколението-маевци вече след 1850 г., когато Неруда създава „Малострански разкази“ под безспорното влияние на Гогол, а Халек пише програмната си статия „Търся своя Гогол!“ Началото обаче несъмнено поставя К. Х. Боровски. По негово време чешкото национално движение излиза от своя филологико-исторически период и започва да придобива все повече политически характер. Великата, но непрактична идея на Коларовата славянска взаимност, както я окачествява Боровска, започва да отстъпва място на социални преценки, на любов към руския народ, които изместват славянофилството, придобиващо все по-реакционни черти. За връзките на Боровски с руската литература е писано доста, но не ни е известно специално проучване за отношението му към руския роман. Основният руски романописец за него е Гогол. С неговото творчество Боровски се запознава по време на престоя си в Русия, в дома на С. П. Шевирьов, където е възпитател и където са складирани произведенията на Гогол, разпращани до търговците на книги из цяла Русия. Вече отбелязахме отношението на Боровски към повестта „Тарас Булба“. Фолклорът в нея губи романтическата условност и се превръща в необходим елемент за епическото повествование. „Это проникновение внесло в эпическую целостность произведения драматический конфликт между жизнью личной и общественой, принесший с собой элементы романа. Так сложилась своеобразная и необычная для русской и мировой литературы начала XIX века жанровая форма героической эпопеи в сочитании с элементами историко-бытового романа.“[23] Това съчетание е характерно за творчеството на Боровски, създадено по време на неговото заточение от австрийските власти в Бриксен — поемите „Крал Лавра“ и „Кръщението на свети Владимир“. От една страна, Боровски се включва в създалата се традиция за епичност в чешката литература, а, от друга, обезценява действителността на царизма и робство чрез хумор и сатира, почерпени от епиграмите на Пушкин и от творчеството на Гогол. „Кръщението на свети Владимир“ е под прякото влияние на старинната руска Несторова хроника. Така епосът в чешката литература започва да се насища с аналитичност и критичност. Това съчетание на хумор и епика дава съдържанието на термина, въведен от К. Крейчи — „хероикомика“.[24] Огромна роля играе тук безсмъртното произведение „Мъртви души“, преведено от Боровски през съдбоносните 1848 и 1849 г. В предговора преводачът пише, че с тази книга желае да запълни „празнината“ в чешкия политически живот след разгрома на революцията през 1848 г. Силното политизиране на литературата — характерна черта за Боровски — слага своя отпечатък и в отношението му към Гогол. Той не се побоява да преведе „Мъртви души“, макар че може би действително е съществувало опасението сред чешките литератори, че показването на разлагащия се полупатриархален свят на царска Русия може да накърни представата за могъществото ѝ сред чехите.[25] Боровски винаги е против идеализираните представи. Неговото политизиране, ярко проявено в журналистиката му,

[23] История русской литературы XIX века. М., 1973, с. 373.
[24] К. К р е й ч и. Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha, 1964.
[25] Според цитираната студия на И. Таборска.

е основа на един творчески синтез, започнал по време на заточението му, който се изразява с художествени творби, съдържащи дълбоки и пълнокръвни образи. Може би именно събуденото в Москва поетическо вдъхновение[26] започва да достига истинско художествено равнище през Брикссенския период и тази еволюция е жестоко прекъсната от смъртта. За него „Мъртви души“ не са забавни анекдоти, както твърди славянофилът Шевирьов. Сатиричните поеми на Боровски не съдържат романтична ирония. От Гогол е научил какво точно да изобличава. Гогол, а под негово влияние и Боровски, насмешливо и пародийно възпроизвежда бюрократизма и нравствената пустота, експлоатацията и робството. Действителността се предава живописно и нагледно, като някои сатирични картини в творчеството на Боровски под влияние особено на „Мъртви души“ стигат до национален и дори световен отзвук — ярката картина на конкурс за нов бог в „Кръщението на свети Владимир“, когато се явяват представители на всички световни религии. Символът на летящата Гоголева тройка се мярка в художествените обобщения на Боровски. Раздялата с близките си той прави валидна за всеки борец, прощаващ се с родината си:

O mšsíčku! však ty ženské
Dobře znáš a víš,
Jaký s nimi člověk na tom světě
Často mívá kříž.
Takés mnohého loučení
Tajným svědkem byl,
Ty znáš líp než každý *novelista* (к. м.)
Hořkost těhto chvil.

(„*Tyrolské elegie*“)

Боровски много добре е знаел, че животът е много по-всеобхватен от делото на който и да е новелист. Липсата на връзка с народа го кара да отхвърли предложението на Палацки да използува заточението, за да напише патриотичен роман.[27] Критиката на Гогол на отделни съсловия в царска Русия в „Мъртви души“ намира ярко отражение в изключителното изобличение на дворцовата камарила и в йезуитския марш-пародия от „Кръщението на свети Владимир“.

В споменатия вече предговор към „Мъртви души“ Боровски подчертава, че именно тук са „обрисувани много добре различни руски характери“[28]. Появата на реалистични герои е най-характерната черта за руската проза от 40-те и 50-те години на миналия век. Това е третата основна област — вече на художествения синтез, в който виждаме прякото влияние на руския роман в чешката литература.

* * *

Участието на руския роман в изграждането на нови художествени образи в чешката литература надхвърля разглеждания период от 1800 г. до 1850 г. и затова ще бъде представено само като перспективи в осъще-

[26] В писмо до Клейзер Боровски пише, че в Москва се пробуждат в него творчески сили (вж. Л. Мешкова. Рука и сердце брата. Киев, 1971, с. 117).
[27] Literatura česka devatenáctého století р. 659.
[28] Národní noviny, 25. II. 1849.

ственото развитие на чешката литература. Разбира се, типизацията на образите не може да се направи отвън — тя възниква на националната почва на съответната литература, — но влиянието на руския роман е едно насочване към художествена типизация, която в скоро време става основа за създаване на епическа цялост — реалистични повести, романи и др. Многостранната и богата съдържателност на „Евгений Онегин" утвърждава лично преживяване, запълнено от мисли, чувства и други житейски компоненти. Пушкиновият герой се опира не само на руската национална традиция, но и на най-прогресивното в Европа. В чешката литература от 50-те години на XIX в. той поражда две творби: романа в стихове на Г. Пфлегер-Моравски „Пан Вишински" (1858) и последвалата го сатирична поема на Ян Неруда „У нас" (1858). Творбата на Пфлегер-Моравски действително е силно повлияна от „Евгений Онегин" и е посветена на чешката действителност. Главните недостатъци в нея според Неруда са повърхностният реализъм и неразбирането на социалната сърцевина на чешкия обществен живот. Все пак това е крупно произведение, което заедно с групата на маевците утвърждава реализма в чешката литература. Ян Неруда посвещава на „Пан Вишински" своята сатирична поема „У нас", но с нея осмива не толкова делото на Моравски, колкото главния литературен неприятел на маевците — критика Я. Мали. Семената на реализма, донесени и от руския роман, попадат на благодатна почва. Доста по-късно Неруда дава отлични преценки, свидетелстващи за пълно разбиране на литературното развитие. В статията си за И. С. Тургенев (1882) той пише: „В руския характер има учудваща откровеност и тя се проявява в руските писатели като гола обективност: руският романописец показва живота на своя народ, понякога демонично студено, с всичките грешки и недостатъци. . . Тургенев издига тази обективност до поетично извисяване, до художествен идеал."[29]

И така става ясно, че през първата половина на XIX в. в чешката литература предимно се разбират някои основни белези от поетиката на руския роман, а през втората половина се прилагат. Руският роман спомага за въвеждането на диалога на действуващите лица, за грижливата конкретизация на картините на всекидневния живот и за психологическия анализ. Материалистическата естетика на руските революционни демократи съдействува за възприемането на руския роман — Боровски се влияе от оценките на Белински за „Мъртви души".

Без руския роман традицията в чешката литература през XIX в. би била несъмнено по-бедна. Макар да не поражда веднага чешки роман, с участието в създаването на нови критерии, традиция на епичност, критически анализ той спомага за постепенното налагане на естетиката на реализма — направление, донесло богати плодове в чешката литература и превърнало се в абсолютно необходима основа за развитието на чешката литература през XX в.

[29] Jan Neruda. Podobizny. II. Praha, 1952, p. 151.

ДОПЪЛНИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА

Ровда, К. И. Чехи и русские в их литературных взаимосвязях. Л., 1968.
Уманцев, А. А. Пушкиновские влияния в чешской литературе. Прага, 1937.
Уманцев, А. А. Очерки по истории русско-чешских литературных связей. Прага, 1967.
Францев, В. А. А. С. Пушкин в чешской литературе. СПб., 1898.
Францев, В. А. Н. В. Гоголь в чешской литературе. СПб., 1902.
Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении. М., 1971.
Bělič, J. K. H. Borovský a slovanstvo. Praha, 1947.
Dolanský, J. Mistři ruského realismu u nás. Praha, 1960.

ЛИЛИЯ КИРОВА

ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ЮЖНОСЛАВЯНСКАТА САТИРА ЧРЕЗ СРАВНИТЕЛНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЯ ПОДХОД

Понятието южнославянска сатира до голяма степен е условно. То разкрива общите черти на сатиричното виждане в литературите на някои балкански и южнославянски страни през последните десетилетия на миналия и началото на нашия век. Подчертава сродното в закономерностите и отликите на сатиричното творчество, възникнало в тези страни като резултат от „стреса" на патриархалния организъм при сблъсъка му с модерния, капиталистически начин на живот. Мястото не ни позволява да се спрем подробно на своеобразните социално-исторически и културни фактори, обусловили появата на различните форми на хумора и сатирата. Само ще отбележим, че южнославянските писатели разбраха комизма на превратa в живота на своите народи, предопределен от социално-политическата и духовната им недоразвитост. Странното смесване и преплитане на различни обществени стадии, небивалото стълпотворение от понятия, подмяната на критериите, объркването на равновесието пораждаха и „шутовската" атмосфера, пъстротата от комични противоречия и ситуации, обилието от комични факти. Именно затова самите особености на социалния процес на Балканския полуостров, непоследователността в циклите на развоя му, липсата на разстояние във формите предоставиха материала за разнообразната хумористична проза и сатиричните формули на творците, дадоха канавата за весело-тъжния им смях. Типично балканските предпоставки на обществено развитие създадоха естествената среда на „маймунствуването" в живота на смешните „приключения" на отрицателните обществени типове. Създадоха онази причудлива вртележка на епохата, която бе завъртяла и дребните съществования, и „едрите особи". Върху терена на славянския Юг се бе развил „чисто комедиен конфликт". Затова през онази епоха се наложиха не широките епически панорами, не толстоевското и тургеневското аналитично повествуване, а хумористично сатиричното реагиране на явленията от нелепата балканска действителност. Тези явления дадоха съдържанието на творчеството на такива майстори на хумора и сатирата като Алеко Константинов, Бранислав Нушич, Иван Вазов, Стоян Михайловски, Радое Домановић, Георги Кирков, Стеван Сремац.

Една от възможностите за изследване на южнославянската сатира е сравнително-типологическият подход; подобно изследване би доказало

още веднъж плодотворността на типологичното изучаване на литературата. Това изучаване за разлика от сравнително-историческото разкрива не само сходствата между литературните факти, а тенденциите и началата, които изграждат представата за определена „естетическа общност“ и „принадлежност на дадено явление към определен тип, род“.[1] В оживено дискутираната проблема за разликата между типологическите аналогии и т. нар. литературни влияния и връзки ние възприемаме схващането на съветския литературен изследовател М. Храпченко за своеобразието на типологичните изследвания, имащи за обект „сходните, родствени литературни явления независимо от това, дали между тях съществуват генетически връзки, преки или косвени творчески контакти, влияния и т. н. За типологически родствени могат да се признаят литературни явления, които не само притежават известно сходство, отделни общи черти, а ония от тях, които са близки помежду си по някои свои основни качества, по структурата си.“[2]

Когато говорим за типологическа естетическа общност, подразбираме кръга от литературни явления, които могат да бъдат наречени сродни вследствие на „сходството на някои съществени свои особености“, на близостта на свои основни свойства и структурни съставни части. И задачата ние да покажем, че ако изследваме някои страни от структурата на произведенията на южнославянските сатирици в обществено-исторически план, ще стигнем до заключението за типологичната общност, която образува южнославянската сатира в края на XIX и началото на XX в. Т. е. чрез сравнително-типологическия подход може да се установи сходството на основни, съществени особености на сатиричните произведения в онази преломна епоха на славянския Юг. Могат да се намерят приликите и разликите в „избора“ и „творческото приспособяване на езиковия материал“ (В. М. Жирмунски) в стила на отделните писатели. Разбира се, като излизаме от схващането, че стилът не е само формата, а и съдържанието, „цялостната структурна същност на художественото творчество“. Затова при изследване основните свойства на сатиричните творби ще насочим вниманието си най-напред към предметноизобразителната им същност. Ще се спрем на избора на темите, фабулата, типовете и другите структурни съставни части, чрез които се реализира специфичното идейно-емоционално и естетическо отношение към действителността на южнославянските сатирици. Преди всичко ще съсредоточим вниманието си върху сходствата между мотивите и тематично-фабулните елементи в интересуващите ни творби. В това отношение съществуват несъмнени признаци на типологична близост между тях.

Южнославянските художници, анализирайки прозаичните интереси и страсти на времето си, разрушиха всички илюзии за буржоазно-бюрократичното общество. Те поведоха битка със съвременността си. Тази битка бе подхранвана от една вътрешна повеля, от човечност. Затова така дръзко търсеха нравствените и социалните злини, всичко смешно и гротескно в човешките отношения. Тематологичните аналогии в творбите им не са резултат от случайни съвпадения. Тук се проявяваше близостта

[1] М. Храпченко. Типологическое изучение литературы. — В: Храпченко, М. Творческая индивидуальност писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 246.

[2] М. Храпченко. За някои основни направления на литературоведческите изследвания. — Лит. мисъл, 1974, кн. 4, с. 22.

в художественото мислене на южнославянските майстори на смеха, чието внимание бе привлечено от сходни явления в наситения с низки инстинкти „свободен“ живот.

В много от произведенията им ще доловим контраста между безкористния идеализъм на предосвобожденското общество и бедното настояще на съвременниците им, печалното сблъскване на сегашното с миналото. Този лайтмотив преминава повече или по-малко осезателно през цялата южнославянска сатира в споменатия период. Естетическото мислене на творците се разгръща в границите на антитезата. Сръбските писатели противопоставят юначеството на дедите си на робската послушност и безхарактерност на своите съвременници. Сблъсъкът с горчивите картини на социалното устройство и политическите нрави извикват усещането за несъстоятелността на новите социални „идеали“. Така например интересна близост съществува между Домановичевия разказ „Чуден сън“ и Нушичевия фейлетон „След митинга“. В творбите е изразено недоумението на двамата сатирици от поведението на страхливите им съвременници, отдали се на дребни сметки и излишни митинги.[3] Същите горчиви размисли за съвременниците и за „новата цивилизация“, която руши благородните стремления и енергията за борба, откриваме у българския писател Ал. Константинов, който възкликва: „Идете си добродушни хорица и съхранете вашето досегашно отвращение към такава цивилизация. . . Или не! Дигнете я на смях!“ Българските писатели също съпоставят благородните стремежи на борците с аморализма на партизанствуващите политикани, гъливеровците от революционноосвободителните борби — на „дребните характери“ на новия ден. „Политиката няма нищо общо с безумните химери предвековни“ — изрича Михайловски. В сатиричните текстове на този навъсено гледащ съвременността си писател се откроява мисълта за опошлените възрожденски копнежи. Той надниква дори в стария, античен свят, за да почерпи оттам морални формули и опори за двубоя със съвременността.

Интересното е, че при Вазов, Ал. Константинов, Михайловски паралелът между миналото и настоящето добива по-различен акцент от паралела у Домановић, Нушић, Сремац — героичните подвизи и патриотическите устреми се съпоставят не толкова със сервилността и празното самохвалство на съвременниците, колкото с вълчия глад за „банкнотата“, със звука на метала и с новия меркантилен морал.

На литературния историк не може да не направи впечатление, че във връзка със споменатата антитеза между настоящето и миналото е и сродното остро чувство у сатириците за „превращенията“ на обществените структури. Те, които воюваха със злините, критикуваха и съдеха, а понякога надяваха и морализаторската тога, не само преглъщаха коравия залък на разочарованието, но и разбираха динамиката на южнославянското социално-психологическо развитие. „Аз живея преходно време — писа Нушић, — във време на преобразования, време, когато периодите и епохите се сменят с кинематографична бързина: когато събитие след събитие стремглаво се надпреварват; когато в една нощ изчезва миналото, за да бъде заменено от настоящето. . .“[4] Тази Нушичева констатация

[3] Вж. по-подр. Д. Витошевић. Књижевно наслеђе XIX века и заокрет почетку XX века. — Књижевна историја, 1971, књ. 12, с. 684.

[4] С. Паунковић. Писци изблиза. Београд, 1958, с. 140—150.

можеше да принадлежи и на Сремац. Защото съзнанието за „историческата смяна на поколенията“ присъствува и у него. Подобни изводи предлагат и някои творби на българските сатирици. Ненапразно подчертаваме този усет за „преходното време“ — той помагаше на южнославянските автори да поставят ударението върху социалната динамика, сблъсъка с „европеизацията“ в съвременното им общество; да отразят точно тия пороци, които в онази епоха се насаждаха на Балканския полуостров поради идването на капитализма. Тъй като въпреки всички различия в субективните им темпераменти, характери и лични съдби определяща роля изигра именно социално-историческата ситуация на динамични сблъсъци, в която се развиваше творчеството на всеки един от тях. Тя в известен смисъл и „облекчи“ работата им, позволи им да станат „секретари“ на южнославянското общество.

Краят на XIX в. бе преломен исторически момент за Балканския полуостров, момент на който българският сатирик Георги Кирков дава пределно кратка характеристика: „Всичко, което иска да стане капиталист, а най-много самата държава, е впило своя поглед и своите нокти в живото народно тяло и смучи без насита. . . Всички, от малък до голям, от министър до пъдар, от владика до поп, грабят от нищо несмущавани, от никого невъзпирани.“ Жизненото верую на новите герои на епохата — „кесийката, кесийката — ето где е всичката премъдрост“ — става основно за целия обществен живот. Ал. Константинов, Ст. Михайловски, Г. Кирков Ст. Сремац, Р. Домановић, Бр. Нушић не можеха да не отразят този безскрупулен стремеж към забогатяване, аферите, корупцията; да не покажат, че за формиращия се буржоа в епохата на първоначалното натрупване на капитала парите са главният критерий в живота. Думите „хората пари натрупаха“ вдъхваха тревога не само у Алековите герои, но и у всички търговци и спекуланти, банкери и лихвари, предприемачи, изобразени от южнославянските писатели. Затова един от най-важните признаци на типологичното родство бе характерното за всички сатирици усещане за развихрилата се чудовищна жажда за облаги и богатства. Те инстинктивно разбираха, че в новото общество парата бе станала „сводница между потребността и предмета, между живота на човека и средствата за съществуване на живота“[5]. Така силата на парата и пътят на придобиването ѝ чрез гешефти и далавери стават специфичен обект на „смеховата стихия“ в сръбската и българската литература. Наистина критично-ироничното осветляване на „всемогъществото“ на парата е характерен белег на балканската сатирична традиция още в средата на века. Но сега силното настъпление е ново като психология. Има например голяма разлика в отношението към преклонението пред „парицата“ в Змайевите и Славейковите „оди“ и безскрупулните байганьовски ламтежи. Темата за „мамоновската“ епидемия, която бушува в младите буржоазни държави, за надигналите се „рицари на капиталеца“ придобива по-точен южнославянски социален смисъл. Тази типологична аналогия — с оглед на богатата ѝ социална осмисленост — е безспорно важна при всеки опит за сравнителна панорама на южнославянската сатира от онази епоха. Причините за предпочитанията към едно или друго комично положение, свързано с тази аналогия, се криеха не само в демократичните пристрастия на южнославянските

[5] Маркс и Энгельс об искусстве. М., 1933, с. 41.

писатели, но и в стремежа им да внушат ужасното знамение на времето, да разкрият в сатирична тоналност един от характерните пороци на тогавашното общество след обуржоазяването му — жаждата за пари.

Всяка съпоставителна характеристика би намерила сигурна база в комичното осветление и на друг типичен порок — мнимия парламентаризъм. Това е също тематично-фабулна особеност, обща за интересуващите ни творби, която може да се установи чрез сравнително-типологическия подход. През последните десетилетия на века балканският парламентаризъм бе наистина уродливо явление, при което несъответствието между форма и съдържание се оглеждаше в редица комически противоречия. С една дума, то бе идеален обект за южнославянските сатирици. Изборната практика преминаваше през груби конституционни нарушения, върху нея налагаха печата си обществената безпринципност и суровите партизански страсти както в Сърбия, така и в България. Всичко това намери отклик в произведенията на Нушич, Ал. Константинов, Доманович, Сремац, Кирков. Преходът от идеалното към реалното накара например Нушич и Ал. Константинов да осъзнаят твърде рано задачата си на художници, които трябва да създят за превратния свят около себе си не по официалните съобщения, парламентарните речи и дворцовите хроники. Двамата писатели притежаваха рядко развита впечатлителност за смешното, затова под критическата им лупа и ирония попадаха много бързо избирателните методи и фалшификации. Конкретността на адресите, срещу които насочиха сатиричните си игли, им помогна във фейлетони като „Бай Ганьо прави избори“ и комедията „Народен представител“ да дадат цялостна картина на лъжливия парламентаризъм от онова време. И на двамата бяха много добре известни всички „тайни“ на персонажите им. И те ги осмиваха благодушно шеговито или с язвителна ирония и горчивина.

Немалко опорни точки има типологическият паралел за мнимия южнославянски парламентаризъм в онези места от Алековите и Нушичевите текстове, когато иронията им руши моралния облик на бъдещите народни представители. Безсрамието и безпринципността, с която Йеврем и Йовица („Народен представител“) се препоръчват за народни избраници, са досущ същите като онези на кандидатите за депутати, пишещи „възвание към избирателите на нашата околия“ в известната Алекова творба — Ганьо Балкански, търговец, известен в цяла България, Филю Гочоолу, търговец с капитал, Танас Дочоолу, търговец с винена индустрия.

Безусловно има много прилики в иронично-сатиричната характеристика на южнославянския парламентаризъм, в изблиците на смеха, предизвикан от сходни положения. Оттук и изводът за общата чувствителност на писателите към този основен порок на буржоазната система, към специфично балканските му черти.

В творбите на споменатите сатирици могат да се открият чрез сравнително-типологическия подход още редица тематични сродства. Разказите, очерците, фейлетоните, поемите, епиграмите, комедиите на българските и сръбските сатирици отразяват по сходен начин автентични черти на обществено-политическия живот през последните десетилетия на века. Писателите търсят гражданската и социалната значимост на различни страни и явления от обществената сруктура на южнославянската действи-

телност. На постоянен прицел са и върховете на политическата йерархия — буржоазните министри от онази епоха. Неслучайно под острите им пера попада и такава категория като чиновничеството; сатиричният анализ се съсредоточава върху бюрокрацията и се правят обобщения, които днес поразяват със своята социално-историческа точност.

Словесните атаки срещу полицейските насилия и произволи са не по-малко важно тематично сродство от изредените дотук. Иронично-сатиричните интонации около този нов обект оголиха още едно гнило място в системата на южнославянския обществен живот. Самият избор на тази тема говори за здравия социален усет и безкомпромисната принципиалност на творците — включително и на тези, които не бяха обвързани с определена идеологическа платформа.

Разкрили истинския лик на народните представители, министрите, лакейското чиновничество, полицията, балканските писатели не можеха да не стигнат до цялата грозота на политическите порядки, на пренесените на балканска почва от Западна Европа буржоазни методи на управление. Чрез сравнително-типологическия подход могат да се установят и сходните мотиви за опаката страна на южнославянския политически бит. В тази насока творбите на южнославянските писатели се отличават с богати интонации на хумора и сатирата. Твърде различни по художествената си физиономия, тези творби ни въвеждат в една и съща тематична сфера — демагогията и коварството на буржоазните политически режими.

Наред с обстойно разработената карта на политическия живот от края на XIX и началото на XX в. в южнославянската сатира намериха място и горчивите плодове от буржоазното управление. Буржоазната политическа система създава блюдолизци, подлеци, нищожества, „чилечета", „прах човешки" по думите на Михайловски. Не една духовита и убийствена стрела ще изпрати по този повод гневният обвинител в „Книга за българския народ", в която смехът е единственият положителен герой.

Ал. Константинов, Кирков, Домановић, Сремац поставят един общ акцент в тази тематична аналогия — моралното развращаване пропълзява и в низините. Показателно е, че докато редица български и сръбски реалисти в края на века идеализираха едностранчиво народните маси, скалпелът на южнославянските сатирици работеше сигурно. В сатиричната хроника на епохата намериха място и малодушието, и нравствената поквара сред низините, превръщането на личното достойнство на простия човек в разменна монета — тенденция, отбелязана още от Маркс и Енгелс в „Манифест на Комунистическата партия" като едно от „нововъведенията", които донесе господството на буржоазията. Фактът, че южнославянските сатирици видяха този процес, бе потвърждение за широкия обхват на критично-комичното им изображение. С реалистична проницателност и неподражаема вещина те очертаха комедийния характер на зрелищата на най-високите и най-ниските стъпала на социалната стълбица — символ на всеобщия житейски фарс. Този широк размах на разобличението е важен момент в развоя на южнославянската сатира, важно нейно новаторско завоевание. А Кирков и Домановић, чиито творби бяха връх в критико-реалистичната сатира на епохата, се оказаха крайно чувствителни не само към моралните деформации, но и към политическата летаргия сред низините. Въпреки мирогледните си различия те

имаха еднакво верен подход към страха от съпротива и към робската инертност в онзи момент.

Редицата сходства, установени чрез сравнително-типологическия подход, ни дават възможност да направим извода, че сатирата на анализираните писатели, насочена срещу хищничеството на новата класа, политическата корупция, бюрократическите и полицейските самоволия, срещу похитителите на държавни средства, политическите хамелеони, насилниците на народната воля, демагозите в буржоазна България и Сърбия в същност бе цялостна критика на тогавашните диктаторски режими, на устоите на социалната система, на „все и вся". Неслучайно нашият Алеко Константинов писа за своя бай Ганьо: „. . .Аз се старах да възпроизведа есенцията на печалната действителност." Щастливеца има съзнанието, че духът на неговия герой „лети и обгръща целия обществен строй и дава своя отпечатък и на политиката, и на партии, и на печат". В сатирически изобразения свят на пошлостта нямаше „бели полета" — в него се оглеждаха не отделни куриози от действителността, а действително слабите и уязвими страни на социалния строй, на обществения ред. И такива автори като Нушич, чиято сатира често бе маскирана с „гланца" на комизма, или консерватори като Сремац се оказаха в състояние да разбулят пороци, засягащи малко или много цялата система. Традиционалистът Сремац се домогна във „Вукадин" независимо от субективните си намерения до значимо художествено сатирично обобщение, до цялостна представа за Сърбия като „кораб на обществената назадничавост, люшкан върху неспокойните вълни на историческия процес"[6].

Несъмнено сходните обществени условия и житейски ситуации водят до близки творчески решения в иронично-сатиричните произведения на южнославянските писатели. Но същите сходни процеси „пронизваха от край до край и редица характерни типове на балканските литератури, типове, които сме свикнали досега да виждаме само в битов или ограничен социален план"[7] — отбелязва основателно Б. Ничев. Тази линия на байганьовските типове — своеобразен екстракт на една уродлива епоха — е също важна отлика на южнославянската сатира, която се откроява при сравнително-типологическия ѝ анализ.

Преди да очертаем тази линия от пошли и цинични „херои", нека изясним, че механизмът на тяхното раждане бе свързан с острокомедийните трансформации на времето, със социалните и икономическите преобразования в един преходен момент. Онова, което трябва да подчертаем при тези преобразования, е характерният им не само национален, но и балкански облик. Това е типично балканска версия на излюпването на нови социални екземпляри. Версия, отразяваща психологически, битови и морални превращения, породени от специфичните условия в балканските страни, подчертаваща своеобразието на един процес, при който стари положителни качества се обезценяват и се превръщат в отрицателни белези. Тази подмяна на качества и деформация на позитивни черти бяха по своята същност магично видоизменение, което може да бъде разбрано само ако се разглежда в цялостния контекст на гротескните

---

[6] Б. Новаковић. Стеван Сремац. — В: Сремац, Ст. Приповетке. Београд, 1973, с. 16.

[7] Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 263.

преобразования на времето, на „илюзионизма“ в обществения и политическия живот.

Всяка сравнително-типологическа характеристика би доказала, че южнославянските творци, които се съпротивяваха срещу байганьовщината и се стремяха да съхранят духовния потенциал на народа си от „вихрушките“ на новото време, не останаха при забавното и смешното в своите герои. Най-доброто свидетелство за силата на художествената им инвенция е, че героите им кристализираха като събирателни образи на новата историческа среда, като сатирично тълкуване на социалнотипичното в онази груба действителност. И най-важното бе, че посочените творци стовариха сатирическия си боздуган върху тези типове още в процеса на формирането и съзряването им. Оттам и различните им преображения — в разнообразни роли и на разнообразни обществени стъпала.

Линията на байганьовските типове е твърде дълга — тя започва още с Глишичевите Рака Радишич от „Рога“, капитан Пая от „Разпореждане“, Вуле Пупавац от „Измама“ и завършва с байганьовците у Нушич и Сремац, за които споменава още Б. Пенев[8]. Линията може да отскочи и на север — към румънската литература — и да подскаже успоредицата бай Ганьо—Кацавенку — Траханаки. Тъй като самата епоха на угаснали надежди за „разумно“ бъдеще бе инкубатор на подобни герои, те властно нахлуваха там, където се създаваше социален климат. Тяхната събирателност бе далеч от каквито и да е професионални и съсловни мащаби. Хора като бай Ганьо, чиято звезда се извисяваше на небосклона тъкмо сега, можеха да се срещнат на различни височини от социалната пирамида. Това са предимно героите в оцерците и фейлетоните на самия Ал. Константинов: „От много ум“, „Иди му се надявай“, „Разни хора, разни идеали“, „Угасете свещите“, „Малко сравнение“, „Ей, че гуляй му дръпнахме“, „И той ако не е симпатичен артък. . .“ и мн. др.

Познавайки типологичната социално-психологическа същност на тези герои, веднага ще открием родните им братя в Кирковите творби „Вечеринката“, „Паяк на лов“, „Как се промени режимът“, „Тридневното царуване на Тонко Папучков“, чийто основен девиз е: „трябва и ние да клъвнем по нещо“.

Типологичното обобщение ще ни помогне да открием байганьовски побратими по манталитет и житейски цели и в комедиите на Нушич „Народен представител“ и „Съмнително лице“. Съпоставяйки обаче Алековия герой с героите в творчеството на българските и сръбските съвременници на Ал. Константинов, типологически най-близки до бай Ганьо, не бива да забравяме, че тези отрицателни типове са съставна част на цели системи от образи и взаимоотношения в отделните творби, в които те се развиват и се осветляват напълно.

Хумористът Нушич, който познава силата на изобличителния смях, е неподражаем в очертаването на такива типове като бившия затворник Срета и сляпото оръжие на властта с „чекмедже, което гълта актове“ Секулич. Те пренебрегват всякакви морални скрупули и признават само собствената си житейска „мъдрост“. Нушич ги е нарисувал релефно, със сочен местен колорит. Това са „героите“ на беззаконието, типовете от оная социална категория, която Пенчо Славейков у нас нарече „чеда

[8] Б. Пенев. Превращенията на бай Ганя. — Златорог, 1923, кн. 1, с. 22—23.

на новата епоха, от чиято мътна пяна те са се родили за омерзение на себе си и на нас".

Галерията от художествени образи, в чиято основа бе онзи специфичен балкански тип, който българската и сръбската действителност подхранваха и умножаваха, може да бъде попълнена и с пластичните ликове на Нушичевите бюрократи Йеротие Пантич, Вича и Жика от „Съмнително лице", които са събратя на бай Ганьо, Срета и Секулич. Дори само репликата на Жика, отправена към търговеца Миладин — „Няма какво да мислиш. Повиках те тук да бъдеш гражданин, тогава нямаш право да мислиш", — разкрива източната природа и безцеремонност на корумпираните сръбски бюрократи. До тях се нареждат и някои герои на Сремац — също с байганьовска психика. Те всички са с еластични гръбнаци, непреклонно преследващи целта си. Измамничеството, безчестието, кражбите, подчиняването на законите на интересите на собственото „аз" са главните оръжия в борбата за замогване и издигане на тези морални лицемери.

