СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

II
33/1



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БЪЛГАРСКИ НАЦИОНАЛЕН КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

ДОКЛАДИ И СТАТИИ
ЗА X МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС
НА СЛАВИСТИТЕ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

митер

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

БЪЛГАРСКИ НАЦИОНАЛЕН КОМИТЕТ НА СЛАВИСТИТЕ

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ

Том XX

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ И ФОЛКЛОР

ЧИТАЛНЯ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ 1988

Ш 041943

РЕДАКЦИОНЕН КОМИТЕТ

ПРОФ. БОЯН НИЧЕВ, ПРОФ. ГЕОРГИ ДИМОВ, ПРОФ. ДОНКА ПЕТКАНОВА
ПРОФ. Д-Р ТОДОР ИВ. ЖИВКОВ

П3311



ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Б2240/89

© Български национален комитет на славистите
1988
c/o Jusautor, Sofia

82/05

НАДЕЖДА ДРАГОВА

ПЪРВОТО ХИЛЯДОЛЕТИЕ НА CYRILLO-METHODIANA (IX—XIX ВЕК)

Темата на доклада предполага решаването на задачи от сферата на различни области: библиографски, историко-литературни, културологични и исторически. Тези научни дисциплини днес са толкова специализирани, че не е възможно само с усилието на един славист да се постигне резултат. Надяваме се, че нашият опит ще приобщи към работата и други колеги.

Ще проследя основните направления в оценката на Кирило-Методиевото дело до честването на милениума в 1863 г. Големият хронологически обхват се дължи както на по-слабото познаване на този период от славистите, така и на съображения от типологическо естество — творбите от първото хилядолетие очертават и завършват преднаучния етап в Кирило-методиевистиката. С тях се изживява легендарният, митологичният и национално-патриотичният стадий. Те подготвят и формират началото на научната дисциплина *славистика*. Но тяхната тенденциозност влияе и до днес върху научните концепции, което ни задължава *да разграничим стадиите* в развитието на представата за Кирил и Методий и, от друга страна — *да обозначим книжовните* среди, оформили един или друг възглед.

ПЪРВИЧЕН АГИОГРАФСКИ ЦИКЪЛ

Той е добре обработен археографски и извороведски поради ценността на документалните данни, които предоставя. Трябва да се направи само уговорка, че в различните епохи агиографските текстове са използувани в различна степен в съответствие с променливия възглед за изворовата стойност на агиографията.

Първоначалните творби за Кирил и Методий са израз на пряко отношение на съвременниците им и на учениците им и се развиват в трите културни центрове, свързани с Кирило-Методиевото дело: в Рим, в кръга на Анастасий Библиотекар и на Велетрийския култ към папа Климент Римски; в Кирило-Методиевата школа, разгърнала практическа просветна дейност във Великоморавия (863—867), Панония (867), официално призната в Рим през 867—869 г., придобила диоцеза на Панонската архиепископия с архиепископ Методий (869—885) и Горазд (885); в Кирило-Методиевата школа в България след смъртта на Методий (885—886).

1. Латиноезичният първичен агиографски цикъл (Рим-Велетри) е представен с класическата творба, наречена в науката „Италианска легенда“[1].

[1] P. Devos, P. Meyvaert. Autour de Léon d'Ostie et de sa „Translatio

Въздействието на тази творба върху представата за Философа е активно през цялото европейско средновековие. Тя утвърждава неразривната връзка между култа към папа Климент Римски и култа към откривателя на мощите му, създател и на нови съчинения за него — Константин Философ.

2. Славянски първичен агиографски цикъл, създаван в Кирило-Методиевата школа в продължение на цял век. Първите агиографски творби се посвещават на Константин-Кирил Философ веднага след смъртта му в Рим (869), за да се утвърди култът към твореца на славянската писменост и да се създаде ритуал върху гроба му в църквата „Св. Климент". Специално в създаването на Пространното житие на Кирил с основание се предполага и творческо участие на Методий, което допринася за богатата документалност на житийния разказ и особено — за точното идейно формулиране на програмата на Кирило-Методиевата мисия при славяните във Великоморавия и Панония. Пространното житие на Методий се създава веднага след смъртта му (6 април 885) и носи всички белези на напрегнатата идеологическа и политическа борба за опазване славянския облик на Панонската архиепископия.

Така първите славянски Пространни жития на Кирил и Методий и свързаните с тях служби и похвали са и продукт, и средство в конкретната борба срещу триезичниците; книжовно поле, в което е систематизирана богословската и народностната аргументация за създаването и развитието на славянската писмена култура.

Този пръв моравско-панонски цикъл се разпространява и пази в много широк културен обсег.

Въпреки непълнотата на съвременните познания за развитието на Кирило-Методиевските традиции в Словения и Хърватско[2] голям дял от тях също принадлежи към първичния цикъл[3], създаден и разпространяван от преките Кирило-Методиеви ученици.

В България след 885—886 г. освен донесените от Кирило-Методиевите ученици творби възникват и нови за утвърждаване на култа към първоучителите. Използувани са богатите жанрови възможности на църковните служби[4], извършвани в българската църква: жития, химни, похвали[5]; извънцърковните функции на риториката — апологията „За буквите" на Черноризец Храбър[6]; на декламативната поезия — „Азбучна молитва"[7] и др. През 20-те години на X в. в България се формира нов празник на първоучителите — канонизиран като Свети Седмочисленици: Кирил, Методий и най-близките им сътрудници Климент, Наум, Ангеларий, Горазд и Сава (Еразъм). Утвърждава се и иконографията му. Той въвежда в спомена за Кирил и Методий и агиографията, посветена на Климент и Наум в България.

S. Clementis". — Analecta Bollandiana. Bruxelles, 1956, № 74, 189—240.

[2] R. Katičić. Die Literatur des frühen kroatischen Mittelalters in ihren slawischen und europäischen Zusammenhängen. (extr.) p. 41 u fg.

[3] V. Kyas. Charvátskohlaholské texty Života Konstantinova. — Slavia, 35, Praha, 1966, 530—553.

[4] Др. Кости. Бугарски епископ Константин — писац службе св. Методију. — Byzantinoslavica, 7, 1937—1938; Г. Попов. Прославата на Кирил и Методий в канона за събота сиропусна. — В: Кирило-Методиевски студии, 3, 1986, 79—90.

[5] Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1970, 415—442: Похвала за Кирил Философ (обработил Б. Ст. Ангелов); Похвала за Кирил и Методий (обработил Б. Ст. Ангелов), 443—510. Т. 3. Пространни жития на Кирил и Методий (подготвили за печат Б. Ст. Ангелов и Хр. Кодов). С., 1973.

[6] К. Куев. Черноризец Храбър. За буквите. С., 1967.

[7] К. Куев. Азбучната молитва в славянските литератури. С., 1974.

След извършените изследвания от Йосиф Пекарж[8] и Я. Лудвиковски[9] Кристиановата легенда се отнася вече определено към X в., което я сближава с първичния агиографски цикъл — плод на живото предание за дейността на Методий във Великоморавия и съседните ѝ земи[10]: Както е известно, монахът Кристиан е чичо на втория пражки епископ Войтех, което ни сигнализира да виждаме в по-голяма широта обсега на Кирило-Методиевата традиция през X в.