Като подхвърлиха на всеобщ присмех многолюдния отрицателен персонаж от байганьовски типове, писателите демаскираха до дъно тъмните лабиринти на обществено-политическия живот от края на миналото столетие. Умението, с което превъплътиха духовно-психологическата и социалната същност на синовете на епохата, е доказателство за глъбината на реалистичното им виждане, а оттам и за характера на тяхната сатира. Присъствието на общи социално-психологически типове в сатиричните текстове потвърждава тезата, че тези творби са типологично родствени; че образуват една типологично-естетическа общност, тъй като си приличат по основните свойства, по структурата си. От друга страна, линията на байганьовските типове утвърждава становището, че сатиричната традиция на балканските славяни на границата на двата века се роди и на регионална база, тъй като в основата на тази традиция бе легнала неповторимостта на сходните социални условия и на общите типове.[9]

В южнославянските сатирични текстове от края на века за първи път така последователно се иронизират и се разобличават противоречията на новото общество. Сравнително-типологическите сходства (или разлики) в областта на идейните и тематичните компоненти, картините, сюжетите, мотивите, изграждането на типовете показва, че изобличението е насочено против устоите на буржоазната система и монархическия институт, че се дава обобщена картина на социалното и нравственото зло, което същевременно политически се осъжда. От множеството структурно-типологически аналогии (чийто кръг може да бъде значително разширен, като се навлезе в останалите съставни части на сатиричните творби, проследят се близките похвати за сатирична типизация и т. н.) става ясно, че сатирата в посочения период се политизира, „олевява".

По онова време бележи категорични художествени постижения в изображението на „свободния" живот и друга малка форма — разказът. В него също откриваме тъмните петна на буржоазния делник, уязвимите места на новоизграждащото се общество. Но не бихме се наели да говорим

[9] Срв. с концепцията на Б. Н и ч е в за литературния регионализъм в: Проблеми и типове на балканската сатира. — Изв. Инст. за литература, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 71.

за „олевяване“ на разказа. Въпросът за политическата насоченост на южнославянската сатира е един от най-важните проблеми, които стоят открити за изследователя, заел се да очертае сравнителната ѝ панорама в края на XIX и началото на XX в. Очевидно чрез сравнително-типологическия подход могат да се установят някои закономерности в развитието на тази реалистична сатира, да се покаже оригиналността ѝ, с която се различава от западноевропейската сатира по същото време. Както народната поезия не е само съставна част от южнославянския романтизъм, а изиграва огромна роля в развитието на естетическото съзнание на нашите народи, така и сатирата от края на миналия и началото на нашия век е специфично южнославянско явление.

Южнославянските литератури още в младенческия си период бяха категорично отрицание над негативни обществени проявления — духовната беднота, назадничавостта, скъперничеството, „вариклечковщината“ — критикувани от Йован Стерия Попович, Бранко Радичевич, Петко Славейков, Любен Каравелов, Йован Йованович Змай. В битово-реалистичното изображение на обществото често изпъкваше комизмът при дòсега с по-напредналите от нас. Комичното извираше от поведението на „нотабилите“ с европейско образование, на онези, които тичат след чуждото и забравят родното. За социалното звучене на критицизма през миналото столетие допринесоха писатели като Змай и Петко Славейков, почувствували и разкрили застрашителните последици от „първородния грях“ на формиращото се ново общество — жаждата за пари. Силен бе и духовитият присмех над битовите качества и балканската „недобродетелност“. Казано накратко, писателите отхвърляха с много хумор закостенялото в духа и утвърждаваха победата на новите жизнени форми, началата на новото развитие. Когато „вкусиха“ обаче от проблематичността на това развитие в последните десетилетия на века, нещата се промениха. Изострилите се класови различия унищожаваха и последните остатъци от патриархалната сплав на обществото, от единните някога национални манифести. Примитивно дръзката балканска буржоазия затвърди родилия се вече през Възраждането култ към парите. Няма нищо чудно тогава, че съвсем различни станаха и преходите и нюансите на комичното. Комичното бе вече отзвук на друго време, на една епоха, разрушила чистите извори на човечност, узаконяваща първобитната жестокост на нрави и отношения, низките страсти. Цялата обстановка на сложни социални сблъсъци и на политическа безцеремонност бе нова; тя намери и свой, по-различен израз в смехотворчеството на границата на двата века. И обяснението както за разцъфтяването на сатирата, така и за господствуващия ѝ политически характер ще търсим в особеностите на тази нова епоха на остър исторически завой. Южнославянската творческа мисъл трябваше да анализира неумолимите факти на груб практицизъм и подлост, на хамелеонство и безгръбначност, да им даде за първи път и психологическа мотивировка. Тематично-фабулните подобия и общите типове, които вече посочихме, недвусмислено доказват, че грозните партизански спектакли, всички нелепи водевили, които се разиграват несмущавано върху политическата арена на славянския Юг, влизат в едрите планове на майсторите на хумора и сатирата. Критиката и отрицанието все по-ясно разсъбличат шарената премяна на битовото, местното и добиват политическа насоченост. Бурно сменящите се впечатления,

преживявания, чувства придобиват естетическа значимост в богатите със сатирическа изобретателност творби. Разбира се, иронията към битовите ни черти, смешното в примитивния балкански бит ще срещаме и в творбите на новото поколение сатирици — Сремац, Нушич, Ал. Константинов, Кирков, Доманович. Всеки от тях продължаваше с нещо сатиричната традиция, но едновременно с това и с нещо се откъсваше от нея. Докато през миналия век сатирата съдържаше главно битово-социална оценка, сега откриваме обществено-политическата ѝ доминанта, постоянната сатирическа обработка на фактите от пошлите политически режими.

Несъмнено сравнително-типологическият подход е особено ползотворен, за да се разкрие естетическата близост на сатиричните изображения в края на века, за да се открият онези начала, принципи и структурни компоненти на интересуващите ни произведения, които ги сближават и ни дават възможност да говорим за особен тип „литературно-естетическа общност", наречена южнославянска сатира, на границата на двата века.

При по-подробно типологическо изучаване могат да се установят и други важни характеристики на южнославянската сатира, да се покаже не само процесът на политизация в нея, но и засилената роля на гротескно-фантастичното начало — доказателство за общата устременост на балканските писатели към все по-широки критически мащаби, за развитието на сатиричната форма у тях. Техниката на гротескно-карикатурната деградация не бе резултат на импровизаторски игри, а на стремеж към по-точни попадения, израз на нови потребности за безкомпромисното художествено мислене на творците, които търсеха скритите пружини на явленията. Трябва да отбележим, че разнообразните пътища на сатирична типизация в произведенията (обективен, гротесков, алегоричен) не се изключваха един друг, а взаимно се допълваха. Неправилно е да се абсолютизира значението на който и да е от тях, тъй като това би означавало да се обедни поетиката на южнославянската сатира, да се лиши тя от формите на релефност и изразителност, които „откърми" в историческото си развитие.

Развенчаването, демитологизацията на новото буржоазно общество се извършваше с разнообразни сатирични оръжия, които често се сливаха в творчеството и на един и същ творец. У Георги Кирков например сатиричният прицел, насочен срещу либералите и радославистите, е свързан и с гротесков, и с „обикновен" разказ. Така се откроява още по-добре образът на една действителност с несигурни обществени устои и всеобщ хаос.

Процесът на политизация в южнославянската сатира на границата на двата века и засилената роля на гротескното в нейната поетика са свидетелство, че в типологически близките произведения на анализираните писатели се оглеждаха сполучливо физиономията на времето и неумолимите му закони. Изобличителните творби ставаха по-многолики и разноцветни, добиваха по-голям размах в изображението на конкретните обществени състояния. Чрез разнообразни принципи на типизация творците направиха сатирична рентгеноскопия на белезите на епохата, родени от острия исторически преход, и оставиха значително наследство.

СТЕФАНА СТОЙКОВА

ИЗ ПОЕТИКАТА НА БЪЛГАРСКИТЕ И СЪРБОХЪРВАТСКИТЕ ХАЙДУШКИ ПЕСНИ — ПОЕТИЧЕСКОТО ВРЕМЕ И ПРОСТРАНСТВО

Въпросът за времето и пространството в произведенията на художественото творчество се поставя напоследък все по-често в теоретични и специални трудове на изкуствоведи и литературоведи като един от основните проблеми на художествената структура. В същност проблемата съвсем не е нова, но през последните години притегля с по-голяма сила вниманието на изследователите.[1] Тя има своето място и в изследванията на фолклора, но засега разработките в тази област са сравнително още малко.[2] В тази статия ще бъде направен опит да се разгледа поетическото време и пространство в обсега на един жанр — жанра на хайдушките песни в българския и сърбохърватския фолклор.

Хайдушките песни като цяло се проектират върху определено историческо време и реално пространство. Действието в тях се развива през епохата на османското владичество (края на XIV до третата четвърт на XIX в.) в просторите на родната земя. Тази тяхна особеност е основна за жанровата им характеристика.[3] Няма друг жанр на българския и сърбохърватския песенен фолклор, който така плътно да се помества в тези параметри.

---

[1] Срв. Н. К. Г е й. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975, с. 252 (и посочената там литература); Д. С. Л и х а ч о в. Вътрешният свят на художественото произведение. — В: Големият свят на руската литература. С., 1976, с. 23—38 (и посочената там, с. 25—26, литература); М. Б а х т и н. Формы времени и хронотопа в романе. — В: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—407.

[2] Вж. Д. Л и х а ч е в. Время в произведениях русского фольклора. — Русская литература, 1962, № 4, с. 32—47; „Епическото време“ на руските билини. — В: Големият свят на руската литература, с. 226—236. Същият автор се спира върху времето на народната приказка в посочената по-горе статия „Вътрешният свят на художественото произведение“, с. 28—32. Вж. също М. Б а х т и н. Цит. ст., с. 296—301 (Проблема исторической инверсии и фольклорного хронотопа) и с. 355—367 (Фольклорные основы раблезианского хронотопа); С. Ю. Н е к л ю д о в. Время и пространство в былине. — В: Славянский фольклор. М., 1972, с. 18—45; Т. В. Ц и в ь я н. К семантике пространственных и временных показателей в фольклоре. — В: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, с. 15 и сл. За времето и пространството в българската народна песен вж. Н. Г е о р г и е в. Българската народна песен. Изобразителни принципи. Строеж. Единство. С., 1976, с. 56—62, 82—83.

[3] За жанровото значение на временно-пространствените отношения (хронотопа) в литературата срв. М. Б а х т и н. Цит. ст., с. 235.

В тях не се побират нито юнашките, нито историческите песни, които като историко-героични жанрове стоят най-близо до хайдушкия песенен фолклор. И едните, и другите имат различни временни и пространствени граници, съвпадащи само отчасти с неговото време и пространство.

Определяйки така времето и пространството в хайдушките песни, имаме пред вид цялата съвкупност от произведения, жанровото им единство. В отделните песни няма преки указания за историческото време на изобразените събития, но всяка една от тях съдържа белезите на епохата. В отделната песен историческото време е статично, застинало. То се е наслоило върху основните образи и ги е оформило, но по-нататък неговата динамика не се чувствува.

Основният белег на историческото време в българските хайдушки песни е социално-политическата обстановка. Тя се изразява предимно в поляризирането на героите: от една страна, турските управници и българските чорбаджии, от друга — онеправданите българи и българските хайдути. Действието в хайдушките песни е затворено между тези два социални полюса и отразява взаимоотношенията на двете страни. Дори когато не са пряко отразени, тези взаимоотношения се подразбират, винаги лежат в основата на действието като негова предпоставка. Те са залегнали и като изначална черта в образа на главния герой — хайдутина. Образът на хайдутина е невъзможен извън историческото време на робството и извън очертаните класови отношения. Престанем ли да си го представяме като една страна от опозицията българи (хайдути) и турци (управници, чорбаджии, крепители на османската власт независимо от етническата им принадлежност), той изгубва социалната си същност и се превръща в образ на обикновен разбойник.

Тази важна особеност е присъща и на сърбохърватските хайдушки и ускоцки песни, но поради по-ранното прекратяване на техния развой[4] противопоставянето на двете социални групи в тях не е изразено така пълно и непримиримо.

Изследвайки времето в произведенията от основните жанрове на руския фолклор, Д. С. Лихачов установява, че то е винаги „затворено", не е определено строго в историческото време, а започва с началото на произведението и завършва с неговия край.[5] Тази констатация до голяма степен има значение и за българските и сърбохърватските хайдушки песни. Независимо от общата им историческа определеност, съдържаща се главно в образите и основната сюжетна ситуация, времето на действието в тях не е свързано по-конкретно с историческото време, няма по-точни указания кога се извършват възпяваните събития. Времето на действието е ограничено в рамките на сюжета. При класическите образци обикновено то започва да тече с решението на героя да стане хайдутин и излизането му в планината или със събирането на дружината. Често обаче такъв увод няма, а се пристъпва непосредствено към представяне на подвига. Времето завършва с края на подвига, с победата над противника и с наказването на предателя, ако има предател. В по-редки случаи се прави опит да се очертае биографията на героя:

---

[4] Вж. за това Ст. Стойкова. Хайдушките песни на балканските народи през епохата на националното им възраждане. — Бълг. фолклор, 1975, кн. 2, с. 18.

[5] Д. Лихачев. Время в произведениях русского фольклора, с. 46.

Остана Ненчо сираче
на половинка годинка
без майка Ненчо, без баща.

Че расте Ненчо, порасте
до дванаесе години. . .
(БНТ, с. 207)

Имала мама, имала
два сина, двама близнака,
храни ги мама, гледа ги
и сѐ съ й богу молила

да раснат, да си пораснат,
тежки търговци да станат.
Не станаха тежки търговци,
станали млади войводи. . .
(СбНУ, XXXV, с. 226)

Но песента никога не обхваща цялото биографично време. Дават се само няколко биографични черти в началото на творбата, за да се обясни защо и при какви обстоятелства героят е станал хайдутин. По-нататък народният певец не се интересува от биографията му, а само от извършения подвиг. С края на подвига завършва и песента.

В сравнително малко на брой песни действието остава незавършено, отворено към бъдещето. От този вид са редица български хайдушки песни за решението на героя да отиде хайдутин и прощаването му с близките. Тези творби отразяват само намерението на героя или едно негово виждане, свързано с бъдещето (срв. например песента „Роден за хайдутин" — СбНУ, XXXV, с. 201). Нерядко обаче времето в тях се затваря чрез една поанта:

Цалуна ръка майци си,
майка го в лице цалуна.
Че из протката излезе,
*излезе, веке не влезе.**
(БНТ, с. 76)

А че си Герги отиде,
отиде, веки не доде.
(БНТ, с. 88)

Рядко изключение представят случаите, когато условното време на събитията в песента се свързва с реални събития на историческото време. По този начин завършва една от песните за Ненчо войвода: оздравявайки от раните си след едно сражение, той чува за сръбското въстание и отива да вземе участие в него:

Ала е пушка пукнала
в Неготин града голяма:
сръбски са момци станале
да колат турци кръвници
и еничарски делие. . .

Не можа Ненчо да търпи,
та па си грабна пушката. . .
Та па е Ненчо отишъл
в хайдук Велкова дружина.
(БНТ, с. 209)

С този завършек сюжетното време остава отворено, слива се с реалните исторически събития. Но това е твърде нетипично за хайдушките песни и

---

[6] Използуваните източници са посочени със следните съкращения: БНТ — Българско народно творчество. Т. II. Хайдушки песни. Отбрал и редактирал Д. Осинин. С., 1961; БХРП — Български хайдушки и революционни песни (необнародван труд, подготвен от колектив в Института за фолклор); Върб. — Ат. Върбански. Песните на бердянските българи. Ногайск, 1910; Конст. — Д. Константинов. Жеравна в миналото и до днешно време. Жеравна, 1948; Кар. — В. Караџић. Српске народне пјесме. Књ. III. Београд, 1894; Карав. — Л. Каравелов. Съчинения. Т. I. Русе, 1886. СбНУ—Сборник за народни умотворения. Т. I—LV. С., 1889—1976. Цитираните откъси са с леко нормализирана графика.

* Курсивът тук и нататък е на Ст. Стойкова.

ни кара да предполагаме, че се касае за една късна редакция, създадена в революционно настроена среда.[7]

В хайдушките песни съществува доста широка система от категории за измерване и означение на времето. Това се дължи до голяма степен на събитийния характер на произведенията от този жанр. В тях преобладава действието, движението пред размислите, а действието е свързано винаги с временни и пространствени измерения. Без да си поставяме за цел да изчерпим всички възможни случаи на измерване и определяне на времето, ще се спрем на някои от тях.

Животът на хайдутите е включен в цикличното време на сезоните. Хайдутите излизат в планината напролет при раззеленяването на гората и се прибират в своите зимни убежища наесен, когато пада сланата и листата на дърветата окапват. Гергьовден (23 април) и Кръстовден (14 септември), а в някои песни Димитровден (26 октомври) са повратни точки в живота им през годината, както в живота на природата.Това са техните главни временни ориентири. Природният кръговрат, с който е свързана повторителността на земеделския труд, обуславя битовата цикличност. Гергьовден и Димитровден са два празника, около които се върти цялата стопанска дейност на патриархалното общество, залегнали дълбоко в традициите на народа като време за започване и за завършване на полската и изобщо на селскостопанската работа, за наемане на сезонни работници, сключване на договори и т. н.[8] Времето на събитията в хайдушките песни се слива с този общ природно-битов кръговрат. Животът на хайдутите е тясно свързан с природата, зависим в много отношения от нея. Затова и моментът на излизането в планината е твърдо установен — Гергьовден: „Када дође лијеп данак Ђурђев, Ђурђев данак — *хадучки састанак*“ (Кар., с. 362).[9] По-рядко, само в някои сюжети като сюжета за грешния хайдутин, излизането на хайдутите е свързано с Великия четвъртък (четвъртъка преди Великден), който почти съвпада по време с Гергьовден. Нарушаването на това правило понякога се заплащало скъпо. В една от най-популярните български хайдушки песни се разказва за хайдути, измамили се да излязат преди Гергьовден и замръзнали в планината:

Рано рани айдучки войвода
дванаесе дена пред Благовец,
тринаесе дена пред Гергевден.
Рано го е киша зафанало,
до полунощ киша лапавица,
от полунощ суа поледица.
Замръзнаа пушки за кепета,
а кепета за ачми-долами,
а долами за свилни елеци,
а елеци за танки кошули,
а кошули за юначка снага.

(СбНУ, XLVIII, с.59)

В рамките на годината сюжетното време се означава с помощта на селския календар. Събитията стават „по Благовец“, „по Гергьовден“,

---

[7] Песента е обнародвана за пръв път от Л. Каравелов във в. Свобода, год. II, бр. 18, 12 окт. 1871.

[8] За характера и колективно-трудовата земеделска основа на социално-битовото време, празненствата, обредите, свързани с трудово-земеделския цикъл, с годишните времена, с периодите на деня вж. Н. Бахтин. Цит. ст., с. 355 и сл.

[9] Срв. И. М. Шептунов. „Юрьев день“ в фольклоре балканских народов. — Македонски фолклор, 1973, кн. 12, с. 93—96.

„по Петровден", „на Илинден", „на Кръстовден", „на Димитровден" и т. н. Годишното време често се изразява и описателно — „кога гората лист пусне", „кога кукувицата закука". Интервалът между две събития или продължителността на едно действие се измерва чрез същите природно-битови ориентири: например хайдутите носят болния си войвода „от добър ден от Великден дор до други до Илинден" (СбНУ, XXVI, с. 113); сенските хайдути чакат в засада минаването на богат търговец „од Ђурђева до Петрова дана" и след това още „од Петрова дана до Илијна" (Кар., с. 304).

Годишното време е пряко посочено най-вече в случаите, когато има значение за по-нататъшното развитие на сюжета, например в песента за Мануш войвода, която започва с думите „Есен ми дойде, сланата падна" (СбНУ, XXVI, с. 46), или в сръбската песен за Раде от Сокола и Ашин бег „Лето прође, грозна зима дође" (Кар., с. 352).И в двете песни промяната във времето, идването на новото годишно време, дава тласък на сюжетното действие — хайдутите се готвят да се прибират и търсят място за зимуване.

Сюжетното действие или отрези от него се определят и по моменти от денонощния временен цикъл, по съпровождащите този цикъл природни и битови явления — смяната на деня и нощта (съмване, мръкване), мястото на слънцето на небосвода (зазоряване, залязване на слънцето), пеене на първи и втори петли, пладне, икиндия и пр.:

Със вечер сняг заваляло,
че е валяло, валяло,
дорде *петлите пропеят.*
(БХРП, пес. 232)

Кад *у јутро јутро освануло,*
уранила Джафербеговица. . .
(Кар., с. 6)

В някои песни тъкмо по този начин действието се проследява доста подробно по етапи:

Слънцето трепти, залязва,
Стоян балкана остави.
Че през Габрово минаха. . .
. . .
Зорница блещи, изгрява
Стоян в Търново достигна. . .

. . .

Пукна зората, ша съмва,
Стоян са в Търнов намери,
излезе аскер да лови. . .
(СбНУ, XXVI с. 109—110)

Још зорица не забијелила,
ни даница лица помолила,
а от дана ни помена нема,
но прођоше четири ускока. . .

Таман јарко огријало сунце,
Иван дође Јајцу на капију. . .
Кад је доба око ручка био,
скупило се четири стотине,
па кренуше чету уз планину. . .
(Кар., с. 322)

Понятие за време се изразява и чрез често употребяваните в хайдушките песни лични глаголи *осъмна, замръкна:* „*Замръкнаа* петстотин айдука, *замръкнаа* сред поле широко" (БХРП, пес. 246); Рада войвода „*замръкнала* с тристамина, *осъмнала* с тримамина" (Карав., с. 228).

Редът на събитията и интервалите между тях могат да бъдат означени и с наречия за време: „*Вчера* байраку прескочи, *днеска* са болен раз-

боля“ (СбНУ, XXVI, с. 113). Нерядко тези наречия се доуточняват с помощта на имената на дните на седмицата, най-вече като се използува една традиционна формула:

Кадия са лошо заканя:
днес петък, утре събота,
в други ден света неделя,
той ша ми глава отреже
и на кол ша я набие,
да види мало й голямо
как са войвода излиза. . .
(СбНУ, XXXVIII, с. 126)

Продължителните и повторителните действия, продължителните състояния се определят по време с години, месеци, седмици и дни. Но това измерване има твърде условен характер, тъй като почти никога не излиза извън традиционните числа 3, 7, 9, в сърбохърватските песни понякога 15 и 40: „Стоели малко ни много, цели ми дор *три месеца* (БХРП, пес. 321); „Ходили *девет години,* на десетата година сички се назад върнали“ (БХРП, пес. 232); „Ту их чека Сењанине Иво од дан'до дан' *три* бијела *дана*“ (Кар., с. 188); „Тамо били за *девет година* и десете за *седам месеца*“ (Кар., с. 163); „Хајдукова *три години дана*“ (Кар., с. 313).

В известни случаи продължителността на времето е загатната, но неопределена: „*Ходиха, како ходиха* из тази Стара планина“, „*Мина са, како се мина, малко са много не мина,* додоха ниви да женат негова стара майчица, негова мила сестрица“, „*Женаха, како женаха,* седнаха да си починат“ (СбНУ, XXVI, с. 113). Тези изрази служат да се свържат по време отделните събития в разказа. Загатва се, че е минало известно време от едното събитие до другото. Това време би могло да бъде от няколко часа до няколко месеца или години. В същност, като знаем колко относително е измерването на времето с традиционните девет, седем или три години, трябва да признаем, че няма голяма разлика в това, дали интервалът между събитията се означава с израза „мина са, како са мина“ или с „минаха девет години“. В отделни случаи обаче народният певец намира за необходимо да внесе по-голяма точност. Хайдутите носят на ръце болния си войвода — „носиха, що го носиха, гледаха, що го гледаха *от добър ден от Великден дор до други до Илинден*“ (СбНУ, XXVI, с. 113). Уточнението е нужно, за да се подчертае продължителността на времето и с нея да се мотивира умората на хайдутите и решението им да престъпят клетвата си и да оставят болния хайдутин.

В хайдушките песни почти не се срещат наречия за означаване на бързината или внезапността, с които настъпва едно събитие или се извършва едно действие, като например „Када Иван разабра бесједу, *брже* викну своје верне слуге“ (Кар., с. 197). Вместо това с помощта на особени синтактически конструкции в тях е посочено непосредственото застъпване на едно действие след друго, застигането на две сюжетни събития, настъпване на второ, преди да е завършило първото: „Дорде си дума предума и се дружина зададе“ (СбНУ, XXXV, с. 233); „Още Страил говореше, трети каравул довтаса“ (БНТ, с. 144); „Тамън от Солун излиза, насреща иде арапче“ (БНТ, с. 126); „Още Вълко това не изрекъл, пушка пукна из гора зелена, та удари Вълка в клето сърце“ (Карав., с. 146); „Още пиленце пееше, ето че иде дружина“ (Върб., с. 716). Този начин на изразяване е твърде обикнат в българските хайдушки песни и е свързан навярно със силната динамичност на действието. Познат е и на сърбохърватските

песни („Тек що стари у ријечи бјеше, ал' ето ти Сењанина Ива" (Кар., с. 217), но там си среща доста по-рядко. Това би могло да се обясни с техния по-спокоен, епически тон, с бавното развитие на действието и с многобройните ретардиращи моменти.

Динамичността на действието се изразява също с помощта на редица глаголи в свършен вид, означаващи бързо и стремително движение: „Стратил си *скокна* на крака" (Върб., с. 255); „Богдана *рипна* на крака" (БНТ, с. 352); „Дружина ѝ са уплаши, *скокнала, та побегнала*" (пак там); „Иванчо *грабна* ключове, отключи темна тъмница (СбНУ, X, с. 76); „Птиче *изпищя* в усои" (Върб., 716); „*Скочи* Гавран, часа не почаси, . . .*затрча* се хитро низ планину" (Кар., с. 294); „Итро *скочи* на ноге јуначке" (Кар., с. 411); „То рекоше, на ноги *скочише*" (Кар., с. 420).

Наред с това обаче имаме и забавяне на действието с някои по-подробни описания или с разчленяването на едно мигновено в същност действие на съставните му моменти. Като елементарен пример можем да посочим края на песента за Алтънлъ Стоян и Добри байрактар (Конст., с. 242). След като Добри съобщава на войводата, че срещу тях е пратена потеря, той я вижда. Но това действие (виждането на потерята) е предадено на няколко етапа: най-напред героят става, после поглежда към Страланджа и тогава вижда потерята и забелязва подробността, че най-напред върви султанът и че това е черкешлийският султан (местен владетел). Войводата заповядва на Добри да стреля срещу султана, но най-напред му казва да свали пушката от рамото си, като въпреки напрегнатия момент се обръща към него с пълното му име и епитет според етикета на народната песен и му посочва къде точно да се прицели: „Добре ле, кючук байрактар, снеми си пушка от рамо, че си султана замери в челото между веждите!" След това народният певец съобщава, че Добри се подчинява на заповедта и описва по-конкретно неговите действия и резултата от тях: „И Добри, кючук, байрактар, войводата си послуша, султана в чело замери, замери и го удари и от коня го събори." Подобни случаи на описателност, на разлагане на действието на съставните му моменти са още по-чести в сърбохърватските хайдушки песни. Ще посочим само един пример — как е предадено стрелянето на Ришнянин хаджия в Лимун харамбаша: „Он узима пушку Лимунову, сложи пушку низ лијеву руку, а десном је принесе образу, на Лимуну састави нишане, па јој десном даде ватру живу; пуче пушка као и гром сињи" (Кар., с. 445).

Д. С. Лихачов пише, че изпълнението на фолклорното произведение не е само разказ за събитията, а изобразяване на тия събития.[10] Тази констатация е напълно валидна и за българските и сърбохърватските хайдушки песни, които се отличават с изключителна пластичност, изобразителност. Според Лихачов условността на сюжетното време и тясната му връзка с времето на изпълнение на фолклорното произведение създават възможност за илюзия, че действието се извършва в момента на изпълнение на творбата. В това съветският учен вижда своего рода фолклорен вариант на драматичното правило за „единство на времето"[11]. При хайдушките песни приблизително съвпадение на сюжетното време с времето на изпълнение на творбата се постига най-често чрез пряката реч и по-

[10] Д. С. Лихачев. Время в произведениях русского фольклора, с. 47.
[11] Пак там, с. 46—47.

точно чрез диалога, който е твърде характерна за тях особеност. С помощта на диалога действието се пренася от миналото в настоящето. Граматическото време от минало преминава в сегашно (сегашно историческо). Заедно с това времето на действието (сюжетното време) и времето на изпълнението на творбата се доближават и по продължителност. Разговорът между майката и сина ѝ, който отива хайдутин, в песента се предава почти за същото време, за което би се извършил в действителност, т. е. сюжетното време съвпада с реалното време на изпълнение на песента.

В сърбохърватските хайдушки песни се постига сценичност не само чрез диалога, но твърде често и с изобразяване на една ситуация чрез описание, дадено в сегашно време:

Вино пију сењани јунаци
на капији Сења бијелога,
међ, њима је барјак сав од свиле,
па по свили сав извезен златом,
вјетар душе пак барјаком њише. . .

(Кар., с. 407)

Но не всички моменти от сюжетното действие се поддават на „изобразяване", някои от тях се „разказват", и то твърде набързо. Ако в известната българска песен за Страхил войвода (СбНУ, XXVI, с. 20—22) се предават с най-големи подробности сънят на Страхил и съветът на байрактаря му Акмаджа как да се избегне опасността, предсказана в този сън, ако след това и сънят, и съветът се повтарят по всички правила на епиката като подробен разказ за срещата на Страхил с изпратената срещу него потеря, развръзката — самото сражение на героя с потерята — е предадена по възможния най-лаконичен начин — в четири стиха, с помощта на едно общо място (loci communes):

Извади сабя френгия,
че са надясно завърта,
дор са наляво обърне,
само̀ арапче остана.

Наказанието на арапчето-предател е описано с повече подробности. В зависимост от това, дали се „разказва" или „изобразява", граматическото време постоянно се променя — от минало преминава в сегашно и дори в бъдеще, в повелително наклонение, което също изразява бъдеще:

— Я фърли руба юнашка
и фърли пушка от рамо, . . .
наложи калпак просяшки, . . .
че земи блюдо габровско,
че иди, Страшиле, че иди
на пътя, на кръстопътя,
дето потеря ша мине,
дребна просия ти проси! . . .

Сценичността на диалога е така силна, че дори „авторовите" думи са в сегашно време: „Акмаджа *дума* Стратиле" и по-нататък: „Стратил Акмаджа *говори*". Героите са пред нас, те разговарят в момента.

На стремежа да се приближи условното сюжетно време до реалното време на изпълнението на творбата се дължи и еднолинейността на сю-

жетното действие, липсата на отстъпления, на връщане назад или забягване напред.[12] Сюжетното време по аналогия на реалното време е устремено напред. Този принцип обаче се нарушава понякога при някои песни с изповеден характер. При тях имаме наслагвания на две времена: едно по-близко минало, което се схваща почти като настояще — това е времето, в което се изгражда рамката на разказа — и друго по-далечно минало — времето на самия разказ, на изповедта. Така е построена широко известната в българския фолклор песен за грешния хайдутин, който, тежко болен, разказва на майка си своите грехове. В тази песен движението на едното време спира, за да се върнем с началото на изповедта назад в едно по-отдавнашно минало. В разказа-изповед движението на времето е само в посока напред, от един епизод към друг. Времето в отделните епизоди е затворено. Тъкмо затова те са независими един от друг и доста произволно се свързват, изпущат се или се прибавят, удължавайки или съкращавайки в отделните варианти песента. Но като цяло времето на изповедта е отворено по отношение на времето от първия план, рамката, и се слива с него в разказ за по-нататъшната съдба на героя.[13]

В сърбохърватския фолклор подобно прекъсване на сюжетната линия и връщане назад в миналото откриваме в песента за смъртта на Иво Сенянин (Кар., с. 216—218, пес. 31). Тежко ранен, преди да умре, той разказва на майка си за боя с потерите и загиването на другарите си в сраженията.

Тук идваме до въпроса за пространството, в което движението на сюжетното време се осъществява. Събитията в хайдушките песни като цяло се развиват на широка територия. Героите са непрекъснато в движение, кръстосват родната земя нашир и длъж, прескачат и до съседните страни. Топонимията е реална и близка. В българските хайдушки песни от планините най-обикната като свърталище на хайдути е Стара планина. Срещаме я многократно освен под това име и като Балкана или с названията на различни нейни дялове — Мургаш, Троянската планина, Габровската планина, Сливенските балкани и пр. Рила и Пирин са също твърде популярни, както и Доспат (Доспатската планина, част от Родопите), Витоша, Кожух, Странджа, Сакар и Бакъджиците. Споменават се и голям брой селища — някои от главните градове на Османската империя, цяла редица български градове и села и дори някои градове в съседни и по-далечни страни: Цариград (и с турското му име Стамбол), Одрин (наричан също Едрене и Дренополе), Солун, Будим, Букурещ, Неготин, София (Софян, Софяна), Търново, Габрово, Дряново, Трявна, Лясково, Котел, Сливен, Градец, Плевен, Русчук, Пловдив (наричан с турското му име Филибе), Ямбол, Бачково, Стралджа, Върбовка, Горни и Долни Лозен и т. н. От съседните страни се говори за Босна, Каравлашко и Богданско, за Мора (Морея — Гърция). Назовани са и много местности — проходи, гори, равнини и полета: Софенската кория, Троянската гора, Карнобатската кория, Еленската гора, Марно (Мурно) поле край Търново, Косово поле, Софийско поле, Одринската (Едренската) равнина, Еленските боази, Сливенските боази, Игликина поляна, Вълков кладенец и пр. По-рядко

[12] Д. С. Лихачев. Время в произведениях русского фольклора, с. 46.

[13] За тази песен срв. Р. Иванова. Темата за грешния хайдутин в българското народно песенно творчество. — Изв. Етногр. инст. и музей, кн. XIII, 1971, с. 223—241 (на с. 223—224 е дадена и библиография на обнародваните варианти).

се говори за реки. Освен любимия на българската народна песен Дунав срещаме Ерген река, Марица, Арда и Тунджа. В сърбохърватските хайдушки песни действието се развива главно в планините на Херцеговина и Босна, в Приморието и Посавието. Споменават се Велебит планина, Пролог, Романия, Кита, Везента, Бишча, Тресина, Кунар планина и пр. От чуждите страни се говори главно за Италия (Талија земља) като място за набези или за спасение от преследването на турците. В сърбохърватските песни също откриваме многобройни имена на родни и чужди селища: Сень, Котор, Задар, Удбина, Яйце, Грачац, Нови, Невесине, Требине, Варад, Ливно, Шибеник, Рибник, Сараево, Смедерево, Срем, Митровица, Призрен, също Цариград (и Стамбол), Будим, Беч (Виена), Млеци (Венеция), София, Видин, Солун и др. Споменават се някои реки — Дрин, Сава, Драва — и различни местности, като Косово поле, Грахово поле, Црвена стена, Кобиля глава, Сланкамен и т. н.

Разбира се, мястото на действието в повечето случаи е твърде относително определено, тъй като някои от изброените географски реалии са се превърнали в общи места, които се пренасят от песен в песен или се заменят едни с други в различните варианти на една и съща творба. Едни от най-често срещаните в българските хайдушки песни формули са: „На връх на Стара планина, на хайдушката равнина“, „На Ирин-Пирин планина, на хайдушката поляна“, „На Рила стара планина, на хайдушкото сбирило“, „В Троянска гора зелена“, „В Карнобатската кория“, „По цариградски пътища, по дренополски друмища“, „На троянската пътека“ и т. н. В сърбохърватските хайдушки песни като общи места се използуват: „У зеленој гори Романији“, „У Грахово равно“, „У Удбињи у турској крајини“, „От Котара крваве крајини“, „У Новоме граду бијеломе“ и др.

Действието на хайдушките песни се извършва предимно в открито пространство — по пътищата, които водят към големите градове, по горските пътеки, из планинските проходи, по билото на планината — на хайдушката равнина, на хайдушката поляна. В редки случаи то започва или се пренася за малко в селищата — в собствените или бащините „двори“ на хайдутите, преди да тръгнат на хайдутуват; в механата, гдето понякога е тяхното сборно място; в кръчмата („на дюгеня“), гдето отиват да разузнават кога и по кой път ще тръгне очакваната от тях „хазна“ и дали е пратена потеря да ги преследва; в „изби дълбоки“ у свои роднини или ятаци, гдето се укриват през зимата или в случай на болест и раняване; в конаците и сараите на турски управници, когато ги нападат.

Поради това, че преобладава действието в открито пространство, ролята на природата, на пейзажа е особено важна в хайдушките песни. Не бихме могли да открием обаче съзерцателно отношение към природата, описание на пейзажа, дадено само за себе си. Природата е включена в самото действие, тя е или помощница и закрилница на героя, или препятствие, което той трябва да преодолее. Това, което Д. С. Лихачов установява за приказката — че пейзажът в нея не е статичен, а динамичен, развиващ действието и необходим за обяснение на събитията,[14] — се потвърждава до голяма степен и от наблюденията върху хайдушките песни. Образът на природата не е фон, а е в самото действие и го движи. Това е

[14] Д. С. Лихачев. Время в произведениях русского фольклора, с. 41.

гората, която в известната песен за Индже тъжи за хайдутите и ги приканва към борба или към която сами хайдутите и техните близки се обръщат за подслон и защита:

Заплакала е гората,
гората и планината,
и на гората листето,
и на дървето птичките
заради Индже войвода:
— Де да е Индже да дойде,
гората да развесели,
гората и планината! . . .

(БНТ, с. 95)

— Расти си, горо, порасти,
широки клони разпусти,
широки листи разлисти,
че ща, горо ле, да дода
със триста млади юнаци. . .
. . .
под сянка да ги подпладниш
по високите планини,
при студените кладенци! . . .

(БНТ, с. 128)

Това е също пролетният пейзаж, в който гората „се развива и раззеленява" и налива сърцата на хайдутите „със ясни кърви горещи" (СбНУ, XXXV, с. 233), с кукувицата, която „кукува и хортува", за да призове юнаците в планината (БНТ, с. 75).

Природните картини възникват като че ли случайно между реалните, свързани с живота на хайдутите. Типичен пример за това са редица български песни за болен или ранен в планината хайдутин:

Разболял ми са е млад Стоян
между две ели високи,
между два сини баира,
углавката му й камъна,
постелката му й пясъка. . .

(БХРП, пес. 245)

Разболял са е млад Стоян
на връх на Стара планина,
на айдушката равнина.
Морава бе му постеля,
бели му камък възглаве,
черни му облак завивка. . .

(БХРП, пес. 249)

Природни картини постоянно срещаме и в сръбските хайдушки песни, дадени като че ли мимоходом:

Вино пије Новак и Радивој
у горици под јелом зеленом.

(Кар., с. 14)

Хајде шњоме Бишћу на крајину,
у високу Бишћанску планину,
ћено има суховрха јела
и под јелом један бијел камен,
код камена једна вода ладна,
ту ћеш мене наћи, побратиме. . .

(Кар., с. 291)

Пейзажът се вплита и в мотиви за препятствия. Веднъж това е дългият път, който хайдутите трябва да извървят, друг път преброждането на река или борба с внезапно настъпило лошо време. В тези случаи природната картина е предадена лаконично, но достатъчно силно, за да завладее въображението на слушателя:

Заведе ги на Витош планина.
Досреднощ ми ясен месец греял,
от среднощ ми буен сняг ударил. . .
Замръзнали пушки на рамена. . .

(БНТ, с. 69)

Пейзажът е населен винаги. Човешкото присъствие е неотделимо от него. Дори когато се изказва възхищение от природата, то не се отнася до нейното величие и красота, а до значението ѝ за човека. В този смисъл би могло да се говори за известен „утилитаризъм“ на народната песен в отношението ѝ към природата.[15]

Движението в пространството е твърде характерно за хайдушките песни. В някои от тях мястото на действието се сменя многократно. Героите постоянно се движат, те са на път или се готвят за път. В един от най-обширните варианти на българската песен „Стоян и дружината му“ („Хайдути носят болния си войвода“) (СбНУ, XXVI, с. 112—117) мястото на действието се сменя 12 пъти. Хайдутите се движат постоянно, изминават големи разстояния, отивайки от Стара планина на Доспат и Рила и връщайки се отново на Стара планина. Носят болния войвода до Карнобатската кория, оставят го на бащината му нива. Близките му го отнасят в къщи да го лекуват. Оздравял, той тръгва да търси дружината си на Стара планина, отива на Бакъджиците при овчари, намира дружината си в Еленските боази. Заедно с нея се прехвърля на бейската нива край с. Бакъджик. Отвличат бея в Стара планина, а после той ги отвежда в Сливенските боази, гдето им открива заровено имане.

Епизодите се редят един след друг на различна сцена, в различен декор. Изобразителните моменти преобладават над разказа, ролята на пряката реч и диалога е първостепенна. Добива се впечатление, че отделните епизоди са явления от една пиеса, която в момента се играе пред нас. Те са свързани с кратки ремарки за прехода от едно място на друго: „че си ги Стоян заведе на връх на Стара планина“, „задигна Стоян байряка, че си дружина поведе“, „че си Стояна носиха до Карнобатска кория“, „че го занесе, занесе в техните изби дълбоки“, „че тръгна Стоян, потегли, потегли Стоян, отиде на висок баир Бакъджик“, „Стоян дружина поведе, поведе бея да лови“, „та че си Стоян побягна на тази Стара планина, на таз хайдушка равнина“. Времето, през което се извършват събитията в песента, е неопределено, интервалите между тях и продължителността на самите събития се означават с изрази като „мина са, како са мина“, или „ходиха, како ходиха“. Действието се прекъсва, докато Стоян боледува, скрит у своите близки, но времето на боледуването също не е определено „Лежал е Стоян, що лежал, болял е Стоян, що болял, че хвана да си оздравя.“ Това би могло да бъде дни, седмици, месеци или години. Косвено, от думите на героя узнаваме, че той е боледувал цели девет години; „Де гиди, сабя, де гиди, ах гиди, сабя хубава, девят години ей стана, откак не съм те опасвал!“ Действието се подновява с това, че той тръгва отново, отива да търси дружината си. Оказва се, че през това време (цели девет години) тя продължава да броди из планините без войвода. Никакви промени не са настъпили. Дружината е все така „вярна, сговорна“. На-

---

[15] М. Бахтин (цит. ст., с. 358) подчертава, че „всички предмети — слънце, звезди, земя, море и т. н. — са дадени на човека не като предмети за индивидуално съзерцание („поетическо“) или за незаинтересувано размишление, но само в колективния процес на труда и на борбата с природата. Само в този процес той се среща с тях и само през призмата на този процес ги осъзнава и опознава. (Това познание е реалистично, обективно и дълбоко, отколкото би било при условията на празното поетическо съзерцание.) Затова всички предмети са въвлечени в движението на живота, в събитията на живота като негови живи участници.“

истина хайдутите сега са „голи и боси, дигнали пушки бойлии, пушки на голи рамена, на голи гърди пищови", но те тръгват „голи и боси, жедни и гладни" още когато носят болния войвода. Войвода и дружина се срещат така, като че ли са се разделили вчера, и продължават заедно своите подвизи.

Както времето, така и разстоянията в песента са твърде условни. Хайдутите са ту на Рила, ту на Стара планина, ту на Доспат и Бакъджиците. От Стара планина Стоян вижда овчарския огън на Бакъджиците. От Бакъджиците той се провиква и дружината му го чува в Еленските боази. Ако погледнем на картата, ще видим, че разстоянието между тях е около 80 км по права линия. Не се касае обаче за хиперболизиране на образа на героя и неговата сила, те не излизат извън рамките на нормалното и на реално възможното, в песента няма елементи на фантастика и чудеса. Просто разстоянията в поетическото време и пространство са условни, съобразени са не с реалните им еквиваленти, а с изискванията на сюжета.

Биха могли освен този да се посочат още много примери между българските и сърбохърватските хайдушки песни, в които мястото на действието се сменя по няколко пъти. В българската песен „Стоян войвода и Будимският кадия" (СбНУ, XXXVIII, с. 126—127) то се пренася седем пъти, в песента „Чавдар войвода и Лалуш" (СбНУ, II, с. 320—322) — три пъти, в „Стратил и потеря" (СбНУ, XXVI, с. 20—22 — четири пъти. В сърбохърватската песен „Пеул капитан и Хрњатина Мујо" (Кар., пес. 38) събитията се разиграват на седем места, в „Сењанин Тадија" (Кар., пес. 39) — на шест места.

Не всички хайдушки песни обаче са построени по този начин. В някои от тях действието се развива на едно място, на една сцена. Декорът може да бъде различен: „бащините двори" в песента за хайдутина, който се прощава с майка си или жена си (БНТ, с. 76, 88); горската поляна, гдето войводата яде и пие с дружината си и отбива нападенията на обсадилата го потеря (БНТ, с. 143); планинските чукари, гдето лежи умиращият хайдутин (БХРП, пес. 249—253; БНТ, с. 549). При тези песни сюжетното време почти съвпада с реалното време на изпълнението на творбата, така че би могло да се говори като при класическата драма за „единство на времето и мястото".

Сюжетното действие се мести в пространството заедно с движението на героите. В по-големия брой от българските и сърбохърватските хайдушки песни то следва движението на главния герой. Възможни са понякога малки отклонения, колкото да се подготви следващият етап от действието, чийто двигател остава все той. Такова отклонение бихме могли да посочим в разгледаната по-горе песен за болния войвода и дружината му. Само за миг главният герой се изгубва от погледа ни, когато народният певец трябва да подготви срещата му с неговите близки. За момент зрителният ъгъл се сменя: ние виждаме нещата от страна на сестрата и невестата, които, отишли да жънат, забелязват лежащия под крушата човек — единствена сцена, в която героят пряко не участвува. Но само в нейното начало, защото веднага след това той отново влиза в действието.

Много по-малобройни са песните, в които действието изцяло или само частично се движи не от главните герои, хайдутите, а от техните преследвачи. В тези песни хайдутите са представени не непосредствено, а

отдалечени във времето и пространството — през погледа на своите неприятели, което почти винаги се използува за засилване на идеализацията на техните образи и на художествения ефект — срв. българската песен „Хайдушка глава“ (БХРП, пес. 314—328; БНТ, с. 605) и сърбохърватската песен „Четире ускока“ (Кар., пес. 47).

Сюжетното действие може да се пренася във времето и пространството не само следвайки движението на героите, но и чрез включен в техните думи разказ. От този вид е песента за болния далеч от близки или за затворения в тъмница хайдутин, който узнава от сокол съдбата на своя дом и семейство. Чрез думите на сокола действието се пренася от тъмницата в далечните запустели „двори“ на героя, гдето тъжат за него майка, сестра и либе, представени в символичния образ на три кукувици (БХРП, пес. 269—272; БНТ, с. 559).

С течение на времето успоредно с развитието на жанра във времепространствените отношения в хайдушките песни настъпват някои промени. Ако проследим развитието от най-старинния епически и баладен тип към хроникалния, който е сравнително най-късен, ще видим, че се върви от неопределеност към все по-голяма конкретизация. В старинните типове хайдушки песни географските имена са малко и са използувани обикновено като общи места (loci communes), които варират в различните варианти на един сюжет и преминават от един сюжет към друг. В песните-хроники броят на тези имена видимо се увеличава, при това те все по-здраво са закрепени към определени сюжети. Но все пак при всички случаи се запазва известна относителност. Времето в отделните творби остава затворено, по принцип не се свързва с историческото време. Пълна времепространствена конкретизация никога не може да се постигне поради самата природа на хайдушките песни като фолклорни произведения.

АНТОНИНА АФАНАСИЕВА-КОЛЕВА

ПОЕТИКАТА КАТО КРИТЕРИЙ ЗА ТИПОЛОГИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ЮЖНОСЛАВЯНСКИЯ НАРОДЕН ЕПОС

Повече от столетие една от най-предпочитаните теми в славянската и неславянската фолклористика е проучването на славянския епос. Но в натрупаната огромна, просто заплашваща с размерите си литература, работите, занимаващи се само с въпросите на южнославянската епика, заемат твърде скромно място (Ваян; Банашевич; Романска, 1963—1; Меденица). В по-големи научни изследвания тя обикновено служи като фон или еквивалент за сравняване с други, предимно славянски епически традиции (Халански, Жирмунски; Путилов, 1971; Смирнов). В резултат на това се появява доста вредна практика — южнославянското епическо творчество да се разглежда и проучва, без да се отчита достатъчно неговата вътрешна етническа и типологична диференциация, което проличава дори в трудовете на учените, които по принцип признават наличието на жанрова неоднородност и национална специфика в южнославянския епос (Банашевич, Путилов, Смирнов). В научната практика твърде често се случва едни и същи южнославянски епически творби да се интерпретират ту като юнашки, ту като исторически песни (което показва, че фактически не се прави разлика между героичния и историческия епос) и съответно с това към тях се предявяват неадекватни естетически изисквания, на които те естествено не могат да отговорят. Само тук и там, в някои отделни работи, проучващи общо или специфично национално състояние, намираме по-ясни или по-бегли бележки върху жанровата и етническата диференциация в южнославянската епика и нейните етнически компоненти (Джурич; Бошкович-Стули; Ангелова и Живков; Стойкова, 1968). Впрочем като най-слабо проучена област на южнославянското епическо творчество изпъква неговата поетика. Тук освен няколко по-кратки работи (Чубелич; Стойкова, 1970; Йованович; Матицки) няма нито едно по-пълно изследване.

С оглед на това задачата на тази работа бе чрез анализ на съдържанието, формата, фреквентността и функциите на някои елементи от изобразителната система на южнославянското епическо творчество, по-специално на хиперболата и персонификацията да разкрие и покаже някои моменти от неговата стадиална и национална специфика. Изследването на равнището на художествената реализация наложи включване към съществуващите вече критерии за типологична класификация на епи-

ческите творби (Динеков, с. 418; Проп, 1958, с. 5—6; Малетински, 1964, с. 70—80; Романска, 1965, с. 98—99; Путилов, 1971, с. 22; Путилов, 1975, с. 168—171; Гацак, 1975, с. 130—131) още два нови, твърде важни за изображението критерия, а именно обобщението и конкретизацията, по-точно степента на обобщението и степента на конкретизацията. Първият експлицира героичния характер на творбата, а вторият може да служи като мярка за историчност, по-точно за историзация на епическата песен. Най-пряката задача на изследването бе да установи как според тези два критерия хиперболата и персонификацията участвуват в изграждането на българските и сърбохърватските юнашки песни и съответно какъв тип епика експлицират.

Изследването бе извършено върху материал от 15 000 стиха от сборниците на Ватев (СбНУ), Караджич (ВК) и Матица хърватска (МХ). Подборът на сборниците стана с оглед на авторитетността на изданията и времето на записите. При определяне количеството на материала имахме пред вид, че се касае за поетика, изградена върху естетиката на тъждеството, което значи, че след известен обем количеството на изследвания материал не влияе вече чувствително върху получените резултати.

Изборът на песните и техните варианти (СбНУ, № 1, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 26, 28, 30, 32, 33, 36, 38, 39, 42, 45, 47, 51; ВК, № 33, 37, 38, 39, 40, 41, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78; МХ, № 3, 4, 5, 7, 8, 12, 14, 19, 24, 26, 29, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 53, 62, 63, 71) бе съобразен с няколко изисквания — по възможност да бъдат изследвани национални и етнически варианти на едни и същи песни; по-добрите певци да бъдат представени с по два-три и повече записа; доколкото е възможно, да бъдат обхванати най-важните и най-интересните регионални традиции (особено в Хърватско).

* * *

Както темите и сюжетите, мотивите и героите на южнославянските юнашки песни репрезентират твърде често различен тип етническо творчество, така и системата на изображението им съвсем категорично (макар невинаги очебийно) изявява осезаеми разлики в тяхното светоусещане и в основните им структурообразуващи естетически принципи. При определянето и проучването на тези разлики и техните последици ръководният момент в изследването е посоченото вече становище, че основни критерии за типологична характеристика на всяко народно епическо творчество са степента на неговата героизация, историзация и идеализация. Оттук съвсем закономерно следва, че на равнището на изображението критериите трябва да се търсят във възловите структурообразуващи елементи, чрез които се осъществява образната експликация на фолклорните естетически категории — героично, историческо и идеално. Такава роля изпълняват най-добре обобщението и конкретизацията, поради което може би най-целесъобразно е за типологични критерии в изобразителната система да се вземат степента на обобщение и степента на конкретизация.

Отдавна е известно (въпреки че в науката започна да се говори за това по-интензивно едва през последните две десетилетия), че класическият героичен народен епос е изграден върху монументални обобщения (Проп, 1958, с. 9—10; Динеков, с. 419; Мелетински, 1964, с.65, 75, и др). От

друга страна, знае се и това, че еволюционният развой на епоса е в пряка зависимост от засилващите се процеси на художествената конкретизация (Проп, 1958, с. 10; Динеков, с. 519; Мелетински, 1964, с. 80; Путилов, 1971, с. 280—281). Затова само изследване, съобразено с тези два процеса, може да ни предложи по-обективно отчитане на стадиалните състояния и техните характеристики в южнославянския епос.

Като най-характерни стилови елементи, изваждащи епическото обобщение на повърхността на изображението, изпъкват хиперболата (Проп, 1958, с. 54—55; Романска, 1965, с. 165; Гацак, 1967, с. 196—197; Лазутин, с. 14; Путилов, 1975, с. 173—174) и персонификацията (Афанасиева-Колева, с. 375—377). Това ги прави изключително удобни като експериментално средство, чрез което се изследва типологичната неоднородност на южнославянското епическо творчество.

Хиперболата безспорно е най-подходящото изобразително средство за изграждане на такива монументални образи, каквито са южнославянските юнаци начело с най-големия от тях — Крали Марко — и техните антагонисти, всред които най-ярко се открояват Черен арапин и Муса Кеседжия. Героичният епос винаги възпява борбата и победата на идеализирания герой, обобщаващ в себе си силата и достойнствата на целия народ. С вечните си сблъсквания между свои и чужди (с които фактически по своеобразен начин отразява многовековната историческа действителност на балканските славяни) южнославянският епос, както и всеки друг, неизбежно утвърждава култа към юнашката сила, като я изтъква не само в юнашката борба, двубой, съревнование, а и във всичко, свързано с тях и с героичния фон и бит на „юнашкото всекидневие" (Маретич, с. 121—127; Мелетински, 1963, с. 350). Следователно хиперболата участвува не само в изграждането на образите на юнаците и техните антагонисти, с най-активната ѝ помощ художествено се оформят и важни сюжетни и ситуативни сегменти, нещо повече — тя е един от честите елементи при изображението на епическото пространство и време.

Преди да преминем към анализа на конкретните реализации на хиперболата в южнославянските юнашки песни, необходимо е да хвърлим поглед върху честотата на нейната поява в българското, сръбското и хърватското народно епическо творчество. Съвсем според очакванията по този показател сръбските и хърватските песни показват голямо единство, като същевременно чувствително се отличават от българските. По-точно в 5-те хиляди български юнашки песни се срещат 60 хиперболи, докато в сръбските те са 34 и в хърватските — 30. От всичко 26 български песни хиперболата не се среща само в 8 (СбНУ, № 1, 7, 8, 23, 26, 28, 33, 42). При същото количество обработен материал и двойно по-голямата употреба на хиперболата в българския епос броят на сръбските и хърватските песни без това изобразително средство, съответно 10 (ВК, № 23, 33, 53, 55, 56, 57, 59, 62, 63, 72) и 9 (МХ, № 3, 5, 19, 24, 26, 42, 48, 53, 71), не се отличава чувствително от броя на българските, което показва, че разликата между българската и сърбохърватската ситуация не е толкова в присъствието или отсъствието на даденото поетическо явление, колкото в неговата интензивност.

Още по-интересна картина предлага употребата на хипербола от страна на отделните певци. Като обща южнославянска черта може да се посочи добрата застъпеност на хиперболата в текстовете на всички по-талант-

ливи народни певци. Затова никак не е чудно, че всред българските рапсоди най-голям афинитет към нея показват Вуче Ангелков, Жоте Илков и Богдан Крушкин. Във Вуковия сборник тя се среща най-много в песните на Тешан Подругович и сляпата от Гъргуровац, у сляпата Живана и Филип Вишнич. Текстовете от сборника на Матица Хърватска, които са били подбрани с оглед на представянето на различни краища и различни центрове на народна традиция, предлагат твърде любопитно (но не и съвсем неочаквано разпределение). Най-интензивно е присъствието на хиперболата в песните от Горна Краина и Славония (дори по-голямо, отколкото в сборника на Вук), при това тя особено често проличава в песните на такива добри певци като Илия Търтица и Петар Каймич. В замяна на това в епическата традиция на Дубровник, Дубровнишко и Лука на о-в Шипан хиперболизацията е изключително рядко явление.

Изразено в проценти, съотношението между отделните южнославянски национални, етнически и регионални епически традиции в употребата на хиперболата изглежда така: българските юнашки творби — 1,2%, песните от сборника на Вук — 0,68%, материалите от Горна Краина — 1%, от Славония — 0,90%, от Дубровник — 0,003% и от Лука на о-в Шипан — 0,002%.

Също така интересен и показателен за състоянието на епическата традиция е въпросът за наличието на хипербола в националните варианти или версии на една и съща юнашка песен. В разгледания от нас материал (по 26 песни от сборниците на Ватев и Вук и 23 от сборника на Матица Хърватска — на сборник по 5000 стиха, или всичко 15 000 стиха) хиперболата присъствува и в трите групи текстове само три пъти. Това са песните как Крали Марко погубва потисника и премахва вземания от него сватбен данък (СбНУ, № 19; ВК, № 68; МХ, № 7), за юнашкия двубой между Крали Марко и Муса Кеседжия (СбНУ, № 17; ВК, № 66; МХ, № 43) и как Крали Марко нарушава редица забрани, наложени от султана, арапина и др. (СбНУ, № 13; ВК, № 70; МХ, № 8). По отношение на подобни паралели, засягащи съвпадения между българския материал и само един от съответните сърбохърватски текстуални комплекси, се очертава значително по-силно изразено единство. Съвместната употреба на хипербола се забелязва в 6 песни: Крали Марко отива на Охрид за риба (СбНУ, № 30; ВК, № 67); Крали Марко се бори с юначна девойка (СбНУ, № 32; МХ, № 49); Крали Марко и Филип Маджарин (СбНУ, № 14; ВК, № 58); Крали Марко, вила и юнак, който пее в гората (СбНУ, № 38; ВК, № 37); Крали Марко познава сабята на своя баща или брат (СбНУ, № 10; МХ, № 4); Крали Марко погубва спасилата го от тъмница Арапка девойка (СбНУ, № 6 — в състава на друга сюжетна линия; МХ, № 14 — самостоятелно). Както се вижда, съвпаденията са двойно повече, отколкото в групата на общото южнославянско единство.

Дори при един бегъл поглед върху сюжетите и мотивите в цитираните песни, отразяващи пълното или частичното южнославянско единство в употребата на хиперболата, се вижда, че става дума за творби, типични за класическия героичен епос. Следователно по-голямата честота в употребата на този важен елемент от епическото изображение действително може да свидетелствува за силна героична доминанта в епическото творчество и за наличие на добре оформен тип класическа героична песен. В това отношение като традиции с ярко изразена героична доминанта в

южнославянското епическо творчество се открояват българската, горно краинската и славонската юнашка песен.

Казахме, че в юнашката песен хиперболата участвува не само в изобразяването на юнака и неговия антагонист или антагонисти, а и в епическото пресъздаване на „героичния бит“ и „героичното всекидневие“. При това водещият момент в тази хиперболизираща идеализация принадлежи на едно безкрайно преклонение пред юнашката сила, което исторически е съвсем обяснимо и дори закономерно.

При съпоставянето на ексцерпираните в изследването хиперболи се установи, че според своите семантични ядра и атрибутивни, ситуативни и сюжетни функции те се концентрират в няколко групи, повечето от които присъствуват и в трите южнославянски текстови блока. Такива общи групи се оформят съответно от хиперболизациите на силата на героя (директно или чрез някаква експликация); атрибутите на героя (оръжие, облекло, двори); силата и атрибутите на юнашкия кон; количеството на изпитото вино и големината на съдовете, с които то се изпива; силата и вида на антагониста; тежките изпитания на героя, свързани предимно със заробването му, и т. н. Анализът на тези групи е основна задача на работата.

Според очакванията най-многочислена и най-добре оформена е групата, в която се хиперболизира силата на героя. Всред 60-те хиперболи, ексцерпирани от българския материал, 35 (повече от половината) влизат в тази група. Във Вуковия сборник съотношението е 12 спрямо 34 (почти една трета), а в сборника на Матица Хърватска — 10 спрямо 30 (точно една трета). Хиперболизацията на силата може да бъде непосредствена:

Да видиш ли тоя мермер камик,
що йе камик до пребели порти,
него Филя до колена дидза.
Че го дигне, та че те удари,
та че тебе младо да погуби!
Марко си йе коня съседнало,
па си везе тоя мермер камик,
завърте се на лево, на десно,
та исфърли тоя мермер камик,
исфърли го накрай на Филибе.
(СбНУ, № 15)

Донесоше дреновину Марку;
кад је стеже у десницу руку,
прште, пуста, надвоје натроје,
и дв'је капље воде искочише.
(ВК, № 66)

Uze Marko sablju sa nakovnja,
I udara š njome o nakovanj.
Kako j Marko ljuto zamahnuo,
Nakovanj je š njome prosikao.
(МХ, No 43)

или пък опосредствувана чрез подчертаване на някой друг експликатор, например страх от силния юнак, големината му, неговия мощен глас, времетраене на борбата, която води със своя също така силен враг, или неимоверната многобройност на враговете, които той побеждава, и т. н., и т. н.:

— Леле мале, леле мила мале,
каков дервиш на порти ни чука.
На глава му цала мечетина,
на гърбина цала вучетина,
у уста си църна овца носи.
(СбНУ, № 15)

Po Kosovu on siječe vojsku.
Nešto malo Marko posjekao:
Tri hiljade i trista stotina,
Dok je babu osvetio svoga.
(МХ, No 4)

Скочи Марко на ноге лагане,
обрну се и два и три пута,
сав се чардак из темеља тресе.

(ВК, № 61)

След силата на героя в сърбохърватските песни най-често се хиперболизира употребата на виното, което юнаците и конете им изпиват в неимоверни количества и с огромни съдове (грамадни чаши, ведра, легени). Същите хиперболи намираме и в българските юнашки песни, само че по-рядко. Освен това тук те са и тематично по-разнообразни, например мотивът „пиенето на облог" е сюжетообразуващ:

— Фала тебе, незнаано делийо,
да си давам вино за жълтица,
сва би гора злато позлатила;
а я давам вино на облоги.

(СбНУ, № 6)

Па он сједе пити мрко вино;
не пије га чим се вино пије,
већ леђеном од дванаест ока,
пола пије, пола Шарцу даје,

(ВК, № 410)

I donese jednu kupu vina,
Jedna kupu od trideset oka.
Pije Marko jednu kupu vina,
A još nije brka pokvasio,
. . .
I donesu drugu kupu vina,
Drugu kupu od pedeset oka.
Pije Marko drugu kupu vina,
A istom je brke pokvasio,
. . .
Nosi Marku treću kupu vina,
Treću kupu od šezdeset oka.
Istom Marko ponapi se vina.

(МХ, No 7)

В изследваните български юнашки песни втора по големина група хиперболи е групата за атрибутите на героя. Подобни сръбски и хърватски хиперболи заемат в таблиците съответно трето и четвърто място. Тук (особено в българските материали) се наблюдава последователна хиперболизираща идеализация на всичко, което най-пряко е свързано с подвига на героя и с обществения му престиж. Неговата сабя, боздуган, кон, облекло, двори са най-скъпи, най-хубави, най-големи, направени от най-добрите майстори и от най-добрия материал. Всичко възможно и невъзможно у него, при него и край него е златно и позлатено, сребърно и посребрено (Маретич, с. 124):

Он си язди коня Дебеляна,
кой му чини на два Цариграда,
И си носи сабля димиския
на три места сабля прекована,
на четири сабля позлатена
и на нея ясни огледала,
та се юнак с нея огледуйе,
она чини до два Цариграда,
на него йе руо великово,
оно чини за Софийско полйе.

(СбНУ, №10)

У мом више буздовану нема,
четрдесет ока ладна гвожђа,
двраест ока лепа чиста сребра,
и шест ока жеженога злата,
једно с другим шесет и шест ока.

(ВК, № 71)

Der saveži šestokrilovića,
Koji nosi do devet mačeva
I desetog pernog buzdovana,
Koji važe do stotinu oka.