Славянската агиография, създадена в Кирило-Методиевата школа, утвърждава агиографски типове на първоучителите, които остават императивни за цяло хилядолетие:

2.а. Двамата солунски братя са издигнати в ранг на равноапостоли: поради мисионерската си дейност при сарацините, хазарите и славяните; като продължители на делото на апостол Павел на Балканите; поради освещаването на славянските книги в Рим в името на апостол Петър и защитата на архиепископските права на Методий също в негово име; поради ръкополагането на Методий за архиепископ на Панония с формулата, че се възстановява църква, чийто архинастоятел е апостол Андроник, един от 70-те.

Апостолският образ се налага и от вътрешните подбуди на Константин Философ и Методий за славянската им мисия, вдъхновявана от посланията на апостол Павел и от идеята да довършат апостолското дело сред езичниците славяни. Тази позиция е обоснована от Константин Философ в полемиките му, в които се разкрива нейната хуманитарна перспектива и историческата ѝ стойност.

Архетипът апостол в химните има синоними, между които най-обикнат е „пастир".

2.б. Мъченици за вярата, преследвани от друговерци, езичници и еретици. При Кирил се подчертават измеренията на религиозния и нравствения подвиг, а при Методий житейската мъдрост и устойчивост. Всички епизоди в славянската агиография довеждат до необратимо поражение на враговете, особено на триезичниците.

2.в. Кирил и Методий притежават необикновена духовна сила за въздействие върху държавни владетели: византийските императори Михаил III и Василий Македонец, хазарския каган, великоморавските князе Ростислав, Коцел и Светополк, франкския император (неназован по име), унгарския вожд (неназован по име), славянския езически княз (неназован), по-късно пленен от Светополк.

2.г. Безспорен авторитет пред водителите на църквата: византийските патриарси (неназовани) и римските папи Николай I, Адриан II и Йоан VIII.

2.д. Конкретно обвързване с историята на църковните конфликти: в житийната литература с иконоборците, триезичниците във Венеция и с франкското духовенство във Великоморавия и Панония, а в химнографията — с победата на иконопочитателите.

2.е. Народностно обвързване с всички славяни — Кирил и Методий са богопратени за спасението на славяните.

2.ж. Систематизира богословските, историческите и езиковедските основания за създаването на славянската писмена култура.

2.з. Кирил и Методий са носители на правата вяра и доказват това във

---

[8] Y. Pekař. Die Wenzels- und Ludmila-Legenden und die Echtheit Christians. Praha, 1906.

[9] Kristiánova legenda. Život a umučení svatého Vaclava a jeho báby svaté Ludmily. K vydání připravil, přeložil a pozámkami opatřil J. Ludvikivsky. Praha, 1978.

[10] Г. Сотиров. Кристиановата и Моравската легенда и покръстването на чешкия княз Борживой. — В: Кирило-Методиевски студии, 3, 1986, 63—65.

всички диспути, обяснения и „състезания на верите".

2.и. Утвърждава философските и естетически възгледи на неоплатоническата антропология и естетика (тогава представяна от книгите на Псевдодионисий Ареопагит).

2.к. Образец на монашеско служене.

2.л. Само Методий е епископ.

Тези черти, утвърдени в първичния цикъл, стават основа и за моделирането на легендите и преданията от вторичните агиографски и историографски цикли.

АГИОГРАФСКИ ЦИКЪЛ С ФОРМИРАЩА РОЛЯ НА НАРОДНОСТНИТЕ СЪОБРАЖЕНИЯ И ПРИСТРАСТИЯ

1. Старобългарски (XI—XII в.), активизиран от политическата и културната дискриминация на българите по време на византийското робство (1018—1185). Отличава се с народностен месианизъм, с обвързване на Кирило-Методиевото дело с българите не в реалния му вид (като наследници и продължители), а в легендарен контакт: българите са покръстени от първоучителите; Кирил и Методий са родом българи. Най-ярки творби от този цикъл са „Солунската легенда"[11], „Втората апология на българската книга"[12], Проложното житие на Методий[13] и др.

2. Староруски — свързан с утвърждаването на славянската писменост в официалния живот на държвата и църквата (XI—XII в.), представен от т. н. „Корсунска легенда" и определено от „Повест временних лет"[14] — обобщение на богата руска традиция и на културно общуване с моравската и старобългарска славянска писмена култура.

3. Хърватски — латинската версия за свети Йероним; глаголическите служби.

4. Старочешки до XIV в., осъществен вече на три езика „църковнославянски, латински и старочешки"[15], представен от църковни легенди и хроники, молитви и химни. Главни центрове са Сазавският и Емауският манастир; агиография — ранните Прокопиевски легенди на латински, възникнали върху недостигнала до нас славянска легенда; легендите за Вячеслав; за Людмила — Diffundente sole (нач. на XIII в.), латинските легенди за Кирил и Методий — Моравска легенда — Tempore Michaelis (между нач. на XII и средата на XIV в.); Beatus Cyrillus (датирана много противоречиво, най-рано втората половина на XI в.); чешката легенда Život svatych Crha a Strachoty (запазена в пасионал от XV в.), Глаголическа служба на Кирил и Методий, възникнала през XIV в. в Пражкия Емауски манастир[16]. В историографията — Козма Пражки и Хрониката на Далимил (XIV в).

---

[11] Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. Т. 2. С., 1967, 44—62.

[12] Н. Драгова. Втората апология на българската книга и нейните извори. — В: Константин-Кирил Философ. Юбилеен сборник по случай 1100 годишнината от смъртта му. С., 1969, 315—347.

[13] Св. Николова. К истории текста Проложного жития Мефодия. (Под печат в тома с доклади от международния симпозиум в Регенсбург, 17—24. IV. 1985 г.).

[14] Д. Лихачев. Повесть временных лет. — В: Великое наследие. М., 1975, 22—111.

[15] Э. Благова. Кирилло-Мефодиевская тематика в памятниках письменности средневековой Чехии до XIV в. (Обзор итогов исследований последних десяти лет). — В: Кирило-Методиевски студии, 3, 1986, 55—62.

[16] V. Tkadlčik. K datování hlaholských služeb k sv. Cyrillu a Metodêji. — Slovo, 27, 1977, 85—128.

В чешкия цикъл до XIV в. се утвърждава: и двамата братя Кирил и Методий са архиереи — pontifices; великоморавският княз Светополк е в отрицателна светлина; проклятие на Методий над Светополк и страната му; Методий покръства чешкия княз Борживой в двора на Светополк; Методий е назначен за архиепископ от Ростислав и има 7 суфрагани; българите са приели християнството преди моравците; Кирил е покръстил българите и неговата дейност в България е хронологически между Хазарската и Моравската мисия; Моравия е покръстена от свети Августин; Кирил и Методий са по времето на свети Августин; въвеждат се чешките имена Crho a Strachota. Някои от темите и трактовката им издават близост с българския цикъл, което още не е намерило научно обяснение. Важно е да се изясни (досега неубедително използувано за атрибуция) дали отразява реалния спомен всред моравци и панонци за онези ученици на Кирил Философ, които са били българи — Климент, Наум, Ангеларий и др., или е отглас на българската легендарна версия, възникнала през XI—XII в. В Моравската легенда се сливат чешката традиция с данни от Италианската легенда.