(МХ, No 44)

Още по-силно хиперболизиране изпитват конете на главния епически персонаж. Народната фантазия им приписва изключителна сила, бързина и буйност, а народната памет все още пази смътни спомени за тяхната прастара митично-ритуална природа (Мериджи, с. 276—278), която трансформира в поетично идеализирани техни качества. Интересно е да се изтъкне, че на цялата южнославянска епическа територия в епическия образ на юнашкия кон се пазят много добре реликтите на старинните представи за чудесния кон-птица, кон-огън. Впрочем това е една от немногобройните общи поетични черти на южнославянското епическо творчество, присъщи в еднаква степен на всичките му региони:

— Ей фала ти, Марко Кралевичи,
можем, Марко, код нея да минем,
но извади тая бела кърпа,
та превържи твои црни очи.
Като минем воз видрото небо,
секакви че ветри да ни сретна,
бесни ветри и върли вирулки,
може тебе свет да се замае
. . .
излитнаа воз видрото небо,
секакви ги ветри пресрешнаа,
бесни ветри и върли вирулки.
Огидоа код яснио месец,
намериа Вида Баздаржийкя.

(СбНУ, № 39)

добра Шарца врло расрдио,
из копита жива ватра сева,
из ноздрва модар пламен лиже,

(ВК, № 68)

Kad se kurva šare razigrao,
Devet kopja u visinu skače,
A dvadeset malo ponaprida.
Iz zuba mu zelen plamen sipa,
Iz nozdrava munje i gromovi,
Sve se polje u oganj obrati.

(MX, No 44)

Също така твърде интересни са основните типове хиперболизация, свързани с изграждането на образите на враговете, но за разлика от предишните диапазонът и характерът на хиперболизацията в тях показват ярко изразени различни национални и регионални предпочитания. Типът на епическия герой-антагонист — много силен човек, който вдига големи и тежки камъни, върти добре сабята си, хвърля далеч и точно своя буздоган, заробва юнаци, крале и кралици, например Филип Маджарин, Вуча Дженерале, Мина-Беле от Костура и т. н. — съществува в народното творчество на всички южни славяни, но господствува в епическата традиция на т. нар. динарски регион. Там със същата популярност се ползува и познатият на всички южни славяни напълно антропоморфен и историзиран образ на Муса Кеседжия (и някои други подобни на него епически личности), чиято изключителност се състои само в това, че има в гърдите си три сърца и една или три змии (Шмаус, с. 2; Путилов, 1971, с. 66).

За някои други части на южнославянската епическа територия и преди всичко за българската епическа традиция особено са показателни такива героично обобщаващи представи за врага като подложените на значително антропоморфизиране и историзиране великани, въздействуващи върху въображението на народа предимно с размерите си, с грозотата си и със своята чудовищна лакомия. Такива са Черен арапин, Гуне Будалина, Жълта Базиргяна, старецът Джидовина, дете Дукадинче, Секула детенце и др. (Шмаус, с. 5). У тях все още доста добре прозират архаичните черти на митичния враг-чудовище (Путилов, 1971, с. 80—82).

Всред антагонистите-великани особено място заема трагичният образ на Юнашка девойка (Арватка девойка, Джидовка), чиято необикновена сила векове наред пленява въображението на южните славяни (особено на тяхната югозападна и югоизточна част). Запазена като реликт от най-архаичния стадий в развоя на народната епика, като епическо обобщение и отражение на борбата между засилващия се патриархат и матриархата, загубила за народа своето дълбинно, идейно значение, Юнашка девойка може да има само една съдба — да бъде погубена (и то с хитрост) от юнака, за когото обикновено иска да се ожени (Путилов, 1971, с. 89—90).

Типовете хиперболизация в тази група — от очовечени и историзирани поетични трансформации на старинни представи за врагове-чудовища до рационализирано изтъкване на почти възможна героична суперквалификация — убедително свидетелствуват за наличието на две доста близки, но все пак стадиално различни идейно-стилови тенденции в обсега на южнославянското епическо творчество: българо-хърватската, която не отстъпва от позициите на героичната обобщаваща положителна и отрицателна идеализация; динарската, която в своя стремеж към конкретизация и историзация свежда героите и техните антагонисти до почти човешки размери. Като типичен пример за това може да служи сръбската и българската обработка на сюжета („Крали Марко отива на Охрид за риба", където образите на Джемо Бърджанин и Гуне Будалина са вече типологично несъпоставими:

Срегнаа се з' Гуне Будалина.
Ка йе страшен, бог да го убие,
долни барли на гърди му бия,
горни барли на челу му бия,
очите му колко два сахане,
мустаци му на рамена стоя.

(СбНУ, № 30)

Када цару тужбе додијаше,
посла на њга ћуприлић-везира
и са њиме три хиљаде војске.
Кад дођоше у равно приморје,
све поломи Муса по приморју
и увати ћуприлић-везира.

(ВК, № 66)

Kad nagazi Kraljeviću Marko,
Vidi zlatno nasred put a krilo,
. . .
Golem ti je oni junak bio,
Ovo krilo koji je nosio.
. . .
Pak se skoči sa konja na travu,
Pa uhiti krilo paunovo,
Podigne ga do svilena pasa,
Tad priskoči Relja Bošljanine,
Ide Relja podizati krilo,
Podiže ga do više koljena,
Pa ga pušti na travu zelenu.
Pak priskoći Sibiljanin Janko,
Ide krilo de podiže zlatno.
Od zemlje ga malo podignuo,
Pak ga pušti na travu zelenu.
. . .
I podjoše tako naprjeda.
Sve to sluša iz gore djevojka,
Pa izide iz gore zelene.
Jednom rukom uze krilo mlada,
Stavila ga za kapu na glavu.

(MX, No 29)

От общите по тип и степен на обобщение южнославянски хиперболи могат да се споменат още тези, с чиято помощ се изобразяват мъките и страданията на пленения герой. Те по своеобразен епичен начин пресъздават трагичното историческо минало на южнославянските народи. Картините на израстването на косите, брадата и ноктите по време на много-

годишно чезнене из страшни тъмници, на тежките окови, които късат и чупят снагата, надали са само продукт на творческото въображение на народния певец. Той е могъл най-много да засили багрите и в духа на епическата стилизация посредством хиперболата да потърси помощ от въздействието на епическото обобщение:

Ка излезна Марко низ тевници,
до пояс го коси загърнали,
превеза си коси през рамена,
па си пойде код цар Сулимана.

(СбНУ, № 18)

Бацио их на дно у тавницу,
њено лежи вода до кољена,
а јуначке кости до рамена.

(ВК, № 41)

Vežu Turci Kraljevića Marka,
Na njeg meću devetera gvoždja,
Sindžirliju alku oko vrata.
Svaka toka devet oka važe,
Svega skupa tri stotine oka.

(MX, No 63)

Ако се опитаме да обобщим данните, които ни предоставя анализът на групите и илюстративният материал към тях, ще установим преди всичко значително по-рационалния характер на сърбохърватските примери, особено тези, които репрезентират динарската традиция. Тук хиперболата много често излиза извън рамките на голямото обобщение и със своята идеализация почти в границите на възможното спомага за поизразено конкретизиращо окачествяване на героите, техните антагонисти и обкръжение. В резултат на това се засилва индивидуализацията на образите и ситуациите, което от своя страна прави възможно лесното им свързване с конкретни исторически личности и събития, а оттам и допълнителната историзация на епическото творчество изобщо. Промените, настъпили в начина и степента на хиперболизация в централните (по място, а не по значение) сърбохърватски краища, са пряк резултат от дълбинните (т. е. идейните) изменения в динарската епика, от нейното качествено ново историческо съзнание, изискващо постепенно напускане на класическата героична стилизация или поне известно нейно трансформиране под въздействието на нови структурообразуващи принципи. Именно с това може да се обясни, че въпреки добре изразената историческа доминанта динарската традиция предлага често и образци на героичното поетическо изображение.

Любопитно е, че българският материал, макар подборът на неговите образци да бе направен с оглед за възможно най-голямо паралелно представяне, се подчинява на съвсем други естетически принципи, т. е. почти не излиза извън границите на монументалното обобщение, като се старае да го свърже с необходимата „мярка“ историчност, която не надминава възможностите на героичното епическо творчество.

Персонификацията, както бе посочено, е другият елемент на епическата изобразителна система, най-тясно свързан с процесите на обобщението и конкретизацията. Корените ѝ трябва да се търсят в анимизма на примитивния светоглед, трансформацията на който я запази и оформи

като поетично средство. Много от образите на южнославянското епическо творчество — вили, самовили, юди, змейове и змеици — са пряка рожба на персонифицираните сили и явления на природата. Но тези олицетворения от максимален мащаб, представляващи опити на сетивно-образното мислене да овладее тайните на природата (Динеков, с. 361—362;Романска, 1963, с. 39), не са предмет на нашето изследване. Неговата задача е да установи ролята и поведението на персонификацията като стилово средство в света на героичния и историческия епос.

Със своята възможност за изобразяване на прякото общуване между човека и природата (Йорданов, с. 668—669), поетически пресъздадена и приближена до човека чрез идеализиращо обобщение, персонификацията се очертава като стилов елемент, твърде подходящ за поетическото изграждане на героичния свят и на взаимоотношенията в него. Както можеше да се предположи, персонификацията е значително по-добре представена в българските юнашки песни — 2 пъти повече, — отколкото в сърбохърватските. В българския материал тя е зарегистрирана 23 пъти в 14 песни (СбНУ, № 1, 4, 6, 7, 14, 17, 21, 26, 28, 30, 38, 39, 42, 45), а в сръбския и хърватския — по 10, съответно в 8 и 5 песни (ВК, № 37, 53, 58, 65, 66, 68, 69, 73; МХ, № 7, 19, 24, 44, 62). Следователно според честотата в употребата на персонификацията най-силно проявено героично начало имат пак българските творби.

Интересно е да се посочи, че в цялото южнославянско епическо творчество се откроява ярко изразена тенденция песента, в която има персонификация, да съдържа и хипербола. Така например в материала от сборника на Вук от общо 8 песни, в които е намерена персонификация, само в една (№ 53) тя не е придружена от хипербола (но във варианта ѝ — № 54 — вече я има). Излишно е да се обяснява, че това съвпадение в употребата на персонификацията и хиперболата се дължи съвсем закономерно на участието им в едни и същи художествени процеси, в осъществяването на едни и същи естетически задачи.

Разлики в употребата на олицетворението в българските и сърбохърватските песни показва и диапазонът на персонифицирането в тях. Българските епически творби въвличат в разглеждания поетичен процес по-голям брой неща и явления. Те персонифицират кон, гора, кръстато орленце, пиле-птица, църква, мощи; сръбските — кон, сокол, кула, Косово; хърватските — кон, сокол, роза, страна (Гръчка и Бугарска).

И все пак най-очебийна разлика в употребата на това стилово средство в южнославянските епически традиции трябва да се търси в начина и степента на неговото поетично реализиране, а оттам и в ролята му при художественото изграждане на песента. Експерпираният материал показва цяла редица степени в неговото конкретно осъществяване: от пълната му и разгъната форма при персонифицирането, например на коня — пръв помощник и верен приятел на героя, или на сокола — благодарното животно, до чисто експресивно риторично възклицание-обръщение, изразяващо емоционално състояние на говорещия и неизискващо никаква ответна реакция.

Следвайки логиката на епическата поетическа условност, можем да възприемем, че всяка конкретна персонификация представлява поетически акт на общуване между човека и природата. Характерът на това общуване, т. е. степента на поетическата вяра в неговата възможност,

се експлицира от начина, по който човекът и природата участвуват в него. Във връзка с това се открояват два основни типа персонификация-пълна — обобщаваща — и непълна (рационализирана) — конкретизираща.

Като пълна персонификация могат да се смятат случаите, когато в този своеобразен поетичен комуникативен процес, където човекът е отправител, а олицетворената природа — получател на информация, съществува и обратна връзка. Активната обратна връзка (т. е. когато отправителят и получателят на информацията си сменят местата и ролите) реализира пълното олицетворение, участвува в придвижването на действието, т. е. в изграждането на сюжета, и свидетелствува за героичното епическо светоусещане.

Съответно непълен, рационализиран тип персонификация се проявява там, където няма — и не се очаква — обратна връзка, тъй като нейната реализация в границите на дадената поетическа условност се чувствува вече напълно невъзможна. В този вид олицетворение информацията се ориентира към самия отправител, отразявайки при това неговото душевно състояние и емоции. Изобразяването на преживяванията и чувствата на героите е един от основните начини за индивидуализиране на техните образи и е присъщо на историческата епика и народната балада. Между двата основни типа персонификация се наблюдават междини реализации, отразяващи различни степени на епическа условност и рационализация. Определянето на техния предимно обобщаващ или предимно конкретизиращ характер е задача, която може да бъде решена само при установяване и анализиране на обратната връзка в тях, защото именно обратната връзка е този момент, който изявява степента на персонификацията и характера на светоусещането в нея.

Пълната обобщаваща персонификация, изградена върху двупосочно активна обратна връзка (т. е. тип: герой пита — олицетворението отговаря и обратно) е характерна за българските юнашки песни и е зарегистрирана в тях 12 пъти (СбНУ, № 1, 4, 6, 7, 17, 28, 30, 38, 39, 42, 45, 45). В сръбския материал я откриваме 2 пъти (ВК, № 53, 58), а в хърватския — само 1 път (МХ, № 44):

Па си пита Шарко добра коня:
— Фала тебе, Шарко добра коня,
да хвърляме с дървйе и камене,
може бити арапи убити,
нало чеме робйе истепати.
Отговара Шарко добра коня:
— Фала тебе, Марко Кралевичин,
я погледни у свилни дисаги,
че твое е либе па разумно,
да не ти е сабля па турило.

(СбНУ, № 4)

Ал'пропишта Шарац пред механом:
— Авај мене до бога милога,
ће погибох јутрос пред механом
од силнога Вилип-Мађарина,
а код мога славна господара!
Но му рече из механе Марко:
— Пропушти га у механу, Шарче!
Тад је Шарац послушао Марка,
пропусти га у нову механу.

(ВК, № 58)

Ode Marko priko polja ravna,
Pak se svojim šarcem dogovara:
„Šarac konje, desno krilo moje! —
Bi l' se mogo pouzdati u te

I u tvoje noge sve četiri?
. . .
Al mu šare tiho odgovara:
„Gospodaru, Delibaša Marko!
Pusti meni na slabinu uzdu,

Da kajasi do kolina tuku,
Pa se drži sedla i sersana,
Pa prevati grivu za strimena,
Pa ti gledaj, što ti šare radi.

(МХ, No 63)

Интересна и важна разновидност на тази персонификация представлява тип, който може да се окачестви като отслабено олицетворение. Той почива върху еднопосочно активна обратна връзка, в която героят изказва заповед или желание, а олицетвореното ги осъществява без думи или олицетвореното предупреждава, напътствува героя. В някои случаи подобни персонификации рисуват картини, напълно възможни в реалния живот. В българския материал отслабена персонификация намираме 11 пъти (СбНУ, № 1, 6, 6, 7, 14, 14, 14, 21, 21, 26, 39), в сръбския — 3 пъти (ВК, № 37, 66, 68) и в хърватския — 6 пъти (МХ, № 19, 19, 19, 19, 62, 62):

Ка го погна Марко Кралевичи,
Шарко коня на Марко те дума:
— Фала тебе, Марко Кралевичи,
защо носиш тешка топузина,
ка не можеш арапин да стигнеш?

(СбНУ, №26)

— Јао, Шаро, моје десно крило,
достигни ми вилу Равијојлу!
. . .
Кад је Шарац сагледао вилу,
по с три копља у висину скаче,
по с четири добре у напредак;
брзо Шарац достигао вилу.

(ВК, № 37)

Pa sokola siva dozivao:
„O sokole, siva tice moja!
Vazda si mi od posluha bio,
Budi danas, sivi moj sokole!
. . .
Kad je soko gospodara čuo,
On je njemu od posluha bio.

(МХ, No 19)

Между ослабеното олицетворение и непълната персонификация съществуват цяла редица преходни случаи, които са твърде интересни и показателни за засилващия се процес на рационализация, обаче тяхното описание и анализ изискват специално проучване. Според изследвания материал най-честият тип на непълната персонификация е изграден върху възклицание — обращение от страна на героя към персонифицираното, при което не се очаква никаква реакция на персонифицираното, защото художествената задача на този вид олицетворение е индивидуализацията на образа на героя, а не изображението на взаимоотношенията му с об-

кръжаващия го епически свят. Твърде показателно е, че в българския материал с неговата ярко изразена героична доминанта не се среща този тип персонификация. Присъствието ѝ в песните от сборниците на Вук Караджич (№ 65, 68) и Матица Хърватска (№ 7, 24, 24) още веднъж показва отслабването на героичната и засилването на историчната и баладната доминанта в тях:

— О давори, ти Косово равно!
шта си данас дочекало тужно,
после нашег кнеза честитога,
да Арапи сад по теби суде!

(ВК, № 68)

Tu nahodi rumene ružice,
Pa se s njome mlada razgovara:
„L'jepa ti si, rumena ružice!
Dosad sam te lijepo goila,
A odsad ce Novkinjica mlada."

(МХ, No 24)

Ако се вгледаме по-внимателно в посочените типове персонификация и техните южнославянски образци, ще установим един добре илюстриран процес на рационализация на епическото олицетворение — постепенното му превръщане от средство, изобразяващо героичното светоусещане, в средство, изразяващо чувства и душевни състояния на героя. В крайните точки на този процес олицетворението показва качества, чрез които се интегрира в различни поетични системи, свързани с различни епически жанрове, по-точно с героичната епика, от една страна, и с историческата и баладната, от друга. Съответно с това и конкретните южнославянски реализации на олицетворението, концентрирани около крайните точки на процеса, показват недвусмислено, че българските образци имат афинитет към героичния, а сърбохърватските — към историческия и баладния полюс на епиката. Трябва да отбележим, че едно изследване на основните функции на персонификацията (сюжетообразуваща, ситуативна, мотивационна) в художественото оформяне на южнославянската епическа песен щеше още по-пълно да докаже нашето становище за предимно героичния характер на българското епическо творчество (Афанасиева-Колева, с. 375—378) и предимно историческия тип на сърбохърватската народна епика).

* * *

От всичко казано дотук става ясно, че в южнославянското епическо творчество съществуват големи различия в употребата и типовете на хиперболизацията и персонификацията. Преди всичко в различните южнославянски епически традиции те по различен начин се отнасят към основните структурообразуващи процеси на художественото обобщение и конкретизация, вследствие на което се реализират и функционират по различен начин, като същевременно представят елементи на различни поетично-стилови системи. Докато в българското епическо творчество хиперболата и персонификацията служат преди всичко за създаване на монументални образи и обобщения от голям размер, в т. нар. динарска епика с помощта на тези средства се върши предимно индивидуализация и конкретизация на образите и действието. Регионалните епически традиции в Славония и Адриатика заемат междинно положение, като в някои моменти се доближават ту до едната, ту до другата поетична система.

Ако възприемем правилното становище, че жанрът се определя не толкова чрез сюжета, колкото чрез единството на стила и идейната насоченост (Проп, 1964, с. 62), ще трябва да признаем, че наличието на различни стилови системи в южнославянското епическо творчество говори по безспорен начин и за съществуването на различни жанрове в него. Нещо повече, жанровата недиференцираност се наблюдава и във всяка отделна южнославянска национална, етническа и регионална епическа традиция (че и в състава на билините влизат няколко жанра — вж. Проп, 1964, с. 61). И все пак във всяка от тях съществува предпочитание към едната или другата стилова система, което свидетелствува за единия или другия основен тип епика. Българските юнашки песни със силната си тенденция към обобщаване представят тип епика с ярко изразена героична доминанта, а в сърбохърватското епическо творчество, особено в динарската зона, все по-интензивните процеси на индивидуализацията и конкретизацията експлицират подчертана исторична доминанта. Преобладаването на един или друг вид епика в народното поетично творчество не значи още, че то е по-развито и по-съвършено или по-изостанало и несъвършено, запазило по-добре героичния дух и епически по-въздействуващо или историзирано и епически по-малко въздействуващо. В духа и рамките на един или друг вид народна епика всяка южнославянска епическа традиция създава епически творби с непреходни национални идейни и естетически ценности.

ЛИТЕРАТУРА

Ангелова, Р., Т. Живков. Генетични връзки и типологични сходства на българския юнашки епос със сърбохърватските юнашки песни. — Славянска филология. Т. XI. С., 1968, с. 185—193.

Афанасиева-Колева, А. Изобразителни средства в южнославянския епос за Крали Марко. — В: Проблеми на българския фолклор. С., 1972, с. 373—380.

Банашевић, Н. Циклус Марка Краљевића и одјеци француско-талијанске витешке књижевности. Скопље, 1935.

Браун, М. Историческая действительность в южнославянской народной эпической поэзии. — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., т. XVII, 1958, вып. 6, с. 527—533.

ВК — Караџић, В. Ст. Српске народне пјесме. Књ. II. Београд, 1958.

Гацак, В. М. Восточнороманский героический эпос. М., 1967.

Гацак, В. М. Восточнороманский войницкий и южнославянский юнацкий эпос. — В: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 128—138.

Динеков, П. Български фолклор. С., 1959.

Ћурић, В. Антологија народних епских песама. I. Нови Сад — Београд, 1958.

Жирмунский, В. М. Народный героический эпос. М., 1962.

Јовановић, Ив. О словенској антитези у српским народним песмама. — Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XI, 1, с. 373—383.

Йорданов, В. Четири основни естетични форми в българската народна поезия. — Периодическо списание, 1900, с. 667—703.

Лазутин, С. Г. Жанровые особенности поэтики русского фольклора. — В: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1974, с. 3—18.

Матицки, М. Поетика епског народног песништва. — Књижевна историја, III, Београд, 1970, 9, с. 3—52.

Меденица, Р. Бановић Страхиња у кругу варијаната. САН, Посебн. изд. књ. CCCLXXXI, 1965.

Мелетинский, Е. М. Происхождение героического эпоса. М., 1963.

Мелетинский, Е. М. Народный эпос. — В: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 50—96.
Мерић, Бр. Митолошки елементи у српскохрватским народним песмама. — Анали Филолошког факултета у Београду, к. 4, 1964, с. 275—279.
Пропп, В. Я. Русский героический эпос. М., 1958.
Пропп, В. Я. Жанровый состав русского фольклора. — Русская литература, 1964, № 4, с. 58—76.
Путилов, Б. Н. Эпическое сознание и эмпирическая достоверность. — Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, 1970, књ. 36. св. 1—2, с. 3—18.
Путилов, Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971.
Путилов, Б. Н. Типология фольклорного историзма. — В: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 164—182.
Романска, Цв. Славянски фолклор. С., 1963.
Романска, Цв. Към въпроса за проучването на произхода, разпространението, мотивите и развитието на епоса за Крали Марко у южните славяни. — В: Славянска филология. Т. V. С., 1963—1, с. 5—19.
Романска, Цв. Българската народна песен. С., 1965.
СбНУ — Сборник за народни умотворения и народопис, кн. XLIII, 1942.
Смирнов, Ю. И. Славянские эпические традиции. М., 1974.
Стойкова, Ст. Традиции и новаторство в българското песенно творчество с историко-героична тематика. — Изв. Етногр. инст. и музей, т. VIII, 1965, с. 125—138.
Стойкова, Ст. Генетични връзки и типологични сходства на българския юнашки епос и руските билини. — В: Славянска филология. Т. XI. С., 1968, с. 193—199.
Стойкова, Ст. Към проучването на българския народен стих. — В: Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. С., 1970, с. 391—400.
Халанский, М. Южнославянские сказания о Кралевиче Марко в связи с произведениями русского былевого эпоса. Т. I—IV. Варшава, 1893—1896.
Шмаус, А. „Неомитологизмот“ и јужнословенската народна епика. — Литературен збор, Скопје, год. XIV, бр. 3, 1967, с. 1—10,
Bošković-Stulli, M. Sižei narodnih bajki u hrvatsko-srpskim epskim pjesmama. — Narodna umjetnost, 1962, k. 1, p. 15—36.
Čubelić, Tv. Svijet i oblikovni (strukturni) principi srpskohrvatske epske narodne pjesme. — In: Slovenski etnograf. L. XIV. Ljubljana, 1961, p. 135—146.
Maretić, T. Naša narodna epika. Beograd, 1966.
MX — Hrvatske narodne pjesme. izd. Matica Hrvatska. Od. I, k. II. Zagreb, 1897.
Vaillant, A. Les chants épiques des Slaves du Sud. Paris, 1932.

РАДОСТ ИВАНОВА

РАЗВОЙ НА ОБРЕДНОТО ПЕСЕННО ИЗКУСТВО У ЮЖНИТЕ СЛАВЯНИ ПРЕЗ XX В.

(ПО МАТЕРИАЛИ ОТ СВАТБЕНИЯ ЦИКЪЛ)

Съдбата на фолклорното песенно изкуство е една от актуалните проблеми на фолклористиката. Затова особена важност добиват въпросите за развитието и измененнето на песенната традиция през последните десетилетия.

В края на XIX и началото на XX в. стават дълбоки социално-икономически и културни промени в живота на южните славяни. Те са определящ фактор за динамиката на фолклорния процес през нашето столетие, чиято основна тенденция се изразява в редуцирането на народната художествена култура. Изследването на този процес върху сравнителна южнославянска основа дава възможност да се установят както общите моменти, така и особеностите, характерни за даден народ или етнографска група. И ако тези въпроси в една или друга степен са намерили разрешение в областта на сюжетните жанрове и преди всичко на епоса[1], в сферата на обредното изкуство тепърва предстои да бъдат поставени.[2]

Обредният фолклор се подчинява на същите закономерности, по които се развива и изменя народното песенно изкуство, но проявява специфика с оглед на жанра, на връзките с действителността. Затова определяща роля има функцията на песните в обредите и идейно-художествената им структура. Тук ще ограничим задачата на проучването с развоя на един обреден цикъл — цикъла на сватбените песни. Това са обредните песни, които представят неговата основна съставна част, а също така и художественият плач — явление, което привлече вниманието на фол-

---

[1] За сравнителните историко-типологически проучвания на епоса вж. Б. Н. Путилов. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 148—168 (и посочената там библиография).

[2] Някои въпроси от сравнителното изучаване на сватбените песни на славянска и по-широка, неславянска основа поставя Хр. Вакарелски. Сватбената песен. Мястото и службата ѝ в сватбения обред. — Изв. Нар. етнографски музей, год. XIII, 1939, с. 1—129. В най-ново време славянските сватбено-обредни песенни връзки се изследват от Н. Кауфман. Свадебные песни сербов и болгар. — Македонски фолклор, Скопје, год. V, 1972, кн. 9—10, с. 167—172; също и от J. Komorovsky. Tradična svadba u Slovanov. Bratislava, 1976; за изследванията в областта на южнославянските календарно-обредни песни вж. редица статии в Македонски фолклор, год. VI, 1973, кн. 12.

клористите едва през последните години. Докато изследването на процесите при песните се основава на повсеместно разпространена устойчива традиция в славянския Юг, при сватбения плач става дума за наблюдения, направени въз основа на местни сведения главно от Родопите и Косово поле.

Преди да се спрем на измеренията в сватбения цикъл, накратко ще направим най-обща характеристика на състоянието, в което се намира песенната традиция в началото на века.

Преобладаващ е броят на песните, в които семейните отношения влизат пречупени през призмата на обреда. Те са изобилно представени в етнографските описания на сватбата и фолклорните сборници, обнародвани по това време.[3] По съдържание и функция са подчертано свързани с обредната ситуация, затова най-често са носители на магическия смисъл на обреда. Поетиката на тези песни е твърде елементарна.[4] Музикалната им структура е в хармония с елементарния смислово-поетичен строеж. Те са с тесен тонов обем и кратка форма, най-често във вид на едно предложение.[5] Песните от този семантично-поетичен дял на сватбения цикъл са типични за южните славяни и до голяма степен определят облика на южнославянските сватбени песни в началото на XX в. Те показват най-голямо сходство, което нерядко е сведено до равнището на варианти. Даже и тогава, когато различията са по-големи, не засягат принципите за изграждане на художествения образ, а отразяват местни особености или етнографски детайли на обредите. Именно тези черти говорят за общ старинен произход на песните и определят тяхната консервативност в развойния процес.

Връзката на друг дял от сватбените песни с обреда е много по-сложна. Тя не може да бъде сведена до пряката зависимост, за която стана дума по-горе. Към този дял бихме могли да причислим всички произведения, които отразяват старинни форми на брак, разглеждат социални проблеми, пресъздават емоционалната атмосфера на сватбата, а също и величалните песни. В някои случаи връзката с обредната ситуация може да разкрие смисъла на песента, но по-често тя е опосредствувана. Преплитането на ритуалния план с плана на митологията създава образи, чиято семантика може да бъде разбрана след специален анализ.[6] Художествените форми, в които намира изява този сложен процес на преплитане, са богатата сватбена символика, положителното и отрицателното сравнение, въпросителната форма на отрицателното сравнение, а също и психологическият пара-

---

[3] За целите на изследването са ползувани предимно описанията на сватбените обичаи, направени в Сборник за народни умотворения (СбНУ), I, 1889 и сл.; Српски етнографски зборник, Београд, књ. 1, 1894 и сл.; Zbornik za narodni život i običaja južnih slavena, Zagreb, knj. I, 1896 и сл.; и др.

[4] За поетиката на българските сватбени песни от този семантично-поетичен дял вж. Р. Иванова. Поетика на българската народна сватбена песен. Дисертация. С., 1975, с. 30—72.

[5] Вж. Н. Кауфман. Свадебные песни сербов и болгар, с. 168. По-подробна характеристика на музикалната специфика на българските сватбени песни вж. също у Н. Кауфман. Българската сватбена песен. С., 1976.

[6] За най-новите изследвания върху структурата на сватбата на различни народи, осветляващи семантиката на нейните елементи, вж. Б. Н. Путилов. Цит. съч., с. 205 (и посочената там библиография); вж. също и цит. дисертация на авторката, в която се разглеждат въпроси от семантиката на българските сватбени песни от този дял (с. 74—238).

лелизъм.[7] Всички изброени форми са представени в сватбения фолклор на южните славяни, което говори за устойчива традиция, преминала аналогичен път на развитие.

Освен посочените два дяла песни в репертоара на южнославянската сватба влизат и редица необредни произведения, които се изпълняват наред с обредните. Това са най-често битови творби — любовни и семейни песни, песни с хумористично съдържание. Паралелното им битуване наред с обредните е един от сигурните признаци, че навсякъде е започнал процес на рушене на традицията, който се чувствува по-осезаемо на Запад (у словенци и хървати), а на Изток постепенно намалява. Сватбените цикли обаче все още функционират като система от песни с полифункционален обреден характер.

В началото на нашето столетие продължава започналата през XIX в. бърза промяна в съотношението на функционалността на сватбения фолклор у южните славяни. Тази промяна се изразява в намаляване ролята на утилитарната функция, която почива главно на магическо-заклинателна основа. В замяна на нейното стеснение и изтласкване се увеличава относителният дял на художествената функция.[8] На този процес са подложени всички сватбени песни, но особено силно се чувствува конфликтът между двете противоположни функции в песните, които и по съдържание са пряко свързани със сватбените обреди. Смислово-поетическият арсенал на много от тях е до такава степен ограничен, че те като цяло престават да бъдат актуални. В този смисъл един от възможните варианти е разрешението на конфликта с отмирането на творбите, което води до стеснение на сватбения цикъл. Това става успоредно с отмирането на съответните обреди. Друг вариант на същия процес се очертава тогава, когато сватбата със своята разгърната обредност продължава да битува като явление с преобладаващ традиционно-емоционален и естетически характер. В този случай или липсва художествено-песенният компонент на обреда, или пеенето бива изместено от съпровод на инструментална музика. Описанията на сватбените обреди и записите на песни отбелязват различни преходни моменти в изтласкването на песента.

Преди всичко различните обредни моменти проявяват нееднакво отношение към развоя на функционалността. Някои имат по-голяма обредна устойчивост в сравнение с други. Такъв случай е зарегистриран например в сватбата на Вранско Поморавле до края на Първата световна война. Ето как са описани някои моменти: „Засевка“ би започињала „музиком“ и доласком сватова на веселье: момака, сродника и другова младоженињих на сеир, на ђумбиш (веселье и вечеру).“ Същевременно, докато трае бръсненето на младоженеца, „коло девојачко уз обредну песму, опкољавало је старејка и младожењу, док су момци пуцали из пушака“[9].

[7] За тези художествени форми няма установена единна терминология във фолклористиката. Тук се използуват термини, които са добили по-широка популярност в България.

[8] За измененията на функционалността във фолклора вж. Т. Джиджев. Фактори на иновацията в народното музикално творчество. Доклад, изнесен на II национална конференция по проблемите на българската етнография в Хасково, 1975; Т. Тодоров. Изменения на функционалността на фолклора. — Художествена самодейност, 1973, кн. 3—4, с. 56—58.

[9] В. Николић-Стојанчевић. Вранско Поморавље. Етнолошка испитивања. — В: Српски етнографски зборник, књ. 86, Одељење друштвених наука. Живот и обичаји народни, књ. 26. Београд, 1974, с. 437—439.

На засевките се гледа като на веселба, съпроводена от музика, но бръсненето все още пази своята строго ритуална функция, поради което се изпълнява при съответната песен. По-нататък авторката обяснява силата на обредната традиция: „Колико је овај обред имао думок значај у животу мушкараца у овом крају, види се и у до данас очуваној вранској изреци која се упућује као прекор за неразумне поступке у животу, а која гласи „бричен си, а жењет ниси“.“[10]

Контрастната емоционална атмосфера на сватбата в двата дома най-често е една от причините процесът на стесняването на цикъла да протича неравномерно в рамките на една и съща сватба. Тъжното настроение в дома на невестата е пълна противоположност на приповдигнатите радостни чувства у младоженеца. Това създава условия с изживяване на магическата функция на обредите и обредните песни сватбата в дома на младоженеца по-рано, отколкото у невестата да се превърне във веселба. Затова неслучайно изместването на пеенето от инструменталната музика започва именно от т. нар. „мъжка сватба“. Задължение на младоженеца и неговите родители е било да осигурят музиканти за цялото време, докато трае сватбата. М. Джорджевич например пише, че наред с другата подготовка „У главни део припреме спада и погодба свирача. Свадба се не да замислити без свирача.“[11] С пристигането на музикантите дори започва да се отбелязва началото на сватбата, както това бе илюстрирано в примера от Вранско Поморавле. С навлизането на оркестрите в сватбата започва период на съжителствуване на инструменталната музика и хоровото пеене, който завършва с окончателното изтласкване на хора на девойките. В такива случаи става естествено при изпълнението на обредите у младоженеца, каквито са бръсненето, изпращането на сватовете и др., да прозвучи инструментална мелодия вместо традиционната песен. Не е така обаче в дома на невестата, на „женската сватба“. И там се чувствува оживление, но елегичната атмосфера наред с липсата на инструментална музика са условие за по-продължителната традиция да се пее при протичането на обредите.

Най-показателен пример за паралелното битуване на традиционното и новото е моментът, в който се събират двете страни на сватбата у момини. Когато сватовете поведат невестата, хорът на девойките от нейна страна изпълнява песен за раздялата, а оркестрантите свирят някаква особено сантиментална мелодия.[12] В същност тук проличава приемствеността между хора на девойките и инструменталните оркестри, която се изразява в емоционалността на момента и в тона на мелодията, звучащ в хармония с тона на песента. Процесът на изтласкване на песните от инструменталната музика продължава на много места и до днес. Той е крачка напред в разширяване дела на художествената функция, тъй като изпълняваните мелодии имат вече самостоятелно естетико-обобщаващо значение в сравнение с несамостойните речитативно-напевни мелодии на обредните песни.[13] Ето как Н. Кауфман отразява някои свои констатации във връзка с развойния процес на българската сватба: „Моите наблюдения от 1953 до 1974 г.

[10] В. Николић-Стојанчевић. Вранско Поморавље, с. 437—439.

[11] М. Ђорђевић. Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави. — В: Српски етнографски зборник, књ. 70. Одељење друштвених наука. Живот и обичаји народни, књ. 31. Београд, 1958, с. 447.

[12] Според материалите от българската сватба и личните наблюдения на авторката.

[13] Вж. по-подробно Т. Тодоров. Цит. ст., с. 58.

показват едно рязко замиране на обичая да се пее на сватба. . . Българската сватбена песен е излязла от употреба в нейната пълнота и дълбочина. Големи, местни, неповторими цикли сватбени песни са вече изчезнали. Останали са само отделни сватбени песни, които благодарение на професионални музиканти са получили широко разпространение („Ела се вие, превива"). Тези песни далеч не могат да заместят онази разнобагрена палитра на поезия и музика. Често те звучат изкуствено като присадени на чужда почва."[14] Така по пътя на отмирането се е стигнало до максимално съкращаване на цикъла, свеждането му до една или няколко песни, или пълното му ликвидиране.

Констатациите, които направихме за песните, отразяващи обредната ситуация, са валидни в общи линии и за произведенията с по-широк смислово-поетичен обхват. В същност често не може да се постави граница между едните и другите поради спецификата на поетическото отражение. Разликата между тях е, че някои от вторите произведения имат по-продължителен живот и проявяват тенденции за усложняване на художествения образ. Най-често те прекъсват семантическата си връзка с конкретния обред. Това става чрез отпадане на онези образи, които имат по-пряко отношение към обредната ситуация. Така се лишава песенната семантика от ритуалното ѝ звучене и песента по своя многозначен поетичен образ и подсилен емоционален пълнеж се приближава до песните с битова тематика. Промените, наглед чисто механически, водят до изравняване на песенните функции. Творби, преминали през този етап на развитие, леко се свързват с различни по значение обреди. Техният разширен смислов диапазон и нараснала естетическа стойност отговарят най-вече на обредите с емоционален пълнеж, които продължават да битуват и след отпадането на магическо-заклинателната функция. Неслучайно и до днес в някои села по време на сватба звучат песни, чиито семантично-естетически достойнства и широк тонов обем съперничат на най-добрите произведения от фолклорното изкуство. Тук на първо място са песните, изпълнявани при раздялата на невестата с нейните родители и близки, с нейния дом.

Моментът на раздялата заслужава по-голямо внимание, защото в началото на века в някои области на южнославянските земи той е свързан с два вида поетически изяви. Имаме пред вид освен песните и художествения плач, за който вече стана дума. За съжаление твърде оскъдни са сведенията, които ни дават събирачите на фолклорни материали в края на XIX и началото на XX в.[15] В България П. Цв. Любенов, описвайки сватбата в Кюстендилско, цитира едно нареждане на невестата в момента, когато напуска бащиния си дом.[16] Пак по същото време Хр. П. Константинов в описание на родопската сватба включва четири песни-оплаквания на невестата по време на раздялата с родителите ѝ.[17] Подобно е състоянието и в сръбските етнографски източници.[18] Поп Д. Дебелянович под-

---

[14] Н. Кауфман. Българската сватбена песен, с. 375.

[15] По този въпрос вж. Р. Иванова. За художествения плач в българската народна сватба. — Във: Фолклорът и народните традиции в съвременната национална култура. С., 1976, с. 111—114.

[16] П. Цв. Любенов. Баба Ега. Търново, 1887, с. 68.

[17] Хр. П. Константинов. Сватбарски обичаи с песни от с. Петково, Ахъчелебийско. — СбНУ, 9, 1893, с. 43—44.

[18] Възможно е информацията ни по този въпрос да не е пълна.

робно описва сватбата в Косово поле и помества 12 текста на оплаквания на невестата.[19] Първите четири се изпълняват, когато близки, роднини и приятелки посещават нейния дом, за да видят даровете ѝ непосредствено след годежа. Вторият момент, който символизира раздялата, е обличането и прибулването на невестата. Докато девойките пеят характерната за повечето южни славяни песен „Не ли ти је жао, девојко/ / за твоје лепо, девојаство. . .“[20], невестата плаче, оплаквайки себе си, затова, че я отделят и зачернят, а също нарежда и на всички роднини от дома, упреквайки ги за раздялата. Интересно е да се отбележи, че авторите и на българските, и на сръбските материали регистрират това явление, когато то все още битува, когато е необходима съставна част на сватбената обредност.

Засиленият интерес към българския сватбен плач през последните години разкрива някои нови страни от неговата същност.[21] Н. и Д. Кауфман отбелязват, че сватбени оплаквания засега могат да се запишат само в Родопите и са останали като спомен от отдавна излязла от практиката традиция (още в началото на нашето столетие).Само в отделни случаи са били практика до преди петдесетина години (с. Стойките).[22] Те са се изпълнявали не само по време на раздялата, но и преди деня на венчаването, започвайки още от годежа. Невестата канела своите дружки да ѝ помагат в реденето на чеиза и тогава „кордела“ (нареждала) припевно на тиха тъжна монотонна мелодия (т. нар. „умрелски глас“ в Родопите) за всичко, което ѝ е мило.[23] Има обаче и друг вид сватбени оплаквания — с по-разгърната словесно-поетическа форма и с мелодия, различна от мелодиите на погребалното „кордене“, която се приближава до местните седенкарски и хороводни песни.[24]

От по-новите материали в Сърбия е зарегистрирано сватбено оплакване и в Лесковачка Морава.[25] За него записвачът пише: „Није реткост видети да млада при растанку плаче. Тад се заплачу и њени родитељи. У Бабичком при растанку од својих родитеља млада плачући попева:

Тужице, мајке, како ћу без тебе?
Тужице, татко, како ћу без тебе?
Тужице, сестре, како ћу без вас?“[26]

---

[19] Поп Д. Дебељановић. Косово поле.— Српски етнографски зборник. Књ. 7. Обичаји народа српскога. Књ. 1. Београд, 1907, с. 185—221.

[20] Вж. текста на песента в цит. съч., с. 201.

[21] Н. и Д. Кауфман. Оплаквания на смърт и на сватба в Родопите. — Бълг. фолклор, 1977, кн. 1; К. В. Чистов. К проблеме свадебных причитаний. — В: Сборник в чест на Хр. Вакарелски (под печат).

[22] Н. и Д. Кауфман. Цит. ст.

[23] Сведенията са според наблюденията на Н. и Д. Кауфман (цит. ст.) и коментара на Р. Ангелова (в Народни песни от Средните Родопи. Записал Ат. Райчев. С., 1973, с. 86).

[24] Н. и Д. Кауфман. Цит. ст.

[25] М. Ђорђевић. Цит. ст., с. 435—486.

[26] Пак там, с. 464.

Тези сведения (а вероятно има и други, неизвестни нам) не само разширяват обсега на разпространението на сватбените оплаквания, но същевременно свидетелствуват за устойчивостта на традицията в този край — те битуват дори в средата на нашия век.[27]

Наличните данни говорят за типологични сходства относно спецификата, функцията и развойните тенденции, които в случая ни интересуват. Разбира се, общите места не изключват различия в специфичните особености на едните и другите. Структурата на произведенията от Косово поле има поразителна прилика с оплакванията при смърт. Част от родопските оплаквания също напомнят погребалното „кордене". Това е в подкрепа на извода, до който стига К. В. Чистов за произхода на сватбените оплаквания от оплакванията при смърт.[28] Другият вид обаче, както отбелязват Н. и Д. Кауфман, е по-близо до родопската лирическа песен.[29] Явно тук става дума за отдалечаване от оплакватслната традиция при смърт, за по-тясна и по-продължителна връзка на сватбения плач с подчертано развитата традиция на лирическата песен в Родопите. Тази връзка много ясно проличава и от плътното приближаване на родопския сватбен плач до развитата в поетично отношение сватбена песен през XX в. Стига се дори до уеднаквяване на мотиви и изразни принципи. Вероятно поради тези причини сватбеният плач остава незабелязан от фолклористите доскоро.

Причините за ранното изтласкване на сватбения плач от художествената традиция на сватбата както у българите, така и у сърбите трябва да се търсят предимно в социално-психологическите условия и тяхното отражение върху семейството. С разпадането на голямото патриархално семейство намалява трагичният характер на сватбата. Освен това силно развитата повсеместно разпространена песенна традиция в момент на разпадане на утилитарната функция на сватбената обредност взема връх в художествения процес и успява да се наложи над по-емоционалната, но по-малко поетичната традиция да се оплаква от страна на невестата. Още повече, че сватбеният плач е свързан с раздялата на невестата с родителите ѝ (или с обреди, които символизират тази раздяла) — момент, който най-продължително време запазва своя обреден смисъл и е кулминация в емоционално-художественото напрежение. Изземвайки функцията на сватбеното оплакване, сватбената песен получава нов тласък за развитие през XX в. Това личи от преобладващия брой високопоетични произведения, изпълняващи тази функция в Родопите.[30]

Неслучайно и сред песните, изпълнявани по време на раздялата, у всички южни славяни има образци на поетично майсторство. Съдържанието на най-забележителните между тях е свързано с психологическия паралелизъм.[31] Както беше изтъкнато в началото, той е представен в сват-

[27] М. Джорджевич започва да събира материалите по сватбата в началото на 1947 г. и прави разграничение в описанието между това, което се е изпълнявало порано, и изпълняваното по време на записите (вж. цит. ст.).

[28] К. В. Чистов. Цит. ст.

[29] Вж. сходството в мотивите, които сочат авторите в цит. ст.

[30] Анализ на три родопски творби с функция на песен-плач вж. у Р. Иванова. Структура на сватбената песен „Ела се вие, превива". — Бълг. фолклор, 1975, кн. 2, с. 63—76.

[31] Под „психологически паралелизъм" тук се има пред вид семантически мотивираният паралелизъм от положителен тип според терминологията на О. Зилинск и (Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля. — Slavia, 1963, кн. XXXII, с. 70—84).

бените песни на всички южни славяни. Според О. Зилински положителният паралелизъм се явява по-често в хърватските и особено в словенските песни; у сърбите го намираме почти изключително в сватбения репертоар.[32] Към тази констатация трябва да допълним, че в българския фолклор той се среща само в сватбения цикъл и е представен от близки варианти на формата „Ела се вие, превива, / мома се с рода прощава“[33]. При това в края на миналия век се намира в единични записи, докато в средата на нашето столетие получава широко разпространение и успява да се наложи като начална ситуация едва ли не във всички варианти и версии на песента. По-различно е обаче положението в другите южнославянски страни — колкото по̀ на запад се отива, толкова психологическият паралелизъм става по-често явление и има по-разнообразно съдържание. Още у В. Караджич (първата половина на XIX в.) се натъкваме на различни форми.[34] С оглед на разнообразието на съдържанието и честотата на разпространението развоят на тази форма у южните славяни буди интерес.

По принцип сме съгласни със схващането на О. Зилински, че няма никакви основания да се счита психологическият паралелизъм за един от най-древните елементи на песенната стилистика — това е зряла композиционна форма, възникнала на сравнително висока степен от поетическото развитие. По-древна традиция има по данните на славянския песенен материал паралелизмът от отрицателен тип.[35] Фактът, че го срещаме в сватбения фолклор на южните славяни (т. е. в песни с най-голяма старинност и консервативност в развитието) не противоречи на този извод, а показва неговата правота. Проследявайки развоя му, тук ще се постараем не само да потвърдим това върху южнославянски материал, но и да определим някои от особеностите му през XX в. За целта ще се опрем пак на същия автор, според когото „важен елемент на величалните песни (сватбените песни се разглеждат като част от величалните — б. м.) са били символичните образи на благородни птици, животни, природни стихии, около които се разгръщат богати алегорични сюжети. Но във връзка със сватбеното действие и психологическата обстановка на сватбата би могъл да възникне стремеж към експлициране на тези възвишени, невинаги понятни образи, към превеждане на тяхното алегорическо съдържание на езика на обикновения живот.“[36] Сватбеният фолклор е богат на примери, които могат да илюстрират различните начини за разкриване на символичните образи. Несъмнено това е продължителен процес, в който се върви от по-конкретното, по-предметното разкриване на образа към неговото абстрахиране от първоначалните представи. В този процес наред с по-старите форми като отрицателното сравнение или неговата въпросителна форма (известни още като славянска антитеза или метафо

---

[32] О. Зилински. Цит. ст., с. 76.

[33] Тук не става дума за едночленния паралелизъм, нито за отрицателните или формалните (синтактически) форми на психологическия паралелизъм. Паралелизми от изброените видове с различно съдържание има достатъчно много в българския фолклор (вж. например П. Динеков. Българска народна поезия. С., 1949, с. 122—127).

[34] В. Ст. Караџић. Српске народне пјесме. Књ. прва. Београд, 1969 № 34, 36, 59, 88, 112 и др.

[35] О. Зилински. Цит. ст., с. 84.

[36] Пак там, с. 83.

рична антитеза), се появява и психологическият паралелизъм. В определени моменти той започва да измества по-слабо поетичните принципи в разкриването на образите, поради което се срещат успоредици от вида на следните:

Што се сјаје преко Будве града?
Ал' је сунце, али јасан мјесец?
Нит' је сунце, нит' је јасан мјесец,
него снаха међу ђеверима. . .[37]
Дворе ми сунце огрија,
Стани ми ђевер доигра.[38]

Сравнението на невестата със слънцето в първия пример се извършва чрез въпросителната форма на отрицателното сравнение, а във втория — чрез психологическия паралелизъм. Докато тук все още се чувствува „дешифрирането" на образа, извеждането му от митологическите представи, други примери илюстрират по-напреднал етап на развитие. Например у сърбите често се среща песента за раздялата на невестата, започваща със следния поетичен паралелизъм:

Одби се бисер грана од јоргована
и наша мома од своје мајке. . .[39]

Сравняването на девойката с люляка вече става на по-абстрактно равнище независимо от митологическия свят на сватбата, в сферата на художествената условност и оригиналност. Този и редица други примери свидетелствуват за продуктивността на психологическия паралелизъм, за широкото място, което заема в поетиката на южнославянските сватбени песни през XIX в.

В сватбения цикъл на българите психологическият паралелизъм се появява късно — втората половина на XIX в., — което личи от ограничения брой записи.[40] Смяната на естетическото виждане по това време е съпроводена от предпочитание на образци с по-високи музикално-поетически качества. Затова обредната система е непродуктивна и се разпада. От друга страна, успоредно с редуцирането на цикъла се стимулират развоят и разпространението на онези творби, които успеят да се изравнят с песните, отговарящи на новите естетически вкусове. Такъв е случаят с песента за раздялата на невестата с родителите ѝ. В подкрепа на традицията се явява психологическият паралелизъм „Ела се вие, превива,/ мома се с рода прощава". Не е било далеч от съзнанието на народния певец да свърже образа на сбогуващата се невеста с движението на елета, още

[37] В. Ст. Караџић. Цит. ст., с. 45, № 96.
[38] В. Ст. Караџић. Живот и обичај и народа српскога. Беч, 1867, с. 119:
[39] Ст. М. Мијатовић. Обичаји српског народа из Левча и Темнића. — В. Српски етнографски зборник, књ. 7. Обичаја народа српскога, књ. прва. Београд, 1907, с. 34.
[40] За първи път психологическият паралелизъм като начало на песента за раздялата на невестата е зарегистриран в сбирката на Зафиров и Желев. Български гъсля, 1857. До края на века са обнародвани още десетина записа главно от Югозападна България (включително Западните Родопи).

повече, че символиката на елата е добре позната на българските сватбени обреди и песни. Създава се художествен образ, който не само разкрива, опредметява символа, а е много по-богат от него в своите нюанси, плод е на по-високо абстрахиране, на развит емоционално-художествен усет и естетическо възприемане на обредната действителност. Тези качества благоприятствуват за издигането на творбата до наддиалектно песенно равнище подобно на произведенията от градския фолклор, тя проявява слаба вариантност както по отношение на текста, така и на мелодията. Затова не е чудна нейната широка известност — и до наши дни се изпълнява като песен или мелодия от инструментални оркестри навсякъде в България. Макар и високопоетичен, психологическият паралелизъм „Ела се вие, превива,/мома се с рода прощава“ не става начало на нова традиция,[41] на откъсване от митологическата вселена на сватбата, както наблюдаваме това у другите южни славяни. Песните, започващи с тази форма, носят белезите на непродуктивността на сватбено-обредната традиция като цяло и на възможностите за разпространение на градския фолклор.

Напротив, сравнително по-ранната поява на психологическия паралелизъм у другите южни славяни е свързана с по-голяма продуктивност на форми с различно съдържание. Това обаче не води до уеднаквяване на песента, макар че и там някои творби се разпространяват по-широко.

Спряхме се по-подробно на стесняването на сватбения цикъл, тъй като това е основната тенденция в битуването на сватбените песни. Другата, противоположната тенденция — разширяването на цикъла — означава превръщането му в поредица от песни за забава и развлечение и съсредоточаването им главно около сватбената трапеза. С други думи, тази тенденция също води до ликвидиране на цикъла като комплекс от обреднопесенни прояви. Няколко момента от измененията в тази насока заслужават внимание.

През XX в. продължава и се засилва процесът на приобщаване на песни с битов характер — любовни, семейни, хумористични и др. По начало лесно си пробиват път песните, които тематично са близки на обредните. В някои случаи те дори добиват ритуално звучене, започват да се изпълняват наред с обредните песни или вместо тях. Такъв е например случаят с една българска балада за девойка, която сънувала, че звездите паднали в селото, месецът паднал у чичови ѝ, а слънцето — в нейния дом. Майка ѝ тълкува съня, че това е нейната сватба. Тази песен е записана от В. Стоин през 1927 г. и от П. Ев. Стефанов през 1928 г. и се е изпълнявала по тлаки и седенки.[42] През 1976 г. в същата област (с. Реселец, Белослатинско) бе записана от нас като песен, пята в момента, когато се надява хурката на невестата. Макар че баладното съдържание е в противоречие с нормативността на обреднопесенния етикет, тя поема функцията на обредната песен. Веднага обаче трябва да кажем, че в наши дни функцията ѝ е почти изключително емоционално-художествена. Затова тази тенденция, макар и да се проявява, не е типично явление в развоя на сватбения фолклор.

---

[41] Единичните случаи на психологически паралелизъм, които намираме в сватбения цикъл, не са от значение за развоя на този художествен принцип.

[42] В. Стоин. Народни песни от Тимок до Вита. С., 1928, с. 622, № 2366, 2367, 2368.

Към по-съществени изменения води връзката на сватбените песни с епическите произведения в областите с жива епическа традиция. По-конкретно става дума за песните с битово-новелистична тематика. Постоянното взаимодействие между тях се поддържа от изпълнението им на сватбената трапеза. За тях Р. Ангелова пише: „тя (обредната песен — б.м.) се преобразява по-рядко в юнашка, докато последната доста често се поглъща от нея."[43]

Наред с разширяването на сватбения цикъл с творби от традиционния репертоар на места се създават и нови песни. Те обикновено носят следи от поетиката на градския фолклор. Или в съдържанието на традиционната селска творба се преплитат поетични елементи на градската песен. Такава е например българската песен „Зададе се, Стоене ле,/ тъмна мъгла голяма..."[44]. За широкото разпространение на такива песни спомагат многобройните песнопойки, които се издават в края на миналия и началото на нашия век. Затова при тях не се забелязва особено вариране.

Обикнат дял в сватбения фолклор на нашето столетие стават песните с хумористично съдържание, които също заемат място на сватбената трапеза и са предназначени за забава на присъствуващите. Ето как е отразен процесът на навлизане на тези творби в цикъла от Ст. Степанов: „Освен песните, които в определен смисъл представляват обредни песни, по време на сватбената трапеза и когато гостите се разотиват по домовете, се пеят още шеговити песни, насочени към брачната двойка и отделни участници в сватбата."[45] Такава е например песента:

Или:

Naša snašo, nemoj biti tužna,
Nećeš ljubit đuvegiju ružna.[46]

Или:

Stala cura na potegu, pa sve veli: „Neću!"
Al'na kumu namiguje da se kola kreću.[47]

Тези песни в същност пародират обредните лица и техните ритуални задължения, носят белезите на ново съзнание, което се надсмива над остарелите норми.

Изменението на функционалността и настъпилите в резултат на това последствия водят до ликвидирането на песенния цикъл като съставна част на традиционната сватба. Този процес в повечето случаи има скокообразен характер. В неговото протичане съществена роля играят големите исторически събития, като Първата и Втората световна война. Както твърди Т. Ив. Живков, „такива важни етапи в обществения живот обезсмислят в социално-психологически план в по-голяма или по-малка

[43] Сборник за народни умотворения и народопис, кн. LIII. Български юнашки епос. С., 1971, с. 94.

[44] Т. Кушлев. Народна песнопойка. С., 1896.

[45] S. Stepanov. Narodne pjesme iz Gorjana i Potnjana. — In: Zbornik za narodni život i običaje južnih slavena. Knj. 44. Etnomuzikološka serija. Zagreb, 1971, p. 289.

[46] Ibidem, p. 323.

[47] S. Stepanov. Op. cit., p. 329.

степен идейното съдържание на даден фолклорен комплекс, на един или група фолклорни жанрове. Колкото по-дълбоко и многостранно е въздействието върху бита на дадено събитие, толкова по-интензивно и категорично изчезват старите форми на традицията."[48] Втората световна война не само донесе сериозни политически и социално-икономически промени в живота на народа, но коренно измени неговия естетически вкус. Затова единствено перспективна тенденция в развитието на южнославянската сватба и в частност на сватбения фолклор остава тенденцията за превръщането на традицията в компонент на самодейното и професионалното изкуство.

Въпросът за развойните тенденции на сватбения фолклор през XX в. е част от проблемата за изменението на обредния фолклор и песенното изкуство изобщо. По-задълбоченото проучване на южнославянската песенна общност, на типологическите сходства и на националните различия ще допринесе за детайлизирането на тези общи и до известна степен предварителни наблюдения.

[48] Т. Ив. Живков. Съвременното развитие на фолклорната традиция. — Художествена самодейност, 1973, кн. 1, с. 20—22.

ЛЮБОМИРА ПАРПУЛОВА

ПРЕВРЪЩАНЕ НА ЗНАКОВАТА ПРИРОДА НА СЛОВОТО В ХУДОЖЕСТВЕН ПОХВАТ ПРИ ФОЛКЛОРНАТА ПРОЗА

Във фолклористиката се говори много за вярата в магическата сила на словото, но почти не се поставя въпросът, съществува ли в този тип съзнание представата за знаковата природа на словото. Народната проза и кратките фолклорни жанрове предоставят достатъчно примери, които ни карат да мислим, че фолклорното съзнание е стигнало до тази представа, макар и не чрез средствата на дискурсивното мислене, а по пътя на художественото творчество. При редица битови приказки, анекдоти и притчи фабулното действие се изгражда въз основа на неправилното тълкуване на даден текст, т. е. интригата се създава поради възможността на словото като знак да притежава различни значения. Най-показателният пример в това отношение е международният сюжетен тип „Doctor Know All" (AT 1641).[1]

Най-старият от българските варианти[2] съдържа както най-съществените за основната тема и идея моменти, така и всички разновидности на използуването на знаковата природа на словото като художествен похват, познати на международния сюжетен тип. Фабулата на варианта е следната: Една жена имала мъж пияница. Той пропивал всичко и тя едва изхранвала децата си. Тя обявила, че мъжът ѝ е лекар, защото знаела, че царят е болен от неизлечима болест и убива всеки лекар, който не успее да го излекува. (*Фрагмент 1.*) Но мъжът знаел, че царят е болен от любов по една хубавица, чийто портрет висял в стаята му. Наредил

[1] Типът е бил изследван многократно, но увлечени в желанието си да разкрият произхода му и пътищата на разпространението му в Азия, Европа и Северна Африка, изследователите са отминали с безразличие самия приказен тип, мирогледните позиции, отразени в него, оригиналните изразни средства. Вж. T. Benfey. Somadevas Märchenschatz. — Orient und Occident, 1, p. 374; R. Köhler. Допълнение към предходната статия. — Orient und Occident 3, p. 184; W. Clouston. The lucky Impostor. — In: Popular Tales and Fictions. Edinburgh, 1887, vol. 2, p. 413—431. E. Kosquen. Le sorsier. — — In: Contes populaires de Lorraine compares avec les autres provinces de France et de pays ètrangers. Vol. 2. Paris; I. Polivka. Slavische Beiträge zur vergleichenden Märchenkunde. — Zeitschrift für österreischische Volkskunde, 1895; I. Polivka. Doktor Allwissend. — Wisła, 1897, 11; А. Е. Крымский. По поводу сюжета сказки у Куноша № 94, послуживший темою первого ученого труда В. Ф. Миллера. — В: Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера. М., 1900, с. 219—224; I. Zachariae. Zum Dr. Allwissend. — Zeitschrift für Volkskunde, 15, p. 373; W. Liungman. Die schwedischen Volksmärchen. Berlin, 1961.

[2] К. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения. Ч. II. Отдел I. Български приказки и верования, кн. 9. С., 1894, № 241.

да махнат портрета и царят оздравял. Провъзгласил го за пръв лекар в царството. С помощта на един слуга от болницата успял да излекува болната жена на един от царедворците. Провъзгласяват го за лекар над лекарите. (*Фрагмент 2.*) Царят на съседното царство се разболял от мерак по изгубения си пръстен. Мнимият доктор трябвало под страх от смъртно наказание да го излекува, т. е. да намери пръстена. Той решил поне да си поживее добре през последните дни и поискал 40-дневен срок при условие, че всеки ден ще получава по едно печено агне и тригодишно вино. Когато първия ден му донесли яденето, той казал: „Останаха 39 още. . .“ Втория ден: „Останаха 38 още. . .“ и т. н. Броял колко дни му остават да живее, но пръстенът бил откраднат от слугите, които му носели яденето,и те помислили, че той брои колко от тях остава да се явят. Признали му кражбата и му дали пръстена. Той обявил, че пръстенът е глътнат от кучето на царя и го извадил от него. (*Фрагмент 3.*) Царят заповядал да избият всички останали магьосници и лекари. Но един от тях поискал да изпита за последен път новия доктор. Завързал в един чувал лисица и докторът трябвало да познае, гледайки от една кула, какво има вътре. Отчаян, той казал: „Е, много би добре досега, много, ами що щеше лисица на пазар?“ И отново „познал“. (*Фрагмент 4.*) След този случай решил да се откаже от опасната си слава на лекар-гадател. Накарал жена си да запали къщата и обявил, че са му изгорели лекарствените книги. (*Фрагмент 5.*) Царят му направил друг палат и до края на живота си героят живял спокойно и в охолство. (*Фрагмент 6.*)[3]

Основната тема на типа „Doctor Know All“ са отношенията между истина и неистина. Противоречието между тези две крайни представи,между които е невъзможен какъвто и да било преход, се преодолява чрез въвеждането на други два члена, които вече предполагат трети, междинен:

истина
- същност
  - привидност
- видимост

неистина

Фабулата представя основната тема под формата на противоречието между вещите (действията) и представите за тях, а хитрецът се явява като посредник между двете крайности. На сюжетно равнище се въвежда противопоставянето знак — значение, а в ролята на посредника се оказва езикът. На това равнище основнета тема се изразява чрез следната верига от трансформации:

истина
- същност
  - вещи (действия)
    - значение
  - привидност — хитрецът — езикът (словото) — знак
    - представи за тях
- видимост

неистина

[3] Сюжетният тип „Doctor Know All“ е анализиран от гледна точка на особеностите на поетиката му от Л. Парпулова. За реализацията на метафората. Животът на един международен приказничен сюжет в българския фолклор. — Лит. мисъл, 1973, кн. 3. Подробно са разгледани 10 български варианта.

Но на равнището на сюжета се получават още две допълнителни възможности за преобразувания — от гледна точка на традиционната етика:

добро (правилно)
честно
измама (лъжа)
нечестно —
лошо (неправилно)

И от утилитаристична гледна точка:
добро (правилно)
полза
измама (лъжа)
вреда
лошо (неправилно)

Те въвеждат в повествованието момента на оценката и са твърде важни за оформянето на основната идея при отделния вариант. Типът предоставя на разказвача основната идея в латентно състояние и възможността за избор между авантюрно-развлекателното и сериозно-назидателното тълкуване на фабулата. Конкретната форма на осъществяването на тази възможност зависи от етапа на развитие на националната фолклорна традиция, от жанровия стил, от индивидуалния стил и възгледи на разказвача.

Типът „Doctor Know All" поставя големия въпрос за обществения ред, за традицията и за нейното преодоляване в развитието на обществото. Тази „вечна" социална проблема има различни страни. Видяна от позициите на противопоставянето старо—ново, тя дава основания за възторг от обновлението и прогреса, за отричане на отживялото и ретроградното. Поради това приказките за хитреци възхваляват ловкостта и предприемчивостта, бързия и критически разум и освобождавайки се от неизбежната нормативност на етиката и морала, предпочитат естествената гъвкавост на прагматизма. Но ограничените възможности за контрол от страна на индивида над събитията, опасностите и хаосът, в които той попада при нарушаване на обществения ред, могат да извикат в съзнанието на разказвачите противопоставянията ред— анархия, сигурност—несигурност и в такъв случай категориите честно, нечестно, измама, лъжа придобиват важно значение. Тогава етиката взема надмощие над утилитаризма.

Разглежданият сюжетен тип представя интерес не само и не толкова с общомирогледните въпроси, които засяга, но и с конкретната тема, чрез която ги поставя — *знаковата природа на езика и произтичащата от нея възможност за несъвпадение между знак и значение като причина за възникване на сериозни недоразумения в обществения живот*. Езикът тук е превърнат в синоним на измамата и лъжата. На равнището на фабулата той съответствува на хитреца, като в кулминацията (фрагменти 3 и 4) измества героя и остава единствен двигател на фабулното действие. Такова тълкуване на основната тема на типа може да предизвика съмнение, че в случая се пренасят проблеми на съвременната лингвистика, естетика, теория на културата върху фолклорното съзнание и фолклорното изкуство. До голяма степен тези съмнения се разсейват при запознаването с индийския вариант на типа (от „Сомадева", XI в. от н. е.), в който възкли-

цанието на героя, което става причина да бъде открит изгубеният пръстен, е: „О, езико, какво направи ти със своята алчност!“[4] А се оказва, че името на слугинята, която била откраднала пръстена, значело „език“.