АГИОГРАФСКИ ЦИКЪЛ НА ГРЪЦКИ И ЛЕТОПИСЕН НА ЛАТИНСКИ, ОСНОВАНИ ВЪРХУ СТАРОБЪЛГАРСКИ ТВОРБИ. АДРИАТИЧЕСКИ ЦИКЪЛ (XII—XIV В.)

1. Гръцки — Охридският архиепископ Теофилакт в края на XI в. пише Пространно житие на Климент[17], отличаващо се с висока богословска култура и майсторска идейна обработка. То е основано върху старобългарски творби от наследството на Охридската патриаршия.

По същество гръцкото Пространно житие на Климент е двойно житие на Методий и Климент. В него за първи път в писмен вид се лансира версията, че Методий е учител на българския княз Борис и че славянската писменост Кирил и Методий създават за привличане на българите към християнството. Тук е и внушението (без да е конкретно формулирано), че солунските братя са покръстили българите и са общували с тях преди мисията си във Великоморавия.

2. Латински — Летописът на Дуклянския презвитер (датиран между XII и XIV в.), основан и върху старобългарски творби. В различна трактовка намираме същата теза за Константин-Кирил, покръстил българите, общувал с княза покръстител, което хронологически е след хазарската мисия и преди пътуването му в Рим.

3. В историческо съчинение на венецианския дожд А. Дандоло, XIV в.[18] — версията за Кирил, покръстил българите.

Този компонент откроява един нетрадиционен книжовен контакт, в който се разпространяват вести за Кирил и Методий — Охрид—Дукля (Бар)—Венеция, в основата на който са старобългарските творби на Охридската патриаршия. Можем да го наречем Адриатически. Впоследствие, през XVI—XVIII в., той става основа за активно книжовно дело, посветено на Кирил и Методий в бароковата история на южните славяни и на техните църковни институции: М. Орбини, Фарлати и др.

---

[17] А. Милев. Гръцките жития на Климент Охридски. С., 1966.

[18] Д. Ангелов. Италиански извор за българската история. [Хрониката на А. Дандоло (1343—1354)]. — Истор. преглед, 1972, № 6, 86—99.

ИДЕОЛОГИЗАЦИЯ НА СПОМЕНА ЗА КИРИЛ И МЕТОДИЙ — ПРЕВЕС НА ИСТОРИЧЕСКАТА ЛЕГЕНДА (XV—XVIII В.)

1. В южнославянския ареал, попаднал под османска власт — българи, сърби, част от хървати — споменът за Кирил и Методий става символ на изгубената свобода и църковна независимост. Той се вгражда в устойчивостта на народностното съзнание и затова става особено активен в движението за формиране на нациите и за национално освобождение.

2. Чешките легенди за Кирил и Методий: Б. Билейовски, П. Страск, Я. А. Коменски; католиците В. Хайек, К. Хиршменцел и др.

3. Тема на Контрареформацията в славянските страни. Жанрове: агиография, историография. Центрове: епископията на Олоумуц и Рим — Ватикана[19].

КРИТИЧЕН ПРОЧИТ НА CYRILLOMETHODIANA — ИСТОРИЗИРАНЕ НА АГИОГРАФИЯТА (XVII—XVIII В.)

Повратът се извършва в латиноезичната култура от публикацията в Acta Sanctorum, т. 2, за месец март, 9 ден (1668), а в славяноезичната книжнина от т. 3 на Четьи Минеите на Димитър Ростовски, 1700, за месец май, 11 ден. 1. Публикацията в Acta Sanctorum на сбирка книжовни творби на латински, посветени на Кирил и Методий, по традиция се свързва с името на Й. Боланд, който е вдъхновител на поредицата. А всъщност редактор и коментатор на сбирката за Кирил и Методий е Годефрид (Готфрид) Хенсхен. Той не познава богатата славяноезична агиография, а от латиноезичната не ползува Легенда Кристиана. Борави освен с чешките латиноезични паметници също и с Италианската легенда (Translatio. . .). За критичен коментар на текстовете използува съществуващата средновековна и съвременната му историопис на Чехия. Хенсхен започва своята работа от свидетелството на Римския мартиролог, че двамата братя са били епископи на Моравия. Поради това подлага на критичен прочит чешката историопис и остава недоволен, че авторите „не са достатъчно единодушни“ и „невинаги са уверени в хронологията“. Той не подозира вторичността на латиноезичните чешки паметници. И все пак при публикацията им има тревожното съзнание, че му липсват други извори: „Понеже не познаваме техните дела, написани в непрекъсната последователност, ние ще приведем различните разкази за тях, които открихме.“ Към достъпното градиво Хенсхен се отнася като историограф — прави опит и за сверяване с византийските хронисти, вече популярни на Запад. Сполука на автора е, че избира за коректив т. нар. Италианска легенда в познатите тогава преписи. Най-значителен принос на Хенсхен и на публикацията му е, че чрез чешките легенди за Кирил и Методий се доказва, че Кирил, учителят на моравците, и Философът, открил мощите на Климент папа Римски, са едно и също лице. Така Италианската легенда бива издигната в ранг на историческо свидетелство за духовническите подвизи на славянския учител Константин-Кирил Философ. Публикацията на текстовете от Хенсхен и коментара му биват използувани като основен извор за всички западни изследвания за Кирил и Методий в продължение на два века.

2. В Четьи Минеите на Димитър Ростовски общото житие за Кирил и Методий се обвързва с голям корпус жития на византийски светци-иконопо-

[19] Обстойно вж. в Сборник Magna Moravia (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas philosophica, 102). Praga, 1965.

читатели. Затова и историческото му ситуиране още с първата фраза е чрез византийската история. Редакцията на Димитър Ростовски[20] е авторска. За основа са взети Пространните жития на Кирил и Методий (препис от Житието на Кирил е получил от Света гора — Атон, а Житието на Методий е от руски фондове). Във въвеждаща глоса Д. Ростовски сочи като свой извор „различни пергаментови ръкописи". Авторът владее латински и разполага също с публикацията на Acta Sanctorum. Въпреки богатата информация на двете Пространни славянски жития, на славянската и латиноезична агиография Ростовски привлича вести от други византийски агиографски съчинения (Страданията на Аморейските мъченици, Житие на патриарх Игнатий, Житие на патриарх Методий и др.). Има препратки към „Translatio. . ." и за византийския летописец Куропалатис, но се борави и с други летописни знания. Целта на новоприбавените данни е да се създаде *картината на историческата епоха* с онези ярки събития, които предопределят подвига на солунските братя.

Двете близки по време публикации (1 и 2) сигнализират за еднотипно книжовно явление: в областта на историографията — към житията се пристъпва като към първичен изворов материал; в областта на агиографията — в нова редакция на житията се търсят възможности да се внесат или особено да се подчертаят историческите знания за съответната епоха. Различава ги само методът, по който се въвежда историческата информация.