Индийските сборници с приказки представят литературни преработки на фолклорни произведения. Преднамерената, литературността на индийския разказ проличава при сравняването на имената на слугите от другите варианти, където чувствено-изобразителното начало още не е изместено от философската иносказателност — например героят оплаква гласно гърба си, който ще пострада заради корема, т. е. заради лакомията, и имената на слугите-крадци се оказват съответно Спинка (Гръбче) и Брюшка (Коремче);[5] или героят въздиша: „Ох, ох, если не было этого Мамона и брюха!“, а на слугите, които в този случай се казват Самона и Андрюха, им се струва, че произнася техните имена.[6] По всяка вероятност индийският книжовник е нарекъл слугинята Език съзнателно — с цел да изведе по-ясно и недвусмислено основната идея на приказката.

Но и без това пряко доказателство, че в случая не се касае за анахронично пренасяне на съвременни възгледи и проблеми, типът „Doctor Know All“ дава достатъчно основания за такова тълкуване на основната тема. Особено показателни са фрагментите 3 и 4. В тях словото играе първостепенна роля. Думите на героя са решаващи за подбора на реалиите и за мотивировката на епизодите. Във фрагмент 3 словото изпълнява функциите на посредника, който снема централната смислова опозиция и разрешава фабулния конфликт. Затова този фрагмент е необходим елемент на сюжетния тип. Фрагмент 4 представя повторяне и затвърдаване на ефекта, постигнат от предходния фрагмент, и има повече орнаментална, допълнителна роля за развитието на фабулното действие, което и без него би могло да протече нормално.

Всички известни ни варианти на международния сюжетен тип „Doctor Know All“ показват, че в тези фрагменти могат да се използуват следните форми на многозначност на словото:

I. Многозначност, появяваща се при *поставяне на брахилогизирани фрази (по-псециално постцептивна брахилогия) в различен контекст*. Необходимостта за разрешаването на фабулния конфликт грешка в тълкуването на текста се получава поради подбирането на изпуснатите в брахилогизираната фраза думи от два различни контекста. Казвайки „Останаха тридесет и девет още“, героят изпуска думата „дни“, тъй като за него контекстът на фразата са 40-те дни, които му остава да живее. В съзнанието на слугата елиптичната фраза се допълва с думата „крадци“, защото той знае, че крадците са 40 и той самият е един от тях.

II. Многозначност поради *омонимия*.

1. Омонимия между съществително собствено и съществително нарицателно.

а) лично име и съществително нарицателно: съответствието между имената на слугите в цитираните вече руски варианти — Спинка и Брюшка

---

[4] Вж. I. Polivka. Doktor Allwissend. . . По-нататък, когато не се посочва специално източникът на варианта, това значи, че е взет от тази студия на Поливка.

[5] Пак там, I руски вариант. Вж. също белоруския вариант.

[6] Пак там, II руски вариант.

и умалителните форми от „спина“ и „брюхо“; Самона и Андрюха и Мамона и брюхо; името на слугинята в индийския вариант и думата „език“;

б) прозвище и съществително нарицателно: „Ах ти, Жабо, това гърне трябва да стане твоя гибел, а беше свободна преди!“ — възклицава героят в индийския вариант, използувайки прозвището, с което някога го е наричал баща му, но се оказва, че в гърнето е захлупена жаба и той, без да иска, разрешава загадката на царя. „Ах, ти, Врано, какво можеш да знаеш!“ — въздъхва героинята (VI руски вариант), но се оказва, че са искали да изпитат доколко може да гадае, поднасяйки ѝ печена врана.

III. Многозначност поради *пряко тълкуване на тропи*. В цитирания вече български вариант пряко се тълкува пословицата „Що щеше лисица на пазар“, която в съзнанието на героя представя метафора на крайно опасното му положение в момента на изпитанието. Също така пряко се тълкуват пословиците в редица български и чужди варианти — например „Удари коса о камък“ (III руски вариант; II украински вариант); „Попаднах тук като врана в супата“ (IV руски вариант) и пр. Скритите предмети се оказват съответно лисица, коса, хвърлена в кладенец, врана.

В случаите на омонимия и на пряко тълкуване на тропи грешката, необходима за разрешаването на фабулния конфликт, се получава не от липси в самия текст, както това става при брахилогията, а от липса на достатъчно информация за граматичните или стилистичните особености на текста. На противната страна не е известно името, прозвището на героя или съзнанието за метафорична връзка между текста и ситуацията.

IV. Многозначност на текста поради *комбинирано действие на посочените фактори*.

а. В някои случаи се съчетават извънтекстов фактор, какъвто е интонацията, и текст (брахилогия) — например възклицанието на героя „Макя, един! . . .“[7] се възприема от слугата като констатация.

б. Интонация + омонимия + брахилогия. Отчаян, че не ще може да познае какво е скрито в затвореното ковчедже, мнимият гадател въздиша, споменавайки името на жена си Голе, която го накарала да се обяви за врач — „Ах, Голе!“. Оказва се, че в ковчеджето били скрити земя („ах“) и рози („голе“).[8] „Първия — мляко, втория — мед, а ето третия—ще бъде вече смола!“ — възклицава отчаяният гадател, правейки равносметка на опитите за измама и на последиците от тях, но се оказва, че съдовете, които царят е заровил в земята, съдържат мляко, мед и смола.[9]

в. Омонимия + прозвище + фразеологизъм-метафора. „Попадна, Бръмбарко, за мъка в господарската ръка!“ (IV руски вариант) — възклицава героят, използувайки прозвището си, но се оказва, че в ръката на оня, които го изпитва, има действително бръмбар.[10]

г. Омонимия + пословица-метафора. „Долетя враната не в своите стаи!“ (III руски вариант). Името на героинята е врана, предметът, чрез който искат да я изпитат, е врана.

---

[7] Лъжливият врач. Разказала Пена С. Пешева, с. Манастирище, Врачански окръг, 22. X. 1971, записал Д. Тодоров, архив на ЕИМ.

[8] Курдские народные сказки. М., 1970, № 15.

[9] А. Е. Крымский. Цит. ст., с. 223 (египетски вариант).

[10] Вж. „А, попадна, Бръмбарко, вече в царските ръце!“ — български вариант. Разказала Димка М. Тонкина, с. Средогрив, Видински окръг, 1960, записал Д. Тодоров, архив на ЕИМ.

Във всички разгледани случаи е използуван общ механизъм за превръщане на знаковата природа на словото в художествен похват — фабулата подготвя възможността даденият текст да може да функционира едновременно в два различни контекста, а поставеният в такива условия текст съответно разрешава фабулния конфликт. Заслужава специално да се отбележи, че фабулният конфликт се разрешава не само чрез използуване на знаковата природа на езика, но и чрез използуване на знаковата природа на някои фолклорни жанрове, например пословицата.[11] В този случай фолклорът се проявява като словесно изкуство в истинския смисъл на думата. Постигнал вътрешните закони на своя материал — езика, — той използува различните жанрове съобразно с особеностите на природата им.

Преодолявайки вярата в магическата сила на словото, фолклорът е започнал да се отчуждава от принципиалната метафоричност, характерна за първобитната логика. Логическата грешка при тълкуване на думите на мнимия врач, нагаждането им към известната на ония, които го изпитват, действителност представя открита пародия на традиционния начин за възприемане предсказанията на оракулите, създаден въз основа на вярата в магическата сила на словото. Неочаквано и преднамерено съответствие между метафората (прозвище, фразеологизъм, пословица) и реалния факт е т. нар. реализация на метафората, която „довежда обикновено до осъзнаване на абсурдната противоречивост на думата и предизвиква комичен ефект“[12]. Реализацията на метафората представя пародиране на принципа на метафоричността (от гледна точка на поетиката). От гледището на културната история типът „Doctor Know All“ отразява чрез средствата на словесното изкуство исторически създалия се конфликт между двата основни принципа на човешката интелектуална дейност — на митологическата и на позитивната, дискурсивна логика.

* * *

Международният сюжетен тип „Doctor Know All“ представя пред нас не само различните форми на превръщане знаковата природа на словото в художествен похват въз основа на многозначността, но показва твърде недвусмислено и връзката на това явление с важни процеси в развитието на човешкото мислене, с промяната на мирогледните позиции. Възниква въпросът: използува ли се знаковата природа на словото като художествен похват във фолклорната проза, доколко това е популярен художествен похват, за кои прозаични жанрове е характерен?

Безкомпромисният рационализъм, неочакваното и рязко разрешаване на фабулния конфликт, двусмислицата, необходима при подменянето на контекста, хумористичният ефект, съпътствуващ тази подмяна, и в частност реализацията на метафората правят този похват особено под-

---

[11] „Пословиците и поговорките (както и другите изречения от дадения жанр) не са нищо друго освен *знаци на определени ситуации или на определени отношения между нещата*. А щом са знаци, не е толкова важна тяхната конкретна „обработка“, тяхната външна образност, колкото *какво* означават, каква е *същността* на предаваната от тях жизнена (или въображаема) ситуация“ (Г. Л. П е р м я к о в. Введение. — В: Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М., 1968, с. 26.

[12] Б. Т о м а ш е в с к и й. Теория литературы (Поэтика). 1930, с. 32.

ходящ за хумористичните битови приказки и за народния анекдот. В по-редки случаи неговата двуплановост и рационализъм се използуват от притчата — например слугата, изпратен да купи най-хубавото и най-лошото, и двата пъти купува все езици, защото езиците говорят най-хубавото, но и най-лошото.[13] Тук двусмислицата е изградена върху омонимията между органа на речта — „езика" — и езика като средство за общуване, словото.

Синестезията и метонимията в израза „човешкото око е ненаситно" са станали основа за изграждането на фабулата в притчата за изваденатa от морето кост, която на везните тежала повече от всичкото злато в царската хазна, но веднага олекнала, когато в другото блюдо сложили шепа пръст. Оказало се, че това било кост от човешко око и затова била ненаситна за злато. Само шепата пръст (т. е. смъртта) можела да накара човешкото око да се насити.[14]

В хумористичните народни приказки и анекдотите откриваме съответствия към всички вече отбелязани форми за използуване на знаковата природа на езика като художествен похват, а също и някои нови разновидности. Например:

Многозначност поради несъобразяване с интонацията: Една жена имала мъж пияница и все му се карала. Веднъж той решил да се скрие, за да провери дали и тя не си попийва. Точно тогава тя решила да опита вкуса на виното. Но не ѝ харесало и възкликнала; „Боже, как го пият на чуждите мъже жените!" Скритият мъж се обадил: „С мезе, булка, с мезе." (Смесване на възклицание и въпрос.)[15]

Алчен свещеник събрал на задушница голям куп порязаници. Скрил се зад него и питал селяните дали го виждат. Те отговорили, че малко се вижда. Тогава той казал: „Догодина хич да не ме видите!"[16] (В контекста на мислите на свещеника този израз е благословия — в смисъл догодина да събере повече. В контекста на мислите на селяните — клетва: да не бъде в тяхното село догодина.)

Промяна на смисъла поради поставяне на текста в друг контекст и съответна промяна на жанра — от благословия в клетва имаме и в приказката за глупака, който си повтарял „хич, хич" и срещнатите рибари го набили, защото помислили, че им пожелава да не хванат риба; казали му, като види такива като тях, да казва „по пет, по шест наведнъж", но той казал това, когато срещнал погребение; пак го набили и му казали да поздравява в такива случаи с „бог да го прости, вечна му памет"; срещнал сватба и я поздравил с „бог да прости", пак го набили и т. н.[17]

Многозначност поради омонимия:

1. Обикновени думи се схващат като име. Посъветвали един глупак да запази колбаса си за „дългата зима". Хитрец чул това, казал на глупака, че той е Дългата зима и взел колбаса

---

[13] Гостба от езици. Разказала Костадина Талева, с. Цалапица, Пловдивски окръг, 1974, записала Л. Парпулова, архив на ИФ.

[14] БНТ, т. 10, с. 452, 453.

[15] Архив на ЕИМ, инв. № 670, с. 4 — с. Кесарево, Горнооряховско, преразказал Н. Думанов.

[16] БНТ, т. 10, с. 588.

[17] Пак там, с. 209=АТ 1696.

(AT 1541).[18] Син, студент в чужбина, все пишел на баща си, че не му стигат парите. Баща му писал писмо, в което го питал къде си харчи парите. Синът отговорил, че „много пари отиват подир анализа". Бащата се ядосал: „Ще отиват, ами. Разбирам да е само Ана, ами то и Лиза!"[19]

2. Обикновена дума и термин. Пасторът пита: „Къде се намира отецът?" Момчето отговаря: „Пази воловете" (AT 1833B — „Where did the Fatherstay?" „He stayed to hold the oxen"). Мома и момък идват под едно дърво. Тя: „Кой ще се грижи за нашето дете?" Той: „Този над нас (в смисъл „господ") ще се грижи за него." На дървото имало човек. Той казал: „Нищо няма да направя за него" (AT 1355C). Съпруг се завръща в къщи и заварва жена си с любовника ѝ и един групак, който се е самопоканил в къщи. Жената скрива глупака в леглото и любовника под леглото. Съпругът, който тръгва на път, ѝ казва: „Оставям те на оня, който е отгоре!" Глупакът се обадил: „По-добре е да я оставите на оня, който е отдолу." (AT 1355A — „I commend you to the Lord above." „Commend her rather to the lord below!")

3. Име и име. Свещеникът: „Какво казва Давид?" (в смисъл библейският Давид). Момчето: „Платете си стария дълг" (AT 1833A). Свещеникът: „Какво зло направи Адам?" Отговор: „Той (обущарят) ми направи обувките твърде малки". (AT 1833a).

Многозначност поради използуване на тропи:

1. Фразеологизми изградени върху метафорично уподобяване. Свадлив съпруг, помолен от жена си да ѝ каже една сладка дума, отговаря: „Медът е сладък." Или я замерва с Библията (AT 1437). Посъветван да говори само кръгли думи (в смисъл на добри), глупак започва да назовава само кръгли предмети (AT 1696).[20] Мъж казва на мързеливата си жена, че е трябвало да започне да преде по-отдалече, ако е искала да има дрехи за сватбата. Тя забожда хурката на едно дърво в двора и излиза с вретеното на улицата.[21] Селянин отишъл на гости в града. Оставили го на обяд. Хлябът бил нарязан на тънки филийки. Жената, като гледала как гостът гълта една филийка по на два залъка, прошепала на мъжа си: „Хвръкнаха!" Гостът си отишъл. След време те му отишли на гости. Селянинът сложил богата трапеза и нарязал дебели филии хляб. Гостът го попитал защо реже такива порязаници, а той рекъл: „Ами да не хвъркнат."[22] Алчен и болен стар мъж (или жена) се оплаква, че слугинята ще изяде всичко у господарите си. Момичето чува само „всичко" и решава, че това е завещанието на господаря ѝ (AT 1407A).

---

[18] Български вариант: Мъж казва на глупавата си жена, че ще заколят прасето, когато минат трите добрини. Хитреци се представят за трите Добрини (Пошуша. Разказала Джина М. Терзийска, гр. Раковски, 1975, записала Л. Парпулова, архив на ИФ. Вж. и AT 1570*.

[19] Архив на ЕИМ, инв. № 113, с. 20.

[20] Български вариант: Жена съветва глупавия си мъж да говори големи думи (в смисъл сериозни, важни), когато отидат на гости у майка ѝ. Той започва да изброява големи неща: кладенци, планини и пр. (БНТ, т. 10, с. 221, с. 225).

[21] По-отдалече. Разказала Костадина Талева, с. Цалапица, Пловдивски окръг, 1974, записала Л. Парпулова, архив на ИФ.

[22] Архив на ЕИМ, инв. № 670, с. 2 — с. Кесарево, Горнооряховско, преразказал Н. Думанов.

Жена съветва глупавия си мъж „да се проври по света, та да спечели някоя пара“ и той взел, че заковал чергата за дирeците на вратата, прорязал я и започнал да се провира навътре и навън, за да спечели нещо.[23] В този случай, както и на редица други места,[24] знаковата природа на словото се използува за организиране на един от епизодите на фабулата, а не на цялата фабула. Това става при хумористичните битови приказки, за които е характерна многоепизодната фабула. Краткостта на анекдота не позволява такава употреба. Понякога приказката представя нанизване на няколко епизода, организирани вътрешно чрез разглеждания похват. Например: Глупавият младоженец сложил кучето в супата вместо магданоз (кучето се казвало Parsley, магданоз е също parsley); изчистил стаята, изхвърляйки печката навън; посъветван да „хвърля добри очи към булката“, хвърля волски и овчи очи в чинията и пр. (АТ 1685).

Изцяло е изграден върху двузначността на фразеологизма „обръсвам някого“ в смисъл „карам го да претърпи загуба на пари“ анекдотът, как Хитър Петър бръснал хитреците и ги заставил да му платят разноските за нощуването в хана, без да ги обръсне.[25] Фразеологизмите, които представляват в същност *ефемизми,* твърде често се използуват при създаването на анекдоти. Например: Една майка оженила сина си много малък. Той не обръщал никакво внимание на невестата си. Майка му го посъветвала да я „позакачи“ и той казал на булката, която месела: „Дали да ти дръпна тестото?“[26]

Многозначност поради реализиране на метафората, използувана при кратките фолклорни жанрове: Хитър Петър казал на турския кадия, че в махалата има една жена с леко поведение и че би трябвало да се вземат мерки. Кадията отвърнал, че това не го засяга: „всяка коза — за свой крак“. Тогава Хитър Петър заклал козата си и я закачил на вратата си. На забележката на кадията, че козата се е вмирисала и разваля въздуха на махалата, Хитър Петър отговорил, че това не засяга никого, защото козата си виси на своя крак.[27] Хитър Петър се върнал изморен и мокър от нивата. Жена му го накарала да иде и да донесе вода, защото „мокър от дъжд не се бои“, а тя стояла до огнището, гледайки проливния дъжд. Хитър Петър донесъл вода и излял менците върху жена си. Тогава я накарал да иде за вода, защото и тя вече нямала основания да се бои от дъжда.[28] Един момък спазвал буквално поговорката „Три пъти мисли, преди да приказваш“ дори когато видял, че гори палтото на господаря му (АТ 1562).

Освен *пословици,* в такава роля могла да се срещнат и *клетви:* Майка кълняла сина си, който се върнал пиян: „Синко, пелин да пиеш, щом си се толкова напил!“ Синът казал, че и без това е пил пелин.[29] Тук недоразумението произтича от метафоричната употреба на думата „пелин“ в клетвата в смисъл на нещо неприятно, горчиво, дори отрова и названието на специален вид вино.

---

[23] БНТ, т. 10, с. 173.

[24] Пак там, с. 405; СбНУ, т. XI, 1894, с. 154; БНТ, т. 10, с. 430, 431 и др.

[25] Пак там, с. 523. Срв. АТ 921 F*.

[26] П. Р. Славейков. Български притчи или пословици и характерни думи. Пловдив, 1889, с. 120.

[27] БНТ, т. 10, с. 511.

[28] Пак там, с. 524.

[29] СбНУ, т. XI, 1894, с. 154.

Многозначност поради брахилогизирани фрази: Един пияница се зарекъл, че няма да пие от свети Георги (23 април) до свети Димитър (26 октомври). Обещанието му бива разбрано — от едната черква до другата (АТ 1811А). След като глупавата жена убила воловете, мъжът ѝ поръчал да ги нареже, за да има „на всяка зелка и мръвка" в смисъл, че през зимата ще ги ядат с кисело зеле. Глупавата жена не го разбрала правилно поради изпускането на някои думи във фразата (например кисела) и наредила парчетата месо по зелките в зеленчуковата градина, откъдето ги изяла кучката.[30] Епизодът тук е изграден въз основа на комбинирането между брахилогия и реализация на метонимията.

Приведените примери показват, че използуването на знаковата природа на словото при фабулообразуването е един от често срещаните художествени похвати при народната проза. Особено характерен е той за поетиката на хумористичните народни приказки и на анекдотите. Примерите, разбира се, не изчерпват материала. Внимателното вглеждане в отделните национални традиции без съмнение би ги увеличило многократно. А това ще доведе и до увеличаване броя на разделите, в които се опитахме да ги класифицираме. Но нашата задача в случая беше не изчерпването на материала и детайлното му класифициране, а поставянето на самия въпрос за използуването на знаковата природа на словото като художествен похват при фолклорната проза.

СЪКРАЩЕНИЯ

АТ — The Types of the Folktale, a Classification and Bibliography, Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC 3). Translated and enlaged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki, 1961, FFC 184.
БНТ — Българско народно творчество, 13 тома. С., 1960—1965.
СбНУ — Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. С., 1889.
ЕИМ — Етнографски институт и музей.
ИФ — Институт за фолклор.

[30] Пошуша. — Архив на ИФ, гр. Раковски, 1975.

ЙОРДАНКА ХОЛЕВИЧ

ФОЛКЛОРЪТ И СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА БЕЛЕТРИСТИКА

Ако XIX в. може да се нарече „век на фолклора“ в историята на европейската култура, XX в. с право може да бъде смятан за време на трансформацията на народното поетично творчество. Ако през миналия век фолклорът бе „преоткрит“ от учените-филолози и лингвисти, а романтичният унес на поетите видя в него неподозирани художествени ценности, XX в. доказа, една страна от пълната „безперспективност“ на народното творчество в традиционните му форми на вековно съществуване и, от друга — особената му жизненост в многобройните му превъплъщения в съвременния бит и култура.

Явленията, свързани с този процес, са разностранни и многопосочни. Те са особено показателни, разгледани обаче на фона на съвременното литературно развитие в страните на славянския Юг, където връзката фолклор — литература е органически вплетена в съзряването на тези литератури, част е от естетическата им същност и от историческото им развитие. Започнал да губи властта си над художественото мислене още през XIX столетие, изпаднал в неизгодно положение в съперничеството си с литературата, фолклорът „неочаквано“ през XX в. доказа художествената си мощ чрез присъствието си в някои от най-ярките и характерни за съвременното литературно развитие произведения.

Тази двустранност на фактите — преодоляването и същевременното присъствие на фолклорната традиция в най-новата българска литература, характерът на взаимоотношението фолклор — литература, което има повече белезите на процес, отколкото на напълно изявено явление — налага да се разгледат, от една страна, възможностите на народното творчество за трансформацията му в културата на XX в. и, от друга — вътрешният стремеж на българската белетристика в усвояването на фолклорния опит.

Още в края на XIX в. се набелязват някои особености в състоянието на фолклорната традиция, които се изявяват особено ярко в началото на нашето столетие, придобиват значение в съвременната култура. Като най-съществени явления можем да посочим намаляването на художествената сила на някои фолклорни жанрове, отмирането на други, настъпилите дълбоки промени в недрата на трети. Явяват се хибридни явления, които стоят на границата между фолклора и литературата, като градския фолклор и демократичната по своя характер култура — своеобразна смес между тенденции и импулси, дошли от културното наследство на българ-

ското село от XIX в., от българския град и от индивидуалната култура на част от създаващата се интелигенция. Този тип култура обхваща популярно и приключенско четиво, някои видове нравоучителни „книжки за народа“, ръкописни песнопойки с народни и фолклоризирали се песенни и стихотворни произведения, долнокачествени литографски творби и „панаирджийска живопис“, музикален фолклор, в който се усеща силното влияние на новопоявилата се духова и класическа музика, танци, съчетали в себе си елементите на фолклорни традиции на различни народи, увличащи се по мамещите стъпки на модерните за XX в. танцувални игри от градски тип. В случая не ни интересува пълнотата и разнообразието на картината, колкото самото ѝ съществуване като факт от културното ни развитие, който оставя следите си в творческата инвенция на редица български съвременни художници на словото.

Друг съществен белег на културното битие на българите от края на XIX в., който налага отпечатъка си и върху съвременната същност на народната култура, е противоречието между масовия и дълбоко демократичния ѝ характер и нереализираните възможности за създаване на народна смехова култура от този тип, който е познат в Западна Европа и който намери своята великолепна разработка в добре известния труд на М. Бахтин „Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренесанса“ (М., 1965). Робството на Балканите спомага до известна степен за демократизиране на културата на поробените народи, за притъпяване на социално-класовите различия, за премахване на възможността от появата на т. нар. „аристократичен фолклор“. Заедно с това обаче чуждото владичество налага отпечатъка си върху характера на народната култура. Насилие над конкретните факти би било да се търсят площадно-карнавалните форми на народната смехова култура по българските земи. Карнавално-зрелищното, познато от западноевропейското средновековие и ранния Ренесанс, не се среща в същия вид у нас. Поробените нямат възможност за шумни изяви на градския площад, за макар и илюзорно овладяване на света в рамките на краткотрайния празник. Кукерската игра, народната сватба само до известна степен се покриват с формите на карнавалните шествия, на разпуснатата веселост на свободните народи. Това не значи, че народната смехова култура сред българското население е загубила „амбивалентния“ си характер, типичната за нея „игра с маски“ и „полифоничност“. Тя само е изменила външните си форми на изява. Намалената степен на „зрелищно“ съществуване на народния смях, липсата на открити възможности за масовата му изява е насочила руслото на народния хумор в друга посока. Народното остроумие искри не само на мегдана, но и в кръчмата, не само на хорото или на трапезата, но и край огнището. Така много функции на празничната „карнавална“ култура се поемат от повествователното изкуство. Невероятни случаи и истории, небивалици и занимателни разкази могат да се чуят навсякъде, където има събрани хора. И затова не е необходимо да се чакат определените за кукерите дни, а на всяка седянка, пред всяка селска порта в рамките на отделния разказ, епизод или сценка може да се осъществи „играта с маски“, разюзданата веселост на народното въображение.

И точно тук настъпва нещо много интересно за историята на българската национална култура. XIX в., „векът на фолклора“, в многобройните страници на своите сборници с фолклорни материали не успя да отрази

това явление и да го запази за поколенията. Небивалицата, късият народен разказ, народният спомен, дори легендата и преданието рядко присъствуват в добросъвестно записания материал. Фолклористиката на XX в. не допринесе нещо съществено в това отношение. Затова пък се родиха нови явление в литературата, в друг пласт на общественото съзнание на XX в., чрез които се проявиха интересните превъплъщения на народнопоетичното мислене. Творчеството на автори като Н. Хайтов и Й. Радичков накара нашата съвременна научна мисъл да се върне назад, да обгърне литературното наследство, мемоарите и спомените, за да преоткрие една пренебрегвана досега област — света на небивалицата и народното възпоминание, на стария и вечно новия кръговрат на живота. Това ни дава основание още в началото на изложението да формулираме една от основните насоки при разглеждане на фолклора и на съвременната българска белетристика. Чрез присъствието на фолклора в нея, чрез особената му трансформация да се разкрият някои изчезнали вече форми на битуването му, да се възстановят черти от същността му така, както чрез палимпсестите можем да разчетем отдавна изчезнали ръкописи.

Историческите промени в живота на българското общество са във връзка с редица преобразуващи процеси в областта на културата. Два от тях — поемането на някои функции на традиционния фолклор от други области на културния живот и здравата устойчивост на устната повествователна традиция — са от особено значение за въздействието на народното поетично творчество върху съвременната българска белетристика. Социалистическата революция в България, техническият прогрес, движението на населението от селото в града и обратното възвръщане на вековната връзка със земята във формите на друг вид дейност се отразяват съществено върху процеса на трансформиране на традиционните форми на битуване на фолклора в по-съвременни.

Демократичният характер на социалистическата култура, съзнателното регулиране и направляване на тенденциите на вътрешното ѝ развитие спомагат някои явления, присъщи на западната „масова култура", да се изживеят по-бързо или въобще да не бъдат допуснати в духовния обмен на обществото. Въпреки това обаче бурното културно и техническо развитие, международният кръговрат на ценности спомага отделни прояви на художествено мислене да се застигат и „изродят", други да приемат карикатурен вид. „Да доубием белите лебеди" от „панаирджийската", „креватна" живопис, да премахнем кича от различни области на нашия обществен и културен живот — това тревожи нашата съвест, става обект на публицистични размисли. И все пак тези явления съществуват, малко или много влияят върху естетическата култура, своеобразно се оглеждат в литературата.

Другият болезнено важен за българската фолклористика въпрос е за битуването на част от т. нар. съвременен фолклор. Отминалата патриархалност на българското село отнесе със себе си традиционната народна песен и приказка, разруши системата на празничната обредност и свързаните с нея фолклорни изяви. Какво е обаче състоянието на част от повествователната традиция, за която и в европейската фолклористика няма установена терминология — устния народен разказ, мемора̀та и фабула̀та, народния анекдот, живата остроумна реплика, съдържаща хаплива ирония и многовековна народна мъдрост? Можем ли да говорим

за ученически, войнишки фолклор? Има ли социални групи със здрави фолклорни традиции? Може ли отговорът на всички тези проблеми да се търси, както отбелязахме по-горе, опосредствено чрез отражението на процеса и явленията в литературата?

Към всички тези въпроси можем да поставим още един: откъде притежава българската белетристика тази вътрешноприсъща ѝ способност да всмуква фолклорния опит и да изявява достойнствата му често по-сполучливо, отколкото самият той? Защо именно със средствата на художественото отражение, присъщо на литературата, като че ли се оцветяват, изпъкват тези качества на фолклорни и полуфолклорни явления, които не са забележими „с просто око".

„Культурные и литературные традиции (в том числе и древнейшие) сохраняются и живут не в индивидуальной субъективной памяти отдельного человека и не в какой-то коллективной „психике", но в объективных формах самой культуры (в том числе и языковых и речевых формах), и в том смысле они межсубъективны и межиндивидуальны (следовательно и социальны); отсюда они приходят и в произведения литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов."[1] Като разновидност на тази истина трябва да посочим и факта, че извън „индивидуалната памет на отделните творци" фолклорът присъствува в традициите на самата българска белетристика още от момента на нейното създаване. И ако за част от съвременните творци не е характерна непосредствена връзка с народното творчество или не им е присъщ осъзнато търсен подстъп към художествения му свят, дори и тези автори са под влиянието на литературната традиция, създадена вече от Л. Каравелов или от Ив. Вазов, от Елин Пелин или Й. Йовков, от Св. Минков или от А. Страшимиров — автори, носещи внушенията на народното творчество в същността на творбите си. Така че фолклорното влияние нахлува в съвременната българска белетристика както чрез многовековните форми на културните традиции (включително и езиковите), така и по чисто литературен път.

Някои черти на съвременната белетристика също способствуват за проникване на фолклорното влияние в нея. Тях трябва да ги търсим не в кръга на тематичните предпочитания (съвременна или историческа, градска или селска тема), нито в жанровия облик (повест, разказ, цикъл разкази, романи, серия от романи и т. н.), а в стремежа да се уловят процесите и тяхната същност, да се проектират съвременните проблеми на фона на историческата съдба на българина, да се потърси трайното и вечното в неговия характер.

Социалистическата революция постави пред нашата литература големите въпроси за човека и времето, за историческата съдба и националната самобитност на българския народ, за вечните нравствени добродетели. Тези проблеми съществуват в неразривно единство в по-голямата част от съвременната ни художествена проза. И все пак в зависимост от момента на литературното ни развитие, в който се появява произведението, следвайки изискванията на жанра и темата, подчинявайки се на особеностите на авторовия натюрел, в отделни произведения излизат на преден план

[1] М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. — В: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 397.

едни или други от посочените проблеми. Две от тях — историческата съдба на българския народ и националното самоосъзнаване и човекът и времето, човекът и историята — са особено податливи за „асимилиране“ на фолклорното влияние. Фолклорната традиция бива използувана като философия и поетика, като исторически фон и битов детайл, като гледна точка, от която се възприема и се осмисля настоящето.

Пробуждането на националното самосъзнание е свързано с чувството за род и минало, за историческа памет и трайни народностни добродетели. Народното поетическо творчество като философия, като изстрадана мъдрост засяга и произведенията с историческа тематика от по-близкото или по-далечното минало. Най-интересни в това отношение са примерите с тетралогията на Д. Талев, с романите на Е. Станев, В. Мутафчиева, А. Дончев, Г. Стоев, Г. Алексиев и др.