ПРЕХОД КЪМ НАУЧНА СЛАВИСТИКА (XVIII — НАЧ. XIX В.)

1. Изследванията на немските академици-протестанти върху старославянските книги и азбуки.

2. Немските учени и руската Академия на науките. Измежду тях най-категоричен е приносът на Й. П. Коол, който прави опит за историко-литературно изследване на старославянската писменост[21] и върху конкретен анализ на паметниците (като Острожката библия) доказва, че преводът на светото писание на славянски е направен от Кирил и Методий, а не от св. Йероним. Има опит за биография на Кирил и Методий, като ползува латиноезични и руски извори[22].

3. Латиноезични изследвания на католически духовници през XVIII в.: в Чехия в агиографската местна традиция[23]; в Рим — Й. С. Асемани: критичен прочит на съществуващата изворова и секундарна литература, систематизация на паметниците, историографски методи и опит за монография за Кирил и Методий[24].

4. Гръцкоезична агиография: изданията на Мосхополис (1742 г.)[25] и изданията на Ат. Пароски[26] и др.

Тези публикации и изследвания създават базата за утвърждаване и развитие на научната дисциплина славистика чрез трудовете на Шльоцер и Й. Добровски.

[20] Н. М. Дылевский. Житие славянских первоучителей Мефодия и Кирилла в обработке Д. Ростовского. — Etudes balkaniques, 1986, № 1, 105—113.

[21] Jo. P. Kohlius. Introductione in Historiam et rem Literariam Slavorum. Altonaviae, 1729; Jo. P. Kohlius. Consultatio de Scribenda Bibliotheca Slavonica. — Parerga Gottingensis, 1, 1738, № 4.

[22] П. Пекарский. История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 1. СПб, 1870, с. 79.

[23] Sbornik Magna Moravia. 1, Praga, 1965.

[24] Kalendaria ecclesiae universae. T. 3. Romae, 1755, 1—171. Издание на български: Й. С. Асемани. Календари на вселенската църква. За светите славянски апостоли Кирил и Методий. С., 1987. Състав., встъп. студия, превод и коментар М. Кискинова, кн. 2 от библиотека „България в творчеството на чуждестранни историци XVII—XIX век".

[25] Ал. Милев. Гръцките жития. . . , с. 13, бел. 2 и 3; 14—16.

[26] Пак там, 22—23 и библиография.

АКСИНИЯ ДЖУРОВА

ТИПОЛОГИЧНО-ФУНКЦИОНАЛНА КЛАСИФИКАЦИЯ НА ИЛЮСТРИРАНИТЕ ЮЖНОСЛАВЯНСКИ ПСАЛТИРИ

(По материали от Томичовия псалтир)

Типологическата класификация на псалтирите е обект на изследване повече от столетие. Въпреки установяването на някои нови положения все още не е направено точно разграничаване на характерните особености на редакциите в илюстрирането на псалтирния текст. Причините за това са различни. Възстановяването на генезиса и развитието на всяка от редакциите, особено на тези псалтири, които не са архетип за клона, към който се отнасят, е във връзка с промените в литургичната практика. От друга страна, точно този тип псалтири, които повтарят предшествуващи образци, са носители на полисемантичност, идваща от пласта на предишното развитие на псалтира. Към всичко това трябва да се прибавят и предпочитанията на новите меценати-ктитори, и ролята на архетип, която съответният ръкопис започва да изпълнява от момента на своето създаване. Проследяването на развитието на илюстрациите на псалтирите с последования е още по-сложно поради променливото съотношение между текст и илюстрация в различните периоди от тяхното развитие. На места, във връзка с ежедневната употреба на тези псалтири, илюстрацията измества текста.

Разположението на илюстрацията често е било разглеждано самоцелно, извън жанровия тип на ръкописа. Това води до формално разделяне на псалтирите на две групи — с илюстрации в полето и с илюстрации на цял лист. В други случаи класификацията се определя изключително от мястото на написването — манастирски или светски (аристократически) псалтири. Така на втори план остават причините за интертекстуален (микроструктурен) и макроструктурен характер. Развитието на текстовите единици не се оценява с оглед на промените във функциите на псалтира. Появяването на илюстрациите на различни места в текста, тяхното групиране или отделяне на големи интервали не е случайно, а е във връзка с литературното, жанровото и литургично развитие на псалтира — проблем, който все още не е подложен на подробен анализ. За нас представлява интерес фактът, че ранните илюстрирани гръцки псалтири от типа на Хлудовия псалтир (Москва, ГИМ, № д29) от IX в. и Псалтир № 61 от манастира „Пантократор“ на Атон показват връзка със славянските псалтири с последования, Радомировия и Томичовия псалтир, което разкрива зависимостта между манастирския тип псалтири и типа служебни псалтири с последования. Илюстративният материал при последните се състои от три части: въвеждащи миниатюри, които напомнят за преходността на човешкия живот; миниатюри, които тълкуват пророчествата и по този начин правят текста на псалтира по-лесно достъпен;

миниатюри, които се отнасят към богослужебни текстове, особено необходими в частното богослужение. Идеен източник на миниатюрите са агиографските мотиви. Въпреки явното обособяване на псалтирите с последования въпросът за произхода им остава открит. Техният най-ранен образец — Хлудовият псалтир, свидетелствува за съществуването на образци още през IX—XI в., т. е. епохата на засилване мистицизма, в която се създават илюстрации и към литургийни и други текстове. Кодикологичното членение на ръкописа и измененията в състава и текста стимулират развитието на илюстрацията в славянските псалтири от илюстрации в текста до картина-изображение с назидателно-догматичен характер. Това дава възможност за по-правилното определяне на този тип псалтирна редакция. Така Томичовият псалтир е с последования по състав, нетълковен, служебен по функция, отразява светогорската редакция на текста и принадлежи към смесения тип по отношение на илюстрацията.

Появата на илюстрираните славянски псалтири от типа на Томичовия и Сръбския псалтир (Мюнхен, Баварска нац. библ. № 4) от края на XIV и началото на XV в. не би трябвало да се обяснява само с превръщането им в книга за индивидуално моление, която подбужда вярващия към размисъл — процес, характерен за късното византийско общество, тъй като връзката между илюстрациите и текста свидетелствува за подобни редуциращи процеси, настъпили още през XIII—XIV в. Прехвърлянето на някои сходни положения в превръщането на псалтира в частен молитвеник на Запад върху славянските псалтири е изкуствена екстраполация. Бревиарият и часословът, молитвениците на Запад и на Изток имат различни пътища на развитие. Славянските псалтири възстановяват в съкратен вариант типа псалтирна редакция на служебните псалтири с последования от XI в. и именно те изместват през XIV в. т. нар. аристократическа и манастирска редакция. Това е свързано с тенденцията за превръщането на псалтира в книга за лична молитва на монаха и с новото възраждане на аскетизма, и по-специално на исихазма. По този начин псалтирната редакция на Томичовия псалтир отразява промени, свързани с цялостния духовен живот на късновизантийското общество и по-конкретно на южните славяни.

Какво синхронизират миниатюрите на Томичовия псалтир вследствие от прилагането на характерния за средновековието похват на „отворения текст", на който се гради и самата екзегетика? В какво се състои техният логически паралелизъм? Какво ни дава интертекстуалният анализ на миниатюрите на цели страници, които съдържат повтарящи се, взаимно допълващи се илюстративни формули?

Началната миниатюра „Краят на човешкия живот" връща към иконографските модели от XII—XIII в., чиито модификации в XIV в. са свързани с актуалния за епохата информационен код, носещ необходимата догматична информация. Първата миниатюра въвежда в цялостно тематично указание на илюстративния цикъл в Томичовия псалтир. Тя напомня за възмездието, което идва в края на човешкия живот чрез идеята за земната преходност и близкия съд, подтиква към вглъбяване, което е подхождало напълно на псалтирите за индивидуално моление. Молитвеникът на Стария завет — Псалтирът, е многократно цитиран в евангелските текстове и е една от най-четените и най-разпространени библейски книги. Той се приема като предвестник за идването на Месия, а цар Давид, създател на по-голяма част от псалмите, се смята за праобраз на Христос-Спасител. В този смисъл редица от деянията на Давид се възприемат като предвестници на Христовите. Именно този характер на псалтира го прави една от най-необходимите за богослужението книги, използувани като книга за лично моление на монаха

и ревностните християни. Информационният код, заложен в миниатюрата „Разделянето на дрехите", е свързан със затвърждаването на официалната ортодоксална доктрина и е насочен срещу еретиците, оспорващи единството на Троицата, така както и миниатюрата „Видение на пророк Исай и Йезекиил" се отнася към една от основните теми във византийското изкуство, свързана със защитата на определени теологични доктрини, обект на нападки от страна на еретиците — единството на Троицата, идеята за спасението чрез Възкресението и Въплъщението. Тази миниатюра е онагледено потвърждение на догмата за двете естества на Христос, т. е. за реалността на Въплъщението на Словото в човешки образ и оттам — за възможността той да бъде видян и сътворен. Самото разполагане на Видението на пророк Исай и Йезекиил към псалом 76, в съседство с миниатюрата „Мойсей проповядва закона в пустинята", с която се подчертава значението на следващия псалом 77, в който се описват божиите благодеяния и наказания, пратени от Бога на израелския народ, звучи като предупреждение към грешниците, загатното още в началната минатюра — разглежданите миниатюри напомнят за Страшния съд. Виденията на пророците Исай, Йезекиил и Мойсей и получаването на закона от Мойсей онагледяват още веднъж типологичната съпоставка Стар—Нов завет, прокарана в цялостния илюстративен цикъл на псалтира: Исай предрича появата на Христос, възхваляван от евангелистите и божественото Въплъщение; Йезекиил — Второто пришествие, свързано с Възмездието; Мойсей и Исай прилагат божия закон. Тук е възможна и съпоставка Мойсей—Христос, тъй като миниатюрата с Видението е поставена пред псалом 77, който разкрива ролята на Мойсей като духовен и държавен глава.

Литургичната практика оказва въздействие върху разполагането на миниатюрите — струпването им на едно място или появата им на големи интервали. Между л. 247б и 249б са разположени последователно пет миниатюри (две, илюстриращи единоборството на Давид с Голиат, и три към песен първа на Мойсей), илюстративните формули на които насочват към миниатюрите от Книга на царете и осмогласниците. Разгърнатият цикъл към Песен първа на Мойсей — „Изход от Египет", „Преминаване на Червено море" и „Танцът на Мариам", е свързан с директното влияние не само на Книгата на царете и осмогласниците, но и на литургичния цикъл. Така миниатюрите ни насочват към традицията, заложена в първообразеца на Томичовия псалтир, където връзката между различните литургични текстове (в случая — богородични химни и теотикони, взети от Осмогласника) и илюстрациите е била по-отчетлива за разлика от славянските псалтири, в които литургичният текст постепенно е отстъпвал място на илюстрацията.

Сега е трудно да възстановим кога е станало разкъсването на миниатюрите на цели страници (първоначално събрани заедно) на различни места в псалтирния текст — в началото на псалтира, към псалом 77, в края на псалтира, преди или в края на псалтирните песни, поради отсъствието на междинни звена между гръцките първообразци от IX—XI в. и техния покъсен клон — илюстрираните славянски псалтири от XIV—XV в. Структурирането на този ранен тип гръцки псалтири, в които вероятно миниатюрите на цели страници са били събрани на едно място, до познатите ни от XIV—XV в. може да бъде реконструирано само чрез проследяването на връзката между илюстрацията и литургичния цикъл във всичките известни досега гръцки и славянски псалтири (все още извършено само отчасти). Така например поместването на миниатюрите, илюстриращи Давидовата победа, в началото на Хамилтоновия псалтир придава на целия илюстративен цикъл друг характер, различен от този в псалтирите, при които на-

чалната миниатюра изнася назидателно-поучителния аспект на преден план. В Томичовия псалтир ликуването на праведността е поставено в края на псалтира и в началото на библейските песни и е във връзка със следващите три миниатюри, илюстриращи преминаването през греховете, кръщението и тържеството на праведните (преминаването на душите от грешния свят към обещаното царство божие). Налице е богословско-символичната интерпретация на тези миниатюри в контекста на пречистването чрез водата. Неслучайно от петнадесетте известни гръцки и славянски илюстрирани псалтира единадесет включват „Преминаването на Червено море“ към псалом 77, разкриващ чудото с водата .

Изцяло свързана с литургичния цикъл е и разположената в три регистъра миниатюра към Притчата за милостивия самарянин, поместена преди Богородичния акатист. Тя се отнася повече към стихирата „Яко от Ерусалим“, отколкото към съдържанието на Богородничния акатист. Така Канонът на Йосиф Песнописец е останал без илюстрация, а първата стихира е снабдена с миниатюра, илюстрираща всеотдайната любов към човека и всички хора. В този смисъл идейната концепция на илюстративния цикъл, насочена към възмездието за грешника и възхвалата на добродетелта, праведността и любовта, подкрепена от последованията, намира израз в покритието между текст и илюстрация в Богородичния акатист и Възкръсните тропари. Познатите византийски псалтири не съдържат подобна миниатюра и текст преди Акатиста. Надписите над илюстрацията към Притчата за милостивия самарянин чрез стихирата „Яко от Ерусалим“ насочват към литургичната връзка на темата за самарянина с темите на Великия пост и с Богородичната тема. Текстът на стихирата символизира греховните помисли, които съпровождат човек по пътя му от Ерусалим — рая, към страстите на Ерихон — изкушенията на земното битие. В богослужението службата на Богородичния акатист се установява в събота на петата седмица на Великия пост. Новият празник, който наследява по-старите литургични пластове, включва на принципа на приемствеността и темата за добрия самарянин. По този начин стихирата „Яко от Ерусалим“ става част от вечернята. В този смисъл илюстрациите към Притчата за милостивия самарянин са част от тези илюстративни формули в Томичовия псалтир, чрез които се извежда общата идейно-иконографска концепция на ръкописа — поведението на праведника и грешника, подготовката му за Страшния съд и Спасението, разкрива се ролята на Богородица като застъпница за грешното човечество. Те затварят информационния код, заложен в псалтира.