Патосът да се преоткрие българското, да се видят вековните му корени, да се усети силата и несломимостта на народния дух сближава автори като Д. Талев и В. Мутафчиева, А. Дончев и Г. Стоев. Общият подстъп към историята, тълкуването ѝ като народна памет и жизнена философия определя близостта в проникването на фолклорното начало. В романите на Талев „далечното минало беше приказка или песен за било и небило, за мъртъв и погребан вечен живот, мъгляв спомен, потиснати копнежи и безнадеждна тъга“[2]. Вътрешното движение и изменение, приливите и отливите в народния живот са дадени в рамките на устойчивото: националната общност и нейната вътрешна специфика. Дошлата от фолклора народна мъдрост е заложена в самата съдържателност на творбата, осмисля и води повествованието. Тя е изходен пункт, основен зрителен ъгъл, от който авторът интерпретира герои и събития. Това прави възможно народната песен да бъде изведена още като мото на творбата, да служи като сигурна опора за по-нататъшната авторова инвенция. Внушенията, дошли от народното поетично торчество, са като че ли вградени здраво в устоите на творбите, оттам тяхната сила незабележимо се излъчва в художествения им свят. Това важи и за случаите, когато са привлечени събития от по-новата история (Илинденското въстание), които пак са осмислени от позициите на вековното народно схващане за важно и маловажно, за обществено значимо. Народната песен обаче не преминава от съдържателността на творбата в поетиката ѝ. Разбира се, народната песен присъствува като битов детайл при описание на народните обичаи, проблясва в интонациите на разговорната реч, крие се в рамките на живото народно слово, придава особен колорит на произведението „като сказна от далечно тъмно време“.

Подобен е типът на участие на народната философия и на многовековния исторически опит и в художественото единство на „Летопис на смутното време“ от Вера Мутафчиева и романите „Цената на златото“ и „Завръщане“ от Генчо Стоев. Да се устои на размирието, да се оцелее, да се преодолее смутното време чрез жилавата жизненост на българския дух — това сродява Мутафчиева с народното историческо мислене. „Господи — разсъждава един от нейните герои, — има ли по света нещо тъй неимоверно изстрадало и преживяло, нещо толкова жилаво като нашата земя, моята? . . Щом една земя е понесла всичко това и пак е земя (с

[2] Д. Талев. Железният светилник. С., 1957, с. 51.

градове, крепости и села, с църкви, хармани, добитък), питомна, жива земя, кое тогава ще я довърши? Няма такова, не ще има!“ Народната песен е част от силата на тази земя, в нея като че ли е запрян ходът на времето. Тя осъществява връзката между минало и настояще, между настояще и бъдеще, между отделния човек и народа, на който принадлежи. „И колкото да беше тежка тази седмица за Котел, както и да притискаха чорбаджиите грижи за ранени и овдовели, не можеше да не признае той, че борбата — заплетена, яростна, вълча борба с най-големия главатар на Тракия — го увлече. Чак му се услади. „Един е султан у Стамбул (втори — Божил у Котел. . .“ Ето и песен си имаше вече; щеше да остави име с Кара Фейзи, с Крали Марко и Момчил. Какво са срещу такава слава десетина нощи без сън?“[3] Да остави име. . . Освен като обща историческа памет народната песен в повествованието на Мутафчиева е свързана с усещането за отделната личност и нейния порив на фона на течащото време. Да остане спомен, песен да се пее. . . Песента е тази, която ще съобщи, че на големия главатар на размирието е дотегнало от кръв и насилие, че е потърсил други измерения за човешкото съществуване.

Като своеобразна философия, историческа и родова памет, като битов детайл и своеобразна орнаментировка присъствуват песента и приказката не само в посочените две произведения, но в други изяви на съвременната белетристика на историческа тема. Сляло се често с влиянието на други традиции — летописната и устноповествователната, с подробното изграждане на образи и характери от реалистичен тип, — народното поетично творчество присъствува в почти всички произведения на съвременната белетристика с историческа тематика, но повечето пъти неусетно, дълбоко заложено в авторовата инвенция.

Изключение от този колкото многообразен, толкова и единен подход при възприемане на фолклора прави Антон Дончев във „Време разделно“. Още заглавието на романа показва връзката с народната традиция дори в областта на словотворчеството. Отново се явяват въпросите за националността, за мощта и издръжливостта на българския дух, за търсенето на пътя в пороя на времето, за силата и слабостта човешка, но са предадени не с традиционните форми на класическото реалистично повествование, което оглежда внимателно бит и душевност и ги проектира върху фона на историята, а сякаш са включени в предварително изкована по фолклорен образец епична рамка на народното страдание и величие. Направен е опит не само да се проникне в глъбините на народната философия и душевност и да се улови там невидимата сила на герои и характери, както се е получило при произведенията на Д. Талев, В. Мутафчиева и Г. Стоев, но и да се моделират хора и събития според някои от законите на фолклорната поетика. Така се стига до стилизацията на образи и действия, до преките разсъждения за силата на народното изкуство, дори до персонификацията. Съвременността винаги присъствува като своеобразна гледна точка в историческата белетристика. Но във „Време разделно“ тя не е само в осмисляне на случилото се, в авторовата интерпретация. От разстоянието на времето, от подстъпа на нашето настояще авторът пресъздава величието и трагизма на случилото се в „българската твърдина Родопа.“ Епическата мащабност на народната песен е послужила именно за

[3] В. Мутафчиева. Летопис на смутното време. С., 1972, с. 424—425.

ширина на историческата перспектива. Тя разрешава и въвеждането на летописния слой в изложението. Но наред с това във „Време разделно“ се е получило разминаване с народната философия или поне с тази нейна част, която е кристализирала във фолклора.[4] Съвременната гледна точка, поуките на историческата съдба са допуснали авторовата намеса в немного характерни за българската народна песен ситуации, като съперничество между баща и син за жена и др., но най-вече изменят представата за устойчивостта на народния дух, като се разминават с подобно тълкуване във фолклора. „Планината не бешедвор, ограден със зид, а българска твърдина с девет реда стени. И като заплюваха кръста, хората се оттегляха от първата стена, та остъпваха назад. И до сърцето на планината имаше една стена по-малко, ала оставаха още осем стени. . . И ако първата стена се казваше честен кръст, то втората се казваше общо дърво, третата—обща песен, четвъртата — обща дреха, петата — общо минало, шестата — общ език. А не бяха ли стените не девет, а сто?“[5]

Стилизацията във „Време разделно“, осъществена по фолклорен образец, обхваща различни равнища на творбата, като се започне от идейно-тематичното ядро и се свърши със стилно-езиковите изразни средства. И именно тази подчертана стилизираност на рисунъка, дори на авторовата реч засилва впечатлението на възприемане отстрани, от разстоянието на времето, на „окаменелите“ форми на една народна трагедия. Ето няколко примера: „Изправиха пред мене три девойки. И трите русокоси и синеоки, като три еднакви плода на трилистна вейка. Първата по-хубава от втората, втората — по-хубава от третата, третата — по-хубава от първата.“ Тук фолклорният образец служи за маркиране на един случаен епизод от кървавата драма на Елинден, но той обхваща и по-съществени части от творбата. Един от главните герои е Манол „стоте братя“, а неговата любима е „заела“ името си направо от народната песен и има „съзнание“ за това. „Попитал я бях как има сили да се държи тъй горда и изправена. Тя ми отговори: „Ти си чужденец и не знаеш. Има една песен: „Два са бора ред по редом расли, помежду им ела тънковита. Бори расли горе нависоко, закриляли елица-сестрица. . .“ И това не е случайна находка на героинята. Фолклорната символика и многозначност са отличителен белег на речевата характеристика във „Време разделно“: „И казах на Елица, че я искам за жена. Елица ми отговори: „Имало три стада овце, един извор и една ливада. Първото стадо, Венецианецо, дето вървеше най-напред, то бистра вода пиеше и зелена трева пасеше. Второто стадо, Венецианецо, дето вървеше по-подир, то мътна вода пиеше и кална трева пасеше. Третото стадо, Венецианецо, дето вървеше най-подир, за него нищо нямаше. Нито вода, нито трева.“[6]

Властта на фолклорната стилизация е толкова силна, че тя стрива границите между различните гледни точки, уеднаквява заложената в замисъла на творбата двупосочност във възприемането на събитията. Точно обаче в това съчетание на фолклорното и летописното начало, на една народностна и съвременна по своя характер философия, извлечена

---

[4] Необходимо е да разграничаваме народната философия от съответното ѝ отражение в народното поетическо творчество.

[5] А. Д о н ч е в. Време разделно, С., 1970, с. 338.

[6] Пак там, с. 393.

от историята, се дължи и очарованието, и значителната популярност, силата и слабостта на това произведение.

Едни от най-големите постижения на съвременната белетристика с историческа тематика несъмнено са двата романа на Емилиян Станев „Легенда за Сибин — преславския княз“ и „Антихрист“. И ако за редица творби може да се спори дали присъствуващите в тях философски тенденции дават основание да ги отнесем към жанра на философския роман, произведенията на големия български белетрист доказват, че и съвременната ни белетристика не е останала встрани от някои общоевропейски тенденции в това отношение.

Философската проза, макар и отлята в рамките на историческото повествование, не „предразполага“ за връзка с традиционното, с особеностите на фолклорното мислене и със своеобразната философия. На пръв поглед и творбите на Ем. Станев потвърждават това. Но само на пръв поглед. Защото, воден от стремежа да преоткрие истината за смисъла на човешкия живот, за съотношението на доброто и злото в света, за вечния стремеж към познание, големият български художник прониква в глъбините на вековете, за да види в сложната смес от митологични — прабългарски и християнски, от фолклорни и народностни представи, преосмислени от догмите на богомилството, вечната истина за човека и неговия непокорен стремеж към съвършенство.

Обикновено се обръща внимание на връзката между творческата инвенция на Ем. Станев и старата българска литература. Не може обаче да не се подчертае, че тази връзка се осъществява в „Легенда за Сибин — преславския княз“ чрез най-демократичния дял на тази литература — богомилската, която възниква въз основа на народните легенди и предания. Не бива да забравяме, че цялата ни средновековна литература израства върху солидния пласт от народна митология — древноеврейска, юдейска и т. н., — подчинена на задачите на християнската религия. Освен това вечно стремящата се към просветление мисъл на Емилиян Станевите герои трансформира, преобръща вечната вяра за добро и зло според своите житейски представи, според копнежите на несъвършената си душевност (евангелието на отец Силвестър, намерената „правда“ от Сибин и Каломела и т. н.). Крайно време е, разглеждайки постиженията на българския художник, в сложната сплав на неговото мислене да открием този дълбок вътрешен слой, който го сродява с изкуството на народа. Още повече, че самият автор неведнъж в своето повествование ни насочва към това. Кървавата развръзка на обезумялото еретическо войнство с отцепилите се грешници настъпва в момент, когато князът свири с кавал „стар прабългарски танц, посветен на конете, чийто празник прадедите му бяха празнували в началото на всяка ленна година“. Не в отделния детайл е голямата сполука на Ем. Станев, а в покорената и преобразена фолклорна енергия, подчинена на неговия художествен замисъл. Смешникът и грешникът Теофил от „Антихрист“, блъскайки се между житейските несгоди и „таворската светлина“, спорейки със своя първоучител Евтимий, един от най-ревностните исихасти в България, намира опора в една народностна философия, в изстрадания исторически оптимизъм на българина, който не угасва в дните на робството.

Историческият оптимизъм на българина от XIV, XV в., израсъл от реките кръв, намерил опора и в бога, и в дявола, заема интересно място

в старата българска литература от този период — и което е по-важно, българската народна песен и предание по своему, според законите на собствената си художествена система откликват на тази вяра в силите на българина и в неговата историческа съдба. В произведенията на старата българска литература от XIV и XV в., в които се споменава за завладяването на страната от турците, има една постоянна мисъл, приемаща характер на формула: „не поради нашата слабост, а защото бог допусна това“ (Григорий Цамблак, Йоасаф Бдински, Владислав Граматик). Ако се освободим от характерния за средновековната литература християнски провиденциализъм и потърсим вътрешния му смисъл, ще видим, че това не е само обикновена вяра в предопределеността, но и нежелание да се признае собствената слабост, стремеж да се издигнем над нея. В исторически народни песни и предания, в които се отразяват тези събития, св. Илия спира по божие повеление ръката на Крали Марко, който би могъл да се справи с нашествениците. Външната висша сила е отнела свободата, а не вътрешната слабост.

Част от това виждане на събитията откриваме и в „Антихрист“. Очите на героя на Ем. Станев са широко отворени за безредието и неправдите в загиваща България, за липсата на морална и житейска опора и все пак усещането на народа като цяло със своята вечност и неизтребимост, близостта до народната философия, в която човешката плът има не по-малки права от душата, вътрешното съпричастие към физическата и природната красота ни карат сериозно да се замислим за народната филисофия като част от философската концепция на именития български художник.

Елементите на народното повествователно изкуство като отделни сюжетни находки се откриват на различни места в повествованието на Ем. Станев — синджирите с роби, тръгналата да се продава на търг невеста, турските жестокости. Но силата на народния художествен опит, навлязъл в творческия свят на писателя, е в стремежа към познание, в двуполюсността във възприемането на света откъм добрата и злата му половина, в способността за конкретно мислене, в историческия оптимизъм и т. н.

Много неща могат още да се добавят, други да се доразвият или да се изяснят. Но едно е безспорно. Външното заимствуване, изграждането на повествованието по фолклорен образец е заменено с дълбоко вътрешно родство между народната философия и творческия замисъл на художника, между народното изкуство да се възприема света едновременно конкретно и абстрактно, едностранчиво и многопосочно и майсторството на разказвача.

При белетристиката с историческа тематика, фолклорното влияние подкрепя тезата на автора, част е от концепцията му, спомага да се очертае този модел на света, който се създава. Но съвременната българска белетристика познава и друга връзка с народното поетично творчество. В произведенията на редица автори то присъствува видяно не само от разстоянието на времето, като потвърждение на трайни нравствени и художествени ценности, но и чрез своето отрицание. Автори като Д. Талев, В. Мутафчиева, А. Дончев, Г. Стоев и др. улавят процесите в движение, но в рамките на устойчивото, на цялото — българската национална самобитност и нейните трайни добродетели. Това дава възможност народното мислене да бъде „разтворено“ в съдържателността на творбата,

а народната песен да бъде изведена като основен импулс на творческа инвенция в мотото или да служи само като външна орнаментировка, битов детайл, външна композиционна подробност. Автор като Ем. Станев изменя тази насока на търсенията и като главна проблема поставя вечния въпрос за смисъла на човешкия живот, за трайното и временното. Съществуващи в много от произведенията на съвременната ни белетристика, тези въпроси при Станев получават философска дълбочина, приемат трайните очертания на жанрова структура. Вътрешното движение, процесът остава в рамките на общия замисъл, подчинява се на единна философска концепция.

Друга част от нашата съвременна белетристика улавя процесите в движение, в момента на самото им извършване. И тази нейна особеност се определя не от характера на темата — тя може да бъде съвременна или от близкото минало, градска или селска, — а от ъгъла на зрение, от който авторът интерпретира събитията. Излизането на обикновения човек на широкия друм на историята, исторически важното като бит и всекидневие, духовното величие на малките човешки радости, дилемата град — село, ново—старо, цивилизация — патриархална примитивност са основните проблеми, които привличат редица наши автори, но безспорно най-големите сполуки на художественото им превъплъщаване принадлежат на Николай Хайтов и Йордан Радичков.

Няма произведение в съвременната ни белетристика, в което да се оглеждат проблемите на съвременността и народната песен или приказка да не присъствуват като битов детайл, като свидетелство за престарата обич на българина към земята, или като мил спомен от изгубената красота по детството и т. н. И това ще открием в произведения, където най-малко можем да очакваме — в „Двама в новия град“ от Камен Калчев, в „Седемте дни на нашия живот“ от Андрей Гуляшки, в повестите на Павел Вежинов. Особено благодатни в това отношение са произведенията със селска тематика. Не количественият показател е важен тук, нито пък всички възможни „превъплъщения на Нане Вуте“, както сполучливо се беше изразил наш литературен критик.[7] Интерес представляват творбите, при които фолклорното влияние обхваща същностни моменти от формата и съдържанието им, придобива характер на явление.

Това, което сближава двама толкова различни по творческия си натюрел автори, като Хайтов и Радичков, е улавянето на явленията в тяхната противоречивост, като процес с изявена или недоизявена вътрешна същност. Това определя и възприемането на фолклорния опит, който е самата жива плът на творбата. От сферата на замисъла минава в моделирането на формата, присъствието му става основен белег на поетиката. И тъй като често авторовите идеи минават в своето отрицание, чрез ироничното развенчаване на сантименталността или чрез извисяването на образите и фолклорното начало прераства в своето отрицание. Ражда се многозначният, амбивалентен характер на художествения и словесен образ. Художествените постижения на двамата творци се различават по „механизма“, по който се осъществява сложната симбиоза между фолклорно и нефолклорно начало, между авторски замисъл и конкретната му реализация.

[7] Н. Георгиев. Превръщенията на Нане Вуте. — Септември, 1968, кн. 6, с. 216—237.

Българската литературна критика отдавна е привлечена от характера на повествованието у Хайтовите „Диви разкази“ и по-точно от спецификата на сказа в него.[8] Сказовостта в него е една от най-здравите му връзки с фолклора. И точно тук се крие особената трудност за литературната наука. Ако приемем, че същността на сказа не е в устната реч, нито дори в наличието на определени езикови стилове, социални диалекти и т. н., а в това, под какъв диалогичен ъгъл са те съпоставени или противопоставени в произведението, трябва да отбележим, че присъствието на фолклорното мислене е още в замисъла на творбата, който предопределя наличието на „диалогични отношения“ — в нея или именно в противоположността на застъпваните гледища, грижливо прикрити под словесното сладкодумство в народен дух. Това единство на различни гледища, овладяната от потока на народната реч разнопосочност на гледните точки създава усещане за динамика на сюжет и събитие, навежда на мисълта за процеса, синтезиран дори в рамките на отделното слово. Социална несправедливост и вътрешна необходимост от свобода, минало и настояще, очарованието на патриархалността и безвъзвратната ѝ загуба, връзката със земята и откъсването от нея, любов и омраза, сила и слабост, съвършенство в изкуството и невъзможност да се изяви, майсторство и липса на обществено признание и т. н., и т. н. Много често разноликата им общност намираме в рамките на един разказ, дори на отделното слово. Тази двуизмереност на света, лесният преход от същност към отрицанието ѝ, е присъща на фолклорното художествено мислене, върху нея се градят основите на народната философия. Народното светоусещане се е оказало много подходящо за творческата натура на Хайтов, за неговата склонност към противоречиви в същността проблеми и явления. Това несъмнено е основното, първата линия, по която върви връзката с народното творчество — в самия начин на улавяне на движението в света, — и на второ място идва вече сполучливото съчетание на социалната и локалната принадлежност на героите му с присъщия им начин на мислене и изразяване. Това вече ражда неразрушимото единство на Хайтовия свят, монолитната сплав на творбите му.

При такова поставяне на проблемите има опасност от опростяването им, от свеждане на богатството и разностранността на таланта и художественото верую на един от най-големите наши майстори на перото само до влиянието на фолклора. Не е необходимо да се обосновава разграничението ни от такова опростителство. В случая ни се иска да подчертаем многостранността на връзката на народното поетично творчество с разказите на Хайтов, факта, че тя обхваща различни равнища от художествената им структура, независимо дали ще я изследваме в диахронен или в синхронен план. Основно тази зависимост изпъква в сказа, но предопределя и необходимостта от сказовата форма. Фолклорното начало обикновено участвува в „диалогичните отношения“ на творбите като израз на едната страна на противоречието („Ибрям-Али“, „Пътеки“, „Дърво без корен“), но същевременно, застъпвайки от едната страна на противоречието, се усеща двойнствеността на позицията, застъпвана от сказителя или сказеца.[9] („Мъжки времена“, „Засукан свят“, „Когато светът си събуваше

[8] Вж. дискусията в сп. „Литературна мисъл“, 1974, кн. 2—6.

[9] По въпроса за терминологията вж. посочената дискусия в сп. „Литературна мисъл“.

потурите"). „Ха сега върви да ми кажеш кое е на лошо и кое за добро!" Аз това му и казвам на моя Ангелачка: „Светът е, казвам, сине, много засукан и заплетен, за да познаеш ти кое е за хубаво и кое — за лошо" — изповядва един от героите на Хайтов, разграничавайки се чрез диалектните си форми от авторовата позиция и използувайки многозначността на дошлото от пословиците „засукано" определение. Съчетанието „засукан свят" е Хайтово с този смисъл, който той влага в него, но то идва с вътрешната си натовареност, с денотативното си значение, създадено още във фолклорната традиция. И такива примери откриваме във всеки ред на „Диви разкази".

Сказът обаче е носител не само на „диалогичните отношения в творбата", но и на живи речеви представи и речеви емоции"[10]. На него е присъща тенденцията не просто да води повествованието, но мимически и артикулационно да го възпроизвежда. Думите и изреченията се подбират и се свързват не само въз основа на принципа на логичната реч, но и върху възможностите на изразителната реч, в която особено място заемат артикулацията, мимиката, смяната на жеста. Ако може да се говори в съвременната българска белетристика за овладяно майсторство на звуковия жест, на мимиката, на „играта с маски" в рамките на фразата или на отделното слово, несъмнено то принадлежи на автора на „Диви разкази". „Ама да ти види окото музика! Писнало едно кларне, като че булка припява за мъжа си, две флигорни я подпират отляво и отдясно, дебелата бурия хълца като жива: „ъката-мъка, ъката-мъка, ъката-мъка", а след туй вземе, че въздъхне издебело, та сърцето ти съдере парче, по парче. . . („Черното пиле"). Речевите интонации в повествователния поток, връзката им с обратите на разговорната реч, народнопесенните оттенъци, звуковите метафори по народен образец — това са въпроси, които стоят открити за науката.

Народното поетично творчество издава осезателното си присъствие и по-непосредствено — чрез прякото участие на някои от жанровете си в повествователната тъкан. Особено място се пада на народния анекдот и пословица или на принципите, по които са изградени. В потока на „аз"-повествованието (всмукало в себе си и традициите на народния разказ) се открояват отделни единици, които много напомнят верижното свързване на епизодите в народната проза. Обикновено ги обединява логиката на разказа, но понякога се използува и познатият ни от фолклорната поетика „синтактичен паралелизъм": „Началникът на пътното Георгиев ми заповяда, казва, да те заведа при него!" „Щом ти е заповядано—води ме! Заведе ме той. . ." („Пътеки"). Повторенията, употребата на пословиците като констатиращо и конструиращо съждение, създаването на пословичен израз по народен образец („Едно кафе — кеф! Две кафета — курназлък! Три кафета — агалък!" — „Горски дух"), словотворчество, използуващо народния усет за красота, и т. н. са само част от насоките, по които би могло да върви едно подробно изследване на многобройните превъплъщения на народното мислене, поетика и естетика в творчестото на Н. Хайтов.

„Явлението Радичков", деформацията у Радичков" — българската литературна критика дълго време не можеше да улови и да осмисли точните измерения на преобърнатия и весел свят на Радичковите разкази и

[10] Б. Эйхенбаум. Как сделана „Шинель" Гоголя. — В: О прозе. Л., 1969, с. 309 и сл.

повести. Една от линиите, по които се насочват проучванията, е връзката с фолклорната традиция. Наблюденията се движат обикновено от най-общите констатации до генерални обобщения, че Радичковият свят това е светът на народната смехова култура с присъщата ѝ амбивалентност и карнавално-зрелишни форми на изява.[11]

Присъствието на народната поетична традиция в творчеството на Радичков е несъмнено. Въпросът е докъде се простира въздействието ѝ и каква е нейната значимост в единното цяло на закачливото му остроумие. Ако приемем изказаното по-горе твърдение, че фолклорът е навлязъл в самата жива плът на разказите, означава, че той е и част от светоусещането на автора и оттам направлява чудноватите му приумици. Тази връзка с изкуството на народа е и най-трудно уловима, защото засяга сферите на мисленето, на творческата инвенция.

Човекът и времето, световноисторическият процес на преобразяването на съвременното село, на движението от селото към града, излизането на малкия човек на големия друм на историята, сблъскването между стария и новия свят, видяно като бит и лишено от героизъм всекидневие — това са част от основните проблеми на Радичковото творчество. Трябва да се прибави, че авторът улавя процесите не само в същността им, но и в смяната на многообразните им форми. Разместването на културните и социалните пластове, отбелязаният по-горе преход между различните видове култура — традиционната фолклорна и „полуфолклорна“ към цивилизацията на XX в. — обуславят и вътрешната динамика на поетиката. При по-подробно изследване може да се докаже, че на всеки от тези пластове, на това движение и изменение на живота отговаря и принадлежащият му смислов, стилно-образен и езиков израз. В пъстрия поток на авторовата реч, в сложната смесица на гледни точки различните стилови нюанси се застигат, пресичат се, взаимодействуват си и взаимно се отричат. Ето няколко примера: „И като се обухме в историческите си цървули. . . без да знаем, че със съкровища сме обули нозете си и че по тоя начин сме станали още по-боси. Амин! . . . Всеки миг тук можеше да падне ангел от небето, да прошуми с перата си и отпуснат морно в тревата, да запремига с птичи очи. . . за да могат да обхванат цялата гледка, в цялата ѝ дълбочина, неестественост и епичност, защото тя действително бе неестествена и епична, почти като начало на второто пришествие. . . . Жените не обръщаха внимание на удрящите ги торби, а димяха с лулите си, заедно с пушека бълваха и абракадабри, сееха по пътя си змийски зъби, изсушени опашки от гущери, червени конци, вещаеха гибел и суша, безплодие и диверсанти и трета световна война... Двете свраки в крушевото дърво се оживиха, разбъбраха се и полетяха с викове към Кобилино бранище, за да проверят какво представлява тази врява и дали няма нещо криминално в нея. . . Как сержант Иван Мравов щеше да погледне тази майка в очите, това, читателю, ние ще видим по-късно, когато стигнем в края на „Всички и никой“ . . . Тоя модел сандали бяха измислени от обувните фабрики след премахването на монархията и не слязоха от въоръжение до края на купонната система — т. е. до втората половина на двадесетия век. Тъй много нещо се промени в тоя живот. . . обаче летните

[11] Е. М у т а ф о в. Амбивалентното начало в прозата на Йордан Радичков. — Лит. мисъл, 1973, кн. 3, с. 40—53; К р. К у ю м д ж и е в. Феноменът Радичков. — Лит. мисъл, 1977, кн. 1, с. 3—15.

неугледни сандали си останаха непроменени, газейки през исторически събития и тъй както са взели инерция, възможно е, обути на нечий бос крак, да влязат чак в двадесет и първия век."[12] Само в едно произведение, а дори само и върху една страница, се е получила пъстра смесица от „библейски" и наивно-сантиментален стил, от тривиален авантюрно-приключенски и съвременен шаблонно-публицистичен стил, от реалистично битоописателство и фолклорна стилизация и т. н. И всичко това е подчинено на усещането на процеса, за движението напред, обединено е от чувството за вечност в промените, за кръговрата на живота. Точно тази особеност във възприемането на света доближава Радичков до народната философия, до фолклорното светоусещане, но заедно с това и ни кара да се замислим дали само с Бахтиновото откритие за смеховата култура и „играта с маски" можем да обясним „явлението Радичков". Смеховата култура е част от нещо по-голямо, каквито са например народните възгледи за живота и смъртта, за момента и вечността, за миналото, настоящето и бъдещето. Дали само принципите на народния карнавал (чиито площадно-зрелищни форми у нас не са познати в същия вид, както на Запад) стигат, за да се обясни своеобразието на автор като Радичков? Осъществява ли се „играта с маски" и „амбивалентността" в рамките на отделното слово? Не са ли те някак по-открити, и то демонстративно, за да се долови и от читателя авторовото усещане за процесите, за застигането на явленията, за „мирното съжителство" между героичното и обикновеното, прозаичното и поетичното, логичното и абсурдното и т. н. Само по-широката връзка с народното светоусещане може да определи присъствието на фолклорното начало като един от подстъпите за разбиране на майсторството на Радичков.

Втората линия, по която трябва да търсим участието на народната поетическа традиция в художествения свят на автора, е във възприемането на някои от принципите на фолклорната поетика — именно на принципите, а не на отделни похвати или изразни средства. В неговите произведения ще открием фолклорно смесване на високото и смешното, на делнично обикновеното и героичното чрез разрушаване на обикновеното съседство на вещи и идеи и създаване на неочаквани връзки чрез алогизмите или метаморфозите на прозаическото иносказание—пародията, шегата, хуморът, гротеската, шаржът, — чрез събирането на пространствените точки, свободното прехвърляне във времето, сгъстяването на отделни моменти от живота на човека, концентрирането на някои негови качества така, че образът остава реален, но като че ли се освобождава от конкретната си социално-историческа почва, реализира се без строга връзка с фабула и сюжет, чрез характера на тропите, чрез художествената измислица и т. н.

Изтеглените едри щрихи далеч не очертават цялостната картина на взаимоотношението на фолклора и съвременната българска култура, нито претендират за пълнота при набелязване ролята и значението му за най-новата българска белетристика. Автори като Сл. Хр. Караславов, В. Попов, Д. Яръмов, Й. Вълчев, Г. Алексиев, Д. Димовски също са съпричастни на някои от посочените тенденции.

Съотношението фолклор—литература в съвременната българска култура доказва, от една страна, особените форми на живот на народната поетическа традиция днес, а, от друга — националната българска специфика на явления в европейската проза на XX в.

---

[12] Й. Радичков. Всички и никой. С., 1976.

КОСТАДИН ДИНЧЕВ

ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННИЯТ ПЕСЕНЕН ФОЛКЛОР ОТ НАЧАЛОТО НА XX В. В ЮГОЗАПАДНА БЪЛГАРИЯ

Настоящото изложение представя опит да се очертае революционната народна песен в Югозападна България — Пиринския край — от началото на XX в. въз основа на новозаписан материал.

Народните песни, възникнали след освобождението на България от османско владичество и главно в началото на века, около Илинденско-Преображенското въстание, свидетелствуват, че събитията, борбата за народно щастие, свобода и прогрес намират отзвук в поетичното съзнание на народа, в неговата песен като обобщен художествен летопис на живота. Тези песни, създадени при нови исторически условия, показват устойчивостта на фолклорната традиция във време, когато устоите ѝ сериозно са разклатени.

Песните от началото на XX в. са продължение на предосвобожденската песенна традиция, обогатени са идейно и са с по-ярко изразено влияние на личната поезия. Освен това тази народна художествена култура се свързва и с антифашисткия песенен фолклор, на който предоставя някои мотиви и сюжети. Като явление тези песни имат определено място във фолклорната традиция, защото не само я обогатяват като нейно естествено продължение, но и защото народните произведения от този и за този период са самостойни поетично-музикални отгласи на новите условия, на вярата на народа в собствените му сили, на романтиката в борбата, на идеята за свобода.

Въпреки че са важна съставка на фолклорната традиция и интересно явление на фолклора, тези песни не са достатъчно изследвани. Едва през 1924 г. Панчо Михайлов издава своя сборник[1], в чийто предговор М. Арнаудов прави и първия опит в българската фолклористика да обясни това явление. Макар и да не съдържа пълни данни за селищата, от които е записвано, нито за изпълнителите, този сборник представя интерес с някои мотиви, които се срещат до днес. Близостта на илинденските събития със събитията в Одринска Тракия и Странджа по време на Преображенското въстание и тяхното отражение в народната песен са предмет на разглеждане в трудовете на Анастас Примовски[2]. По-системно се занимава

[1] П. Михайлов. Български народни песни от Македония. С., 1924.

[2] Ан. Примовски. Образът на Петко войвода в народната песен. — В: Петко войвода. С., 1953, с. 132—142; Преображенското въстание в поетичната памет на народа. С., 1954.

с изследването на песенния фолклор от началото на XX в. Росица Ангелова[3], която публикува статии върху образа на Гоце Делчев в народната песен, за някои особености на поетиката на революционния фолклор и др. Известни сведения намираме и в сборниците на К. Църнушанов[4], братя Молерови[5], както и в големия сборник с народни песни на Н. Кауфман и Т. Тодоров[6]. Макар и кратки, ценни са констатациите на Петър Динеков за песните от края на XIX и началото на XX в., назовани от автора „късни исторически песни"[7].

Народните песни от началото на XX в. представят закономерно явление в развитието на българския песенен фолклор. Един кръг от тези песни пресъздават в духа на възрожденската традиция и хайдушкия фолклор обстановката по време на Кресненско-Разложкото въстание, докато основната група отразяват събитията във връзка с Илинденско-Преображенското въстание, Хуриета и войните, като изразяват народното отношение към събитията, революционния кипеж и покрусата от жестоко потушените народни вълнения. От предхождащия ги революционен фолклор те наследяват главно темата — борбата за духовно и политическо освобождение, като предават и сблъскванията с гръцките фанариоти за българска просвета и богослужение, за национално освобождение въз основа на порасналото възрожденско самочувствие:

Чудо стана, чудо стана по света —
Владици-патрици да се гонят. . .