В общи линии миниатюрите, разположени на цели страници в Томичовия псалтир, разкриват съотнасянето на отделните събития от живота на Богородица и Христос с подобните сакрални ситуации на лица, фиксирани в библейския текст. Системата на литературната и образната комуникация е съотношението на конкретните новозаветни събития към супертекста на християнството — старозаветния корпус. Методът на двойното художествено отражение на принципа на символичния паралелизъм предполага различен прочит на библейските текстове, дори когато се копират образци. Редуцирането на текста, добавянето на последования, увеличаването на ролята на илюстрацията и отпадането на части от текста е във връзка както с първообраза и с неговата еволюция, така и с новия му прочит и е резултат на нов тип комуникация на свещения текст, модификация на догматичната информация и канона на ниво официална ортодоксия. Това до известна степен означава нова конвенция на символите със собствена семиотика, предизвикана от подлагането под съмнение на моделите на идентичност, които трябва да бъдат защитени. „Скритите механизми“ на информация регистрират накърняване,

но не и промяна на типологичния символ — канона, което пък от своя страна е свързано с определени промени в социалния и духовния статус на обществото. Именно те предизвикват и нов прочит, или по-точно — нов тип комуникация на свещения текст.

Реализацията на тази комуникация се извършва изключително в литургичното времепространство. В този смисъл зависимостта на редакционната принадлежност на Томичовия псалтир — служебни псалтири с последования, от литургичната практика е естествена. Наслагването на новозаветни значения върху псалтирния текст придава многозначност на собствените му семантични равнища. Основната цел на информационния код, заложен в илюстративните формули на цели страници, определя и комплекта от типови модели, образи-модели, чрез които тя функционира на нивото на пласта-посредник. Средновековната култура използува основни и вторични знакови системи. Без тяхното познание не може да се разкрие същината на културната система. В основата на структурата на средновековната култура е знаковата система, функционираща чрез образ и слово. Главна съставка в нея е енергията на символично-митологичния пласт в средновековния модел, т. е. реновацията на културните архетипове във връзка с определени идеи. Причините за това, характерни не само за България, не са вътрешни, а са общи за исихазма. През XIV в. на Балканите има връщане към модела, реализиран в пълнотата на възможностите, които той предлага, настъпило след разноликия и етнизиран XIII в. И този процес на обръщане към моделите и първоизточниците се заражда във Византия и се регламентира в реформата на Евтимий. В XIV в. се срещаме с процес на задържане на моделите въпреки тяхната модификация. Затова в известна степен културата на XIV в. носи белезите на „вторичност", независимо че се опира на богатството на наследените културни кодове, които отвеждат назад в пластовете на времето, когато започват да се очертават първите граници, контурите на знаците-символи. Следователно новата конвенция със собствена семиотика не е свързана със създаването на нова митосистема, а остава в рамките на старата, като я затвърждава дори чрез модификациите.

Миниатюрите, разположени в текста на псалтира, също подкрепят основния информационен код, заложен в илюстрациите на цели страници. Ще дадем само един пример — рядката иконография „Слизане в ада" към псалом 23, „Възкресение Христово" към псалом 67 и XII кондак. И в трите миниатюри липсва избавянето на Адам и Ева и старозаветните праведници от ада, и е акцентирано върху Триумфиращия Христос. Тук можем да прибавим и необичайния иконографски тип на „Избавянето на Адам и Ева" към Възкръсните тропари — миниатюра, с която завършва илюстративния цикъл на псалтира. Вместо Христос с кръста между Адам и Ева е изобразена Богородица с детето, предвещаваща избавлението и спасението на човешкия род, така както това се среща в предпразничните песни и в песните за Рождество Христово. Иконографският тип на триумфиращия над ада Христос без освобождаването на Адам и Ева е твърде архаичен. Той дава възможност и за реконструкция на родословието на този вид псалтири, принадлежащи към най-ранните илюстрирани гръцки псалтири, в които сцените „Слизане в ада" и „Избавянето на Адам и Ева" са били представени отделно. Впоследствие първият иконографски тип изчезва и се налага разгърнатата композиция на „Избавянето на Адам и Ева", свързана с императорската иконография и изкуплението на греховете. Тази рядка иконография в Томичовия псалтир показва неговото най-близко родство с гръцките първообрази в сравнение с другите гръцки и славянски ръкописи от XIII—XIV в. Освен това тя е и във връзка с останалите семантични илюстративни формули в

псалтира. Последните четири миниатюри към Възкръсните тропари в Томичовия псалтир — „Събор на архангелите", „Мироносици пред гроба господен", „Старозаветна Троица" и „Избавянето на Адам и Ева", разкриват идеята за силата на кръста над злото и смъртта, вместо конкретното избавяне на Адам и Ева и са в тясна връзка както със самия текст на тропара, така и с целия семантичен код на илюстративния цикъл, тъй като се оказват и завършек на иконографските формули към псалом 23 и 67 и към XII кондак, илюстриращи апотеоза на праведността — една от основните доктрини на християнството. Всичко казано дотук насочва към търсенето на средището, където този ръкопис е преписан в официални среди — светски или духовни.

Към подобно становище насочват и осемнадесетте миниатюри в ръкописа, които при сравнителния анализ се оказаха общи само с тези в Мюнхенския псалтир. Това са илюстрации към живота на Давид, сцени от живота на Христос и Богородица, от монашеския живот, портрети на светци, монаси и епископи. С редки изключения миниатюрите, свързани с основните църковни празници, илюстрират тези псалтирни стихове, които се пеят или четат речитативно на съответните празници. Някои от тях служат като антифони на литургията (18.5; 39.1; 131.1), други отговарят на корпуса от избраните псалми, които са се пеели, редувайки се с възпяването на празника след третия стих на утринната служба, когато духовенството напуска олтара и празничната икона се носи към проскинетария (45,2; 65,1: 71,10-11). Идеен източник на някои от миниатюрите са агиографски мотиви (39, 48). За илюстрирането пък на псалом 92, 1 със сцената „Преображение", единствен случай в славянските псалтири, се допуска индивидуалното преосмисляне на псалома във връзка с Таворската светлина на Преображението, характерно за аскетичните, респективно за исихастките монашески среди. Подобно обяснение е възможно, като се има предвид развитието на псалтирната илюстрация като следствие на актуални за времето процеси — в IX в. тя отразява състоянието на съвременните богословски спорове в периода на иконоборството (Хлудовият псалтир); в XI в. агиографията навлиза усилено в илюстрацията на псалтирите във връзка с богословското вглъбяване и мистиката (Лондонският и Британският псалтир); в XIV в. Томичовият и Мюнхенският псалтир разкриват съживяване на илюстрацията като теологичен, тълковен и литургичен коментар — резултат от възраждането на аскетизма не без връзка с исихастките идеи. Силното влияние на литургията се открива при илюстрирането на псалом 118, в две миниатюри към стихове 1 и 131 — „Блажени непорочните" и „Вдъхване живот на Адам". Първата миниатюра разкрива включването на този псалом в състава на погребалната служба, а втората е повлияна от песнопенията, изпълнявани по време на утринното богослужение в събота. По същия начин сцената „Рождество Богородично" към стих 11 на псалом 131 е под влияние на литургията по време на утринната служба на Рождество Богородично, когато като възхвала са се пеели стихове 1, 2, 6, 11, 13. Хвалитният псалом 134 и следващият 135 са използувани като полиелейни на празнични и неделни служби, което замества катизма XVII (псалом 118). С тях е свързан обредът за изнасяне на празничната икона в проскинетария по време на пеенето на този полиелей. Илюстрацията „Молитва пред иконата на Христос" към псалом 134 е възникнала именно във връзка с полиелея.

Акатистът в Томичовия псалтир е най-ранният известен пълен илюстративен цикъл на този химн от XIV в. Широкото му разпространение в стенописните ансамбли и илюстрираните псалтири от този период е свързано освен с нарасналия интерес към произведенията с лиричен и догматично-поучителен характер и с факта, че в лицето на Богородица безмълвието

ЧИТАЛНЯ
БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

намира своето оправдание и осветление. Тя се е възприемала твърде често като символ на единението на човека с Бога. Така освен възхвалите, отправени към Богородица и Христос, в Акатиста по косвен начин се подчертава и молитвата, съсредоточаването в себе си и достигането до Бога, което в редица случаи е близко до някои моменти от философията на исихастите.

Интертекстуалният анализ на илюстративния цикъл като цяло е във връзка със семантичните илюстративни формули в псалтира, изведени на цели страници и в текстовите миниатюри, което се подкрепя и от състава на кодекса, т. е. последованията допълват и обогатяват основната идея, заложена в текста и визуалния език. Илюстративният цикъл на Томичовия псалтир е във връзка с официалната доктрина на православието и отразява духовния и религиозен подем на исихасткото духовенство. Модификациите в иконографията са в случаите, когато догмата е подложена на съмнение и има нужда от силна образна защита. Така миниатюрите на цели страници са преди всичко своеобразни назидателно-догматични илюстрационни акценти, отколкото предразполагат към обожание и моление.

Изследването на иконографските особености на миниатюрите на Томичовия псалтир, близостта до евентуалния прототип и отдалечаването от него, натрупването на различни интерпретационни и семиотични нива биха могли да ни дадат познания за обществото и за неговия модел. Моделът показва не толкова света, колкото разкрива какво означава той за хората. В Томичовия псалтир следването на образеца и изследването на отклоненията от него го определят като паметник, характерен за изкуството на XIV в. В общи линии илюстрациите репликират класическия код на Византия (т. е. Комниновата епоха) и следователно са по-скоро модифициране и редуциране на този код, отколкото оригинално послание на XIV в. И това е естествено, ако разглеждаме процесите синхронно. В този период у нас се сблъскваме със своеобразна рефлексия на Византия, с тълкуване на нейната култура на второ равнище. Но от гледна точка на диахронията, т. е., от гледна точка на по-дълбоките и същностни изяви на репликирането, тези процеси подготвят и съхраняват и чрез изкуството, и чрез нормативноправописната реформа на Евтимий по-късно бъдещия живот на културата и обществото в новата ситуация, която настъпва след XIV в. на Балканите и за славянството въобще. През XIV в. в България се съхранява и опреснява художествената информация от Комниновия период, без да се елиминира проникването на новите веяния на Палеологовото изкуство. Илюстрираните български ръкописи, както и някои архаични повеи в стенописното ни изкуство от този период, се включват концептуално със своята художествена система в нормативноправописната реформа на Евтимий. Нейната стойност е в неизменността на риторичността, в указанията отново да се влезе в руслото, свидетелство за което са библейският идеал на епохата и съхраняването на първообразите на славянството. Това е един от периодите, през които се поддържа по-голяма ортодоксалност от модела. Така през XIV в. у нас се създава литературна цивилизация, която се характеризира с по-голяма догматична строгост, отколкото в самата Византия.

От друга страна, в обществения и политическия живот се забелязват също подобни тенденции, улеснени от исихастките властнически амбиции на духовенството. В ръкописи като Томичовия псалтир илюстрацията със своя подчертано теологичен, литургичен и тълковен коментар разкрива влиянието на исихастите през XIV в. и комплекса от процеси, свързани с него. Така погледнато, художественото развитие изглежда доста едностранчиво. В действителност картината е много по-сложна. Трите илюстрирани български ръкописа са съставна част от културния и духовния живот

през XIV в., но те имат и съвършено самостойно присъствие от гледна точка на традицията. Те имат измерение в рамките на спорадичното явление, затова би трябвало да се осмислят на базата на сложните процеси от иконографски и стилов характер, които протичат на Балканите през XIV в. През XIII—XIV в. към подобно оформяне на ръкописа се прибягва изключително рядко. За луксозните византийски ръкописи от XIV в. са характерни няколко миниатюри — изображения на евангелисти, житийни миниатюри или портрети на ктитори, поместени обикновено в началото на ръкописа във вид на комплект картини. Славянските илюстрирани ръкописи и редките образци от византийската илюстрирана книга от XIV в. представляват група, която не е в пряка връзка със съвременната традиция във Византия и в илюстраторското изкуство. Тази група продължава традициите на книжното изкуство от Комниновата епоха, но ръкописите възникват като „частни" поръчки, а не като редовна продукция на дворцовите, патриаршеските и манастирските скриптории, както в XI—XII в.

Дали в рамките на растящата догматика е съществувала религиозна литература, подходяща за индивидуално моление? Какъв отговор ни дават Томичовият псалтир и неговият близък паралел — Мюнхенският псалтир, създадени не за църквата, а за лична молитва? В модерното обществознание се обръща все по-голямо внимание на въпроса за социалната основа, за принудителното условие, вследствие на което държавите са създавали своята обществена идеология. Дали краят на византийското общество не поставя въпроса за утвърждаването още веднъж на догматичната теология?! Цялостната културна политика на цар Иван-Александър, подчинена на следване и на възпроизвеждане на Комниновите образци, на съперничество със загубилата след 1204 г. предишния си престиж Византийска империя, на покровителстване на монашеството, в по-голямата си част обхванато от исихазма, не свидетелствува за разчупване на догматичната теология поне до идването на османците. Отделните елементи на модификация на канона и подражанието на античността не са насочени към унищожаването на основните принципи на византийската естетика и на моралния християнски кодекс, а по-скоро, както отбелязахме вече, в посока на известно културно обвновление. Разпространението на ересите в средата на века и двата събора срещу тях биха могли да се разглеждат като религиозен антиконформизъм, т. е. като провокация на вярата от позициите на съмнението и придържането към нея — в рамките на спазване на догматичния информационен код. Усъвършенстването на нормите на средновековната естетика и поетика, но в рамките на канона, характеризира и Евтимиевата школа.