(Гр. Гоце Делчев)

Сатиричните нотки на песента са отправени към конкретни представители на гръцкото духовенство в Драма, Сяр, Ксанти, назовани с изразителни епитети: „Драмския касапин", „Сярския бустанджия" или „Ксантийския търговец". Това напомня Ботевите сатири, под чието влияние вероятно е изградена тази творба. Борбата срещу фанариотите се подкрепя и от хайдушките дружини, за което говори и следната песен:

Рекъл, рекъл гръцки чорбаджия:
— Нема веке български комите,
очистихме техните квартири.
Де го дочу Атанас войвода,
де го дочу от Ботуш планина,
та си собра неговата чета,
та отиде в село Зърньово,
та загради Зърньовската църква.
Това беше във неделя утрин.
Там си беше гръцкие владика.
— Назад, назад, Атанас войвода.
— Назад, назад, бе гръцки владика.
Не съм дошел ази да се мая,
а съм дошел за вашите глави.

(С. Гайтаниново)

---

[3] Р. Ангелова. Неписаната биография на Г. Делчев. — Септември, 1953, кн. 5, с. 80—93; На ден Илинден. — Пламък, 1958, кн. 8, с. 54—59; Някои особености в поетиката на революционния фолклор от края на XIX и началото на XX в. в централните и източните части на Балканския полуостров. — Македонски фолклор, 1969, кн. 3—4.

[4] К. Църнушанов. Македонски народни песни. С., 1956, с. 276—341.

[5] Народописни материали от Разложко. — СбНУ, т. XLVIII, 1954.

[6] Н. Кауфман, Т. Тодоров. Народни песни от Югозападна България. Пирински край. С., 1967.

[7] П. Динеков. Български фолклор. Ч. I. С., 1972, с. 577—582.

Руско-турската война и освободителната мисия на Русия е другият тематичен кръг, който е свързан тясно с късния исторически песенен фолклор. Русия е вяра и упование: „Преборкнало е пиленце“, което говори, „че ще Русия да дойде, от робство да ни отърве“ (с. Ваклиново). На Стара планина нещо се белее — дали са бели лебеди или са снегове. Следва обяснение:

Най ми са били руснаци,
руснаци — донски казаци.
(С. Обидим)

Част от песните разкриват динамиката на боя:

Войска се бере, *Яне мори,* войска се бере,
Москов се бие, топове гърмят,
Земя се тресе, куршуми падат,
куршуми падат като градушка,
юнаци падат като дреци.
(С. Долене, с. Г. Сушица)

Отделни мотиви преминават в илинденските песни. Огън гори „в планинето, шипченското“:

Турци викат — аллах, аллах,
руси викат — юра, юра. —
Турска сила толко била. . .
(С. Хърсово)

Дунав се е разлюлял от „Велика Русия“ (с. Белица), а „около Плевен руси сноват, руси сноват и българе“.

Зададе се силен пламен, *Кара Георги,*
силен пламен из Русия.
Не е било силен пламен,
най е било руска войска.
(Разложко)

Връзка с темата за освободителната мисия на Русия откриваме и в песните за Кресненско-Разложкото въстание. Ще се спрем бегло само на песента за Ильо войвода и неговата „верна дружина“ — хайдутин-революционер, участник в легията на Раковски, в Освободителната война и събитията след нея, — която характеризира добре тези песни:

Турци в село дойдоха
селото да си запалят
заради Ильо войвода.
Турски аскер минаха,
турски аскер иляда,
Ильова чета — сто души.

Първа ми пушка пукнала
и втора е повторила
у наша гора — Пирина.
Паша на турци думаше:
— Бягайте, турци, бягайте —
това е пушка Русия.
(С. Старчево)

Един вариант представя „голяма буна. . . по сичко Кресничко. . . дори до Мелния“ (с. Г. Пирин), а в друг от Благоевград се посочва, че се е запалила планината (символ на започналата борба), но не от огън, а от хайдути. Дядо Илью събира три дружини и ги повежда да се бият за освобождението на България.

Най-много песни се отнасят до периода около Илинденското въстание и особено след него. Като пресъздават обстановката, всенародната вяра, романтиката на борбата и копнежа за свобода, песните изразяват идеите на времето, социално-класовата същност на борбата. Приемат се и се разпространяват фолклоризираните стихове на Каравелов:

Не ща, майко, на султана вергия да плащам,
искам гордо във балкана знаме да развявам. . .

(Петрич)

На Пирина лежат трима юнаци: Спиро, Гоце, Кръсте. Над тях лети пиле соколово, на което тежко ранените герои заръчват да се вие, докато душа предадат, а след това да им изпие очите (с. Виногради). Няколко варианта на песента за Спиро Петров, наречен Славея заради дарбата му на голям певец, загинал край с. Пирин в местн. Кукла, представят пак диалог между героя и „пиле пиринско“, което героят пита дали е видяло дружината му с Яне Сандански. Пилето съобщава, че ги е видяло в Пирин планина „край росно ливаде“, където кроят планове, как да вдигнат бунт, но турците са узнали и ограждат Спировата дружина. Песента предава себеотрицанието на Спиро, готов да приеме смъртта, но да не се предаде, още по-малко да стане предател на любимия си войвода Сандански:

— Предай се, Спиро, предай Сандано,
предай Сандано, жив дано останеш! . . .
— Глава си давам, Сандан не предавам —
сам си се убива Спиро юнака. . .

(С. Ковачево)

Привлича вниманието още една песен за илинденските и следилинденските пламъци в Югозападна България (Разложкия край) — песента за Радон Тодев. Саможертвата на войводата и на неговите другари е историческата основа, върху която е изградено произведението. В същност песните са две: едната авторска в народен дух, а другата — народна. Те съществуват и поотделно, но в някои варианти са съединени елементи и от двете песни. Знае се, че съставители на първата са двамата видни ценители и събирачи на народното творчество от Разложко — братята банскалии Димитър и Кочо Молерови. В близките селища до „пусията“ — Годлево, Бачево, Разлог, Градево[8] — се срещат главно варианти на народната песен, а в Банско — и двата с превес на авторовия. Песента на Молерови дълбоко емоционално изразява народната скръб и преклонение пред

[8] Н. Кауфман, Т. Тодоров. Цит. ст., с. 843, № 1534. Неправилно тази песен е отнесена за септемврийц в друг сборник на Кауфман — „Песни на българското работническо движение“, С., 1953 — обясненията на с. 514, на които се е доверил Т. Ив. Живков. Български антифашистки песенен фолклор. С., 1970, с. 63.

подвига на героя. Представяйки цялата одухотворена природа, песента има за начало хубава картина, която напомня картината в безсмъртната Ботева балада „Хаджи Димитър“:

Глуха е доба потайна,
месец е грейнал над село.
Де гиди, слънце хайдушко!
. . .
По друм дружина минава,
край село тихо заспало.
Ей гиди, село хайдушко!

Листата шепнат, треперят,
бухала буха зловещо.
Бухай ми, птицо кръвнишка!
. . . Радон от гроба излиза,
Откача пушка и сабя,
по гора ходи самичък. . .

Всяка строфа се затваря в три стиха, а риторичното възклицание при третия стих засилва емоционалния момент на възприемането. И двете песни имат един основен мотив — среща на дружината с майката, — което е напълно в духа на народнопесенната традиция както при хайдушкия и априлския фолклор, така и в песните за Гоце Делчев. Тези песни се отличават с реализъм на изображението, характерен изобщо за песенния фолклор от това време, без да бъде фотография на действителността. В това ни убеждава и примерът с песните за двамата герои — Спиро и Радон, — в които вярно е представено мястото на сражението, цялата обстановка. Привнесените природни описания, диалогът с турския първенец, който предлага съблазнителни сами по себе си, но невъзможни за революционера условия, както и предполагаемият разговор с майката не противоречат на реалното, а го подкрепят с художествената образност и емоционалност, подсилват го, като го пречупват през „народните надежди и очаквания“. Един вариант на песента показва сгъстени елегични нотки:

Баба дружина питаше:
— Де е, дружина, наш Радон,
наш Радон, ваша войвода,
де му е, баби, кепето. . .

— Него го, бабо, юстихме
на Годлевата планина.
Тамо го, бабо, женихме
за църноземка девойка.

(Разлог)

Мотивът — оженен за „църноземка девойка“ — се среща често в песните за Гоце Делчев — най-обаятелния поетичен образ в песенния фолклор от началото на XX в.[9]

Песните за Гоце Делчев са едни от най-многобройните и най-хубавите от този период. В тях един път Делчев е представен с майка си, на която обяснява защо е станал толкова рано, препасал сабя, преметнал пушка, стегнал коня (с. Гара Пирин), друг път повежда дружината да слязнат в Банско, където е Яне Сандански. Мотивът „заплакала е Стара планина, та я дочула Пирин планина“[10] е свободно адаптиран и в нашия случай се споменават имената на трима революционери от различно време:

Първият беше Яне Сандански,
вторият беше Никола Вапцаров,
третият беше Гоце ми Делчев.

(С. Сестрино)

[9] Р. Ангелова. Неписаната биография на Г. Делчев.
[10] Ст. Веркович. Народни песни на македонските българи. С., 1966, с. 431, № 280.

В една новозаписана песен от 41 стиха е разгърната великолепна картина — чудно пиле пее в пиринската гора и призовава за борба със Султан паша. Изпратени са 300 души турска войска, които изсичат или запалват гората, но не могат да го уловят, за което жестоко са наказани.

. . . Не е било чудно пиле,
най е било Гоце Делчев.

(С. Лъки)

Навеи от старите хайдушки песни откриваме в прекрасната песен за Гоце Делчев „Защо, бре Гоце, чешка не допиваш", изпълнявана от съгражданката на героя, 72-годишната кукушанка Мария Джокова от Благоевград:

— Защо, бре, Гоце, чешка не допиваш —
дали ти е, Гоце, пушка дотегнала
или ти е, Гоце, сабя ръждясала. . .

Гоце се изповядва пред „солунска девойка", че му тежат майчините жалби, че баща му ходи небръснат и го „живо жали", сестрите му не се кичат, братята се стягат „на борба да идат", а внуците чакат — „пушки малиери, наган леворверо".

Снощи си поминах низ Кукуша града,
низ Кукуша града, низ Кючук махала.
Мойта стара майка по дворо си ходи,
в църно забрадена, мен ме живо жали. . .

И някак естествено е, че само такъв всеотдаен и човечен „юнак" може да се наеме да прогони чумата — символ на робството, — да заслужи обичта на народа, който с песните му изгражда „неръкотворен паметник". Песента точно фиксира мястото на убийството — с. Баница, Серско. Оттам нататък вариантите, които представят, че Гоце съобщава на Яне за лошия си сън (Банско), че Яне търси Гоце, но му казват, че е паднал убит и дружината му е разбита (с. Гайтаниново) и др., са част от детайлите, пресъздаващи обстановката и героиката, за да се подсили художественото внушение.

В следилинденския период, времето на войните, а и до днес в Пиринския край най-много се пеят и се създават песни за Яне Сандански, може би защото дейността му е свързана преди всичко с местното население, то й е негов неотстъпен защитник и покровител, защото е свързан с този край от рождението до своята смърт. Като цикъл песните за него дават възможност и за самостоятелно изследване, в което могат да се проследят някои страни от процеса на актуализацията и адаптирането на мотиви.[11]

Нагодена за събитията от началото на XX в. е и възрожденската песен „Топчето пукна". Заедно с наследената тематика — борба за свобода, вяра в Русия и др. — се пренасят цели произведения или части от въз-

[11] К. Д и н ч е в. Образът на Яне Сандански в песенния фолклор — Във: Фолклор и общество. С., 1977, с. 228—233.

рожденски песни. Така например рефренът „Пустите клисурци — станали московци, а панагюрци — донски казаци“ е приспособен за въстаналите села Кремен и Обидим в успоредицата кременци—московци, обидимци—казаци.

Войвода им беше Яне Сандански,
байрак развява Тодор Паница.

(С. Градешница)

Мотивът за превъплъщението, известен ни от песента за Страхил и преданията за Левски, Гоце Делчев и др., се среща и в една нова песен за Сандански, в която е представен войводата в Мелник — „Чинило се просяче“:

. . . Сандански пише бела книга,
бела ми книга, чърно ми писмо.
В писмото пише, пише, нарежда:
„Вие Сандански терате,
Сандански беше кун вазика.“

В някои от песните за Сандански, както и в песните за Гоце Делчев, често се явява традиционният образ на майката. Сандански разказва на майка си, че е замръкнал на Пирин, искал е да напои кончето си, но Струма е мътна и кървава, а край Места е пълно с пусии. Решава да иде с Гоце Делчев, за да се борят за свободата (с. Елешница). Друг път тя го съветва да не ходи нощно време, че ще го хванат и убият турците (с. Гега), или го пита не му ли е омръзнало пушка да носи, а той й отговаря, че не може да гледа турската робия (с. Калиманци) или турските душмани (с. Делчево). Редица песни представят войводата като желан гост на селяните (с. Кърланово), особено по време на Хуриета („Добре ми дошел, нине ма, Яне Сандански“ — с. Гайтаниново). Турците търсят Сандански в Мелник, а той развява знаме над Пирин (с. Хърсово). Твърде често се срещат и мотивите мома не предава Сандански (с. Копривлен), Гюргя посреща Сандан паша и четата му (с. Крупник), Яне и Тодор Паница са заградени, бият се и заминават за Пирин (с. Огняново). Обсадени са Яне и дружината в Орманите, но турците са разбити и дружината излиза невредима (с. Плоски, Долене) и др.

Така направеният преглед на основните мотиви не изчерпва цялото песенно богатство, което народът е създал за Яне Сандански, и не очертава пълно сложния път на песните от края на османското иго. Но се вижда, че романтиката в революционната борба става психологическа предпоставка за поетично претворяване на героичното време, за изявите на любовта и признателността на населението към делото, възхищението от подвизите, скръбта от неочакваната гибел. Интерес за нашето изследване представят няколко песни, които показват връзката, от една страна, с персонажа на юнашкия епос, а, от друга — с антифашистката песенна традиция. Да разгледаме накратко мотива „Марко гради църква“.[13] Този мотив е в унисон с фолклорната еволюция и по нейните закони се адаптира към Яне.

[13] Вж. П. Михайлов. Цит. съч., с. 13, № 36.

Наблюденията показват варианти, които съществуват успоредно както в съседни селища, така и в едно и също село. И в двата случая имаме двусрична дума (Марко, Яне), така че замяната не се е отразила на стиха. От друга страна, по-често срещаното в Пиринския край име Яне лесно се е настанило в песента. Погледнато исторически, и Марко, и Яне като личности имат в своя „актив" строеж на черква, което народната песен вярно отразява. От друга страна, и двата образа са рожба на една песенна традиция: най-общо — южнославянската и в частност — българската. Стихът на епически разгърнатата песен „Марко гради нова църква" преминава в „Яне гради нова църква", където в някои варианти изказът е ту кратък, ту удължен, докато се стигне до следната самостоятелна кратка лирическа песен, създадена в мелнишките села и отнесена към последните дни от живота на Сандански:

Млад войвода църква гради,
млад войвода, млад Сандански.
Гради, Яне, догради я,
шари, Яне, дошари я,
па си седна да почине
пред църквата на изгрева.

Дружина му говореа:
— Писмо имаш, млад войводо,
да отидеш в Неврокопа.
Кюкюне си купувало,
пари имаш за даване.
Ойде Яне, не върна се. . .

(С. Кърланово)

Във фолклора от XX в. наред с новите герои откриваме и персонаж, зает от фолклора до Освобождението, от хайдушките и историческите песни — Стефан Караджа (с. Покровник), Хаджи Димитър (с. Лозеница), В. Левски (кв. Ораново—Симитли) Стефана Стойкова посочва, че се използуват поетическите средства на хайдушкия фолклор, но се явяват нови имена, които заменят старите, например Индже — Делчев, като същевременно се забелязва засилване на реалистичната струя, стремеж към опростяване на стила и значително влияние на личната революционна поезия от средата и третата четвърт на XIX в. — на Ботев, Каравелов, Чинтулов. . .[14] Широко се разпространява като песен и известното стихотворение на Любен Каравелов „Сбирайте се моми, булки"[15] с особен акцент на местата, които отговарят конкретно на борбите и несгодите на населението.

Върху връзката на тези песни с хайдушкия епос се спира и Михаил Арнаудов, който изтъква тяхното присъствие в народните среди като „анонимни" творби, макар и с елементи на личното творчество, или като „съвременна и напълно индивидуална изповед" с недостатъчна шлифовка в народнопесенния стил, тъй като не са преминали през няколко поколения. Че тези песни са свързани с хайдушките, че заимствуват от тях готови образци и стилни похвати, е вярно, но не можем да се съгласим с твърдението, че те са само „продължение на хайдушката песен" или че „не могат да се сматрят всякога като продукт на изконното народно творчество". Обстановката, която ги ражда, и тематиката, която застъпват, по-голямата конкретизация на образите и събитията, е свидетелство, че

[14] Ст. Стойкова. Традиция и новаторство в българското народно поетическо творчество с историко-героична тематика. — Изв. Етнографския инст. и музей, кн. VIII, 1965, с. 128.
[15] Н. Кауфман. Цит. съч., с. 485.

това е нов, самостоен цикъл. Макар и да се „интегрира“ с предходните жанрове и цикли, в това число и най-вече с хайдушката и революционната песен от преди Освобождението, той притежава своя специфика, което „отразява вкус, идеал и реч на по-образованата революционна среда“, тъй като „в изнамирането наред с неукия селянин и селската мома участвува понякога четникът, минал известна школа и прочел нещо от Вазова, Ботева, от Яворова“.[16]

Интересен е и въпросът за връзката между революционната песен от началото на XX в. с антифашисткия песенен фолклор. По време те са много близки, т. е. те са явление от първата половина на XX в. В своето изследване Тодор Ив. Живков, разглеждайки фолклора като „художествено наследство и съвременно творчество“, посочва и конкретни мотиви, заимствувани от песенната традиция от началото на века, като : „Темен се облак зададе“, „Войводи на пренощуване“ и др. Живков пише: „Появява се песента за Гинка (в някои варианти Янка), която шие земеделско знаме, изпява се наново възрожденската песен „Стар бял дядо“, възпяла след Ботев, Караджата и Левски Даме Груев и Гоце Делчев, а сега Александър Стамболийски.[17] Показателна е адаптацията на мотива — „Яна везе знаме“. Той се среща и в записите, направени от Росица Ангелова за априлския революционен фолклор, където Делчев е свързан с Бенковски.[18] Очевидно името на Делчев е внесено допълнително. При нашите записи този мотив се явява в успоредицата Делчев—Сандански, а по-късно стига до антифашисткия фолклор. Твърде интересно е и стихостранствуването на мотива „Войводи на пренощуване“, който се адаптира към различни герои. Преработки от този вид отбелязва Николай Кауфман в песен, където името е на Димо Хаджидимов.[19] Старият мотив „Темен се облак зададе“, основан на паралела облак—войска, често се среща в априлския фолклор, а от него и в следващите песенни групи.[20]

Този мотив естествено преминава в песните за Илинденското въстание, откъдето се предава в партизанската народна поезия.[21] За това, че художественото наследство „се филтрира през чувствата, през политическото настроение на борците“[22], говори фактът, че мотивът се пее в днешно време както за Яне Сандански, така и за първия партизанин Иван Козарев:

Темна е магла паднала
горе ми, горе в Пирина.
Не ми е магла пиринска
най ми е Яне Сандански. . .

(Разлог)

Темна е магла паднала
горе ми, горе в Пирина.
Не ми е магла пиринска,
най ми е Иван Козарев. . .

(С. Добринище)

Съвсем бегло поставяме и другия въпрос — за връзката на песента с преданието.[23] Песен и предание вървят заедно и се допълват. Цитираната

[16] П. Михайлов. Цит. съч., с. XI (предговор от М. Арнаудов).
[17] Т. Ив. Живков. Цит. съч., с. 51—73.
[18] Р. Ангелова. За народна свобода. С., 1961, с. 307. Записано в с. Баня, Панагюрско.
[19] Н. Кауфман. Цит. съч., с. 265, № 187.
[20] Искра, Шумен, год. I, 1888, кн. 8, с. 382 (от Котел).
[21] Н. Кауфман. Цит. съч., с. 545—546.
[22] Т. Ив. Живков. Цит. съч., с. 201.
[23] К. Динчев. Народната проза за Яне Сандански. — Бълг. фолклор, 1976, кн. 2, с. 52—60.

по-горе песен „Сандане бре, Сандан паша“ (Яне като просяк в Мелник) осведомителката изпява, а след това разказва преданието, като дава емоционална оценка накрая: „Та така — Сандански през Цинцаровата каща, айде — фатѝл Пирѝн. Искали да го заловат, ама ке му фатат цървулите.“ Подобни предания има и при песните „Слезнал ми е Сандан паша“ — (сражението на Сандански с турците при с. Орманите, за последните дни на героя и др.). Там, където песента спира, доизказва го преданието или обратно — песента обобщава:

Яне си никой не слуша,
крейна си пътя далечен,
но рано абер пристигна —
Сандански са го йобили
горе на Пирин планина,
на „Папаз чаир“ долина.

(С. Г. Сушица)

Характерното за революционния фолклор в началото на XX в. авторско влияние се обуславя от развитието на личната поезия, от укрепналото ѝ идейно и художествено равнище, от повишената грамотност на населението, което е и предпоставка за писмено разпространение на редица произведения както от личната, така и от народната поезия чрез различни песнопойки, сборници и т. н. Това нарушава един от основните белези на песенния фолклор — неговото устно разпространение, а заедно с това и принципа на вариантността. От друга страна, в четите, сред революционния колектив и в поселищата се увеличава ролята на прогресивната интелигенция — учители, студенти, писари и др. Образованието на революционните водачи и на техните помощници също се отразява върху начина за възприемане на фолклора. Ценни сведения дава за това време и за процеса на духовното общуване в четите Любомир Милетич[24], който описва живота в дружината на Яне Сандански, където вечер се изпълняват традиционни песни и игри. Пеят четници и войводи. Големият песнопоец Спиро е наречен Славея, войводите Христо Чернопеев и Кръстьо Асенов (внук на хаджи Димитър) имали за любима песен „Димо чобан, вързан от турци-юруци и освободен от кучетата си“. Чрез нея даже се разбират и се подпомагат, когато Чернопеев е ограден в с. Железница, Благоевградско.[25] Много от революционните песни се раждат в самия революционен колектив непосредствено след събитията, особено след смъртта на героите. Създатели и носители на тези песни са и трудовите хора. Те ги пеят по седенки, на жетва, на хоро и другаде, но теророт дълго не позволява да се изяви свободно песента.[26] Затова не е чудно, че голяма част от творбите възникват и след победата над фашизма, за което говорят и сведенията в цитираните сборници, както и терените записи на редица изследователи.[27] Променя се и функцията на революционната песен — от нейната насоченост да създаде бодро, революционно настроение, да поддържа самочувствие, да по-

---

[24] Л. Милетич. Движението отсам Вардара и борбата с върховистите. С., 1927.

[25] К. Цършушанов. Цит. съч., № 486, обяснения на с. 265.

[26] Изпълнителката М. Джокова обяснява: „Когато беше робство, не пеехме“, „Защо бре, Гоце, чешка не допиваш“, а „Защо бре, момче“.

[27] Архив на Института по музика, папка 122, № 1198 (с. Г. Сушица). Информаторката заявява пред Елена Стоин: „Когато излезнаха колективите, директорът Манасиев каза песента.“

вдига духа и да затяга редовете — в сегашното ѝ проявление с художествено функциониране, за да буди естетическа наслада и родолюбива гордост от борбата. Не е случайно, че голяма част от песните са записани по празници, събори, фестивали и други колективни прояви на самодейността или са излъчвани по радиото и телевизията, разпространявани са чрез масовите средства, които днес се явяват форма за битуване на това творчество и за неговото популяризиране.

От направения преглед се вижда, че преобладаващата част от песните са лирически. Те са кратки, призивни, в тях се срещат и нови изразни средства, като гротеската, игриво-закачливите интонации и пр. Между тях се отделя една малка група *песни-възпоминания:*

Ай да кажем бог да прости Стефан Караджата,
за Ивана, за Стояна и за Гоце Делчев. . .

(Гр. Гоце Делчев)

Срещат се и песни с наслоения от балади (за Яне Сандански, Радон Тодев и др.), със сатирично-гротескни елементи (песните за борбите с гръцкото духовенство) и т. н. Късият стих (най-често осмосричен, а понякога и шестосричен) и на места бодрата маршова стъпка изказват възторга, непримиримостта към робството и воля за свобода.

Другата група са лироепически песни. При тях историческото хроникиране е налице, но макар да наследяват някои характерни запеви („какво е чудо станало" и др.), сравнения, метафори и т. н. от юнашкия и хайдушкия епос, тези песни обогатяват традиционния песенен фолклор. Често изказът е речитативно-декламационен, а формата, макар понякога недостатъчно художествено изваяна, изразява народното светоусещане. Такива примери могат да се посочат доста от песните за Яне Сандански:

Какво е чудо станало
през петнаесета година.
Телеграми бият по цела Европа —
де са другарите на Сандански. . .

Характерно явление е и че тези песни се разнасят докъм 40-те години на нашия век от певци-просяци.[28] Новото съдържание обаче не всякога при тях се вмества в старата форма, което стеснява кръга на разпространението им — главно сред по-възрастното поколение.

Част от песните възникват в революционната среда и се разпространяват чрез нея, като например „Облак ли гърми, земя ли се тресе", „Войводи на пренощуване", други възникват спонтанно от традиционната среда по време на работа, по празници и веселие. Трети се появяват в по-ново време и се разпространяват чрез съвременните средства. В нашето изследване се натъкнахме на интересни данни за адаптирането на тези песни в работата на ръководители и самодейци от първия самодеен ансамбъл у нас — Неврокопския (Гоцеделчевския), — където се правят сполучливи

[28] Изпълнителят Ст. Кьосев от с. Сугарево обяснява: „Едни от тези песни пееха а други, като „Михаил Бано", свиреха и на „дзигало" (вид гъдулка)."

„обработки“ на песни, като „Леле Злато“, „Ай не ми оди из Неврокопско“, „Огън свети в Драмско поле“ и др. Между тях особено внимание заслужава песента „Леле Злато“, в която текстът се е преосмислил, замествайки мотива за скръбта от чумата с мотив, в който се изразява радост от идването на четата на Яне Сандански и Тодор Паница по време на Хуриета.

Във всички тези песни се забелязват съвременни напластявания в идеите, персонажа и особено в лексиката, като изпадат някои стари термини и навлизат нови, като комита, манлихера, патрондаш, афери, динамит, бомби, атентати и т. н.

За фолклористиката тези произведения представят интерес, защото:

1. Песните от и за това време са нов, самостоен цикъл във фолклора, продукт на конкретна историческа обстановка.

2. Те са доказателство за жизнеността и устойчивостта на фолклорната традиция.

3. Осветляват по художествен път епохата, революционното движение, героите и героиката на това време.

4. Днес битуват в художествената самодейност със своята естетическа функция.

Народните революционни песни от началото на XX в. са творчество, обусловено в определени исторически рамки и свързано с хайдушко-революционната песенна традиция. Те същевременно показват и някои важни различия, преди всичко с новия социално-политически момент в тяхното съдържание, носители са на нова идейност, чувствителност, нов персонаж — герои, борци за национално и социално освобождение.

Анализът показва, че голяма част от създателите са както хора от народа — изтъкнати певци, които с традиционната песен хроникират важни събития от живота, — така и представители на интелигенцията по селата, а също и даровити певци в самите чети и местни революционни комитети, които са най-близко до събитията и героите и стават техни изразители. Интелигенцията е главният не само проводник на личните творения във фолклора, но и съчинител на произведения в духа на фолклора, на адаптирани стихотворения-песни от видни наши поети, които се разпространяват масово. Когато се смесят народната традиционна битова песен и градският фолклор, се създава песента на революционното време, подета и разпространявана от народа.

Песните от това и за това време пресъздават масовия народен героизъм, възпяват дейците на революционното дело, с което се явяват художествено обобщение на времето, на неговия трагизъм и героика.

В тях се чувствува осезателно присъствието на елементи от личното творчество, изразени често в стилните похвати, в ритмиката, в експресивната лексика, в призивно-динамичния стих, породени от новите чувства и идеи, които елементи се свързват с другата голяма проява от началото на XX в. — антифашисткия фолклор.

С основната тема — борбата и героизма, — с главните мотиви — гордостта и себеотрицанието, смъртта, безсмъртието и народното признание, единението между борца и природата (най-често Пирин) — песните от началото на XX в. са ярко художествено творчество, изпълнено с красота и народен оптимизъм.

СЪДЪРЖАНИЕ

Емил Георгиев — Общее и сравнительное славянское литературоведение как научная дисциплина и его основные проблемные сферы. . . 5
Боян Ничев — Сравнителното славянско литературознание в контекста на съвременната литературна наука. 19
Wanda Smochowska-Petrowa — Podstawowe zagadnienia słowiańskiego literaturoznawstwa porównawczego. 27
Петър Динеков — Преводите в развитието на старите славянски литератури (Методологически въпроси) 38
Константин Мечев — Кирило-Методиевото дело и началното руско летописание (С оглед на летописната статия под 898 г.) 46
Светлина Николова — Постижения и задачи на изследванията върху преводните патерици в старите славянски литератури. 54
Климентина Иванова — Структурно-типологична характеристика на чети-минейните сборници в южнославянската и руската литература (XIV—XVII в.). 66
Георги Данчев — Особености на развитието на българската литература през втората половина на XV в. и нейните взаимоотношения с другите славянски литератури. 78
Людмила Боева — Типологический рельеф автобиографической повести в славянских литературах (Протопоп Аввакум, Досифей Обрадович, Софроний Врачанский) 89
Георги Веселинов — Литературният живот в България в началото на XX в. и Йован Дучич. 102
Весела Малеева — Русия в творчеството на народния поет Иван Вазов 115
Евдокия Метева — К проблеме „диалектики человеческой души“ в творческом процессе Л. Н. Толстого. 128
Милка Бочева — За поетиката на късния Толстой. 141
Ангел Анчев — Лев Толстой и българският роман. 152
Лидия Велева — Човекът и природата в творчеството на Йордан Йовков и Лев Толстой 165
Христо Дудевски — Михаил Шолохов и Лев Толстой. Традиция и новаторство. 176
Виолета Кунева — Лев Толстой и концепция человека в романах „Коммунисты“ Л. Арагона и „Падение Парижа“ И. Эренбурга. . . . 187
Васил Колевский — Проблемы социалистического реализма в славянских литературах. 198
Симеон Русакиев — Общи типологични тенденции в развитието на поемата в съветската и българската литература. 212
Велчо Велчев — Проблемата за човека у Максим Горки и у някои български писатели от XX в. 225
Розалия Ликова — Из поетиката на българската поезия през 20-те години (В сравнителен аспект със славянските литератури). . . . 243
Жельо Авджиев — Българските поети-социалисти и революционната поезия на славянските народи от 30-те години на XX в. (Някои общи проблеми и тенденции). 262
Иван Попиванов — Някои аспекти на трагикомичното в славянските литератури 277

Георги Димов — Някои общи процеси и специфични явления в развитието на теоретико-критическата мисъл в южнославянските литератури през първата половина на XX в. 288
Боян Биолчев — За някои общи моменти в зараждането и развитието на полската и българската пролетарска поезия. 302
Иван Павлов — Руският роман и чешката литература през първата половина на XIX в. 314
Лилия Кирова — Възможности за изследване на южнославянската сатира чрез сравнително-типологическия подход. 324
Стефана Стойкова — Из поетиката на българските и сърбохърватските хайдушки песни. Поетическото време и пространство. 335
Антонина Афанасиева-Колева — Поетиката като критерий за типологична характеристика на южнославянския народен епос . . 349
Радост Иванова — Развой на обредното песенно изкуство у южните славяни през XX в. (По материали от сватбения цикъл). 364
Любомира Парпулова — Превръщане на знаковата природа на словото в художествен похват при фолклорната проза. 376
Йорданка Холевич — Фолклорът и съвременната българска белетристика 386
Костадин Динчев — Историко-революционният песенен фолклор от началото на XX в. в Югозападна България. 400

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ
Том 16

*

Редактор *Милка Иванова*
Художник *Тотьо Данов*
Худ. редактор *Данаил Донков*
Техн. редактор *Мария Банкова*
Коректор *Елена Котева*

*

Изд. индекс 6845
Дадена за набор на 6. III. 1978 г.
Подписана за печат на 9. VI. 1978 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 1100
Печ. коли 25,88 Изд. коли 33,54

Код 19 $\frac{9535372511}{5052\text{-}3\text{-}78}$

Цена 7 лв.

*

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 184