Въпреки че предхождащите теологичния подем на XIV в. теолози не са изключително монаси, именно през този период византийската църква все повече се подчинява на монашеското духовенство. При това подемът не е свързан толкова с антилатински полемики или униатски преговори, колкото е плод на интелектуалните, духовните и социалните проблеми на византийската църква. Така църковният ред и еклезиологията, т. е. служебно-дисциплинарните проблеми, са в основата и на византийските автори от този период вместо въпроса за властта и приоритета на едната или на другата институция. Обществено-реформаторската ориентация на православните теолози е в центъра на монашеската дейност през XIV в. за византийци и славяни. В този смисъл показателни са отношенията между паламити и варлаамити, от една страна, и богомили и масалиани, от друга. Интересно е, че тържеството на православието над иконоборците, изработването на чист, продуктивен и безупречен ортодоксален модел през IX в. се допълва през XIV в. Победата на Григорий Палама над варлаамитите означава не

само допълването на византийския модел, изкристализирал по време на и след иконоборческия период, но и неговото последно изясняване и окончателно самоопределение по отношение на проблема Изток—Запад, стара—нова античност, богочовек—човекобог и т. н.

Илюстративният цикъл на Томичовия псалтир е подчинен на официалната доктрина на православието. Модификации има само в случаите, когато догмата е подложена на съмнение и се нуждае от силна образна защита, или модификациите се дължат на процес от служебно-дисциплинарен характер във връзка със смяната на типиците. Морално-дидактичният характер на илюстративния цикъл, подчертаването на тези илюстрации, в които се утвърждават основни догми, оспорвани от еретиците, отсъствието на приписки в ръкописа, както и на ктиторски портрети, от една страна, и, от друга — групите на монаси и църковни певци, обграждащи иконите и илюстрациите към псалом 134 и кондак XII, включването на илюстрация на Преображението към псалом 92, дават възможност да допуснем, че този ръкопис е възникнал в исихастка монашеска среда. Към подобно заключение ни насочват и изведените на цели страници илюстративни формули. Това са миниатюри, чийто сюжет е по-скоро назидателно-догматичен, отколкото като концепция предразполагат към пиетет или иконно обожание. Те са във връзка със защита на догмата и тяхната насоченост напомня на функцията, която изпълняват миниатюрите към Менология или към Лестовицата. Назидателно-догматичният информационен код е по линия на илюстрирането на сюжети в защита на догмата и е във връзка със засилване на нравствено-поучителната литература в средите на исихастите, с новия разцвет на аскетическите монашески идеали. Иконата е по-скоро концепирано изображение, предразполагащо към моление, отколкото разказ и дидактика. В този смисъл миниатюрите на цели страници носят не натовареността на обожанието, а са преценка и размисъл върху преходните и непреходните ценности. Това разместване на сюжетите, предразполагащи към обожание, с такива, в които обожаваш светеца и се учиш от него, е във връзка с преобладаващата дидактична литература на исихастите.

Типологическо-функционалният анализ на илюстрираните южнославянски псалтири и конкретно на Томичовия псалтир разкрива характерен за късновизантийското общество процес на превръщане на псалтира в книга за индивидуално моление на монаха, върху чийто състав и оформление литургичната практика играе определяща роля[1].

[1] Подробно върху този проблем вж. А. Джурова. Томичов псалтир. Т. 1. Изследване на текста и миниатюрите; Т. 2. Факсимилно възпроизвеждане на целия ръкопис (под печат).

СВЕТЛИНА НИКОЛОВА

КИРИЛ ТУРОВСКИ И ЮЖНОСЛАВЯНСКАТА КНИЖНИНА

Когато се анализира проблематиката на южнославянско-руските книжовни взаимоотношения, от особено значение е проучването на творчеството на най-ярките писателски личности. Като една от тези личности Кирил Туровски безспорно заслужава да бъде предмет на отделно изследване, що се отнася до ролята му за развитието на книжовните връзки между южните славяни и Русия през средновековието. Именно в този аспект ще бъде разгледано тук книжовното дело на бележития староруски писател от XII в., като се използуват както познатите досега материали, така и новоиздирени данни.

Когато се търси мястото на Кирил Туровски в руско-южнославянските книжовни отношения на първо място естествено възниква въпросът: съществува ли връзка между южнославянската книжовна традиция и писателския облик на един от най-ранните представители на староруската ораторска проза; ако съществува, в какво се изразява, как се е появила и на какво се дължи. Очевидно, тъй като до времето на Кирил Туровски единствените оригинални и преводни съчинения на южнославянските литератури са старобългарските, налага се в случая да се говори единствено за връзката на творчеството му със старобългарската традиция. По този въпрос досега са взели отношение само И. П. Ерьомин[1], А. Ваян[2], Б. Ст. Ангелов[3], Л. Мончева[4], С. В. Козлов[5] и Ф. Томсън[6]. При това Б. Ст. Ангелов изразява само най-общо впечатление за общност между творчеството на Кирил Туровски и Климент Охридски и за известно влияние на Климентовите съчинения върху делото на староруския писател. А. Ваян сочи конкретен старобългарски текст, близък до словото за Антипасха. С. В. Козлов, като ограничава задачата си в проучването на една Кирилова творба, отбелязва наличието

[1] И. П. Еремин. Притча о слепце и хромце в древнерусской письменности. — Изв. Отделения русского языка и словесности, 30, 1925, 323—352.

[2] A. Vaillant. Cyrille de Turov et Grégoire de Nazianze. — Revue de Etudes slaves, 26, 1950, 34—50.

[3] Б. Ст. Ангелов. Из историята на руско-българските литературни връзки. С., 1980, с. 26.

[4] Л. Мончева. Йоан Екзарх и руската хомилия от XII в. — Език и лит., 35, 1980, № 3, 67—73.

[5] С. В. Козлов. Из наблюдений над сюжетно-композиционными и стилистическими особенностями ораторской прозы древней Руси („Слово в неделю Цветоносную" Кирилла Туровского и византийско-болгарская традиция). — В: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1982, 13—20.

[6] F. Thomson. Quotations of patristic and byzantine works by early Russian authors as an indication of the cultural level of Kievan Russia. — Slavica Gandensia, 10, 1983, p. 79.

на стилови особености, еднакви с белезите на съответните произведения на Климент Охридски и Константин Преславски и посочва между другото, че Кирил Туровски се е обръщал към топиката на старобългарската литература, а Ф. Томсън мимоходом споменава, че Кириловото слово за третата неделя след Пасха е повлияно от Климентовото поучение за Пасха. Единствен И. П. Ерьомин подробно и много убедително доказва връзката на Кириловата притча за слепия и куция с първата кратка редакция на това съчинение, възникнала в България в епохата на Златния век и послужила на туровския проповедник като източник на неговата творба, а Л. Мончева привежда доказателства, че Кирил Туровски е познавал произведенията на Йоан Екзарх и е бил близък до него както по някои идейни и емоционални особености на словата си, така и в жанрово-стилно отношение. Всички други учени, анализирали делото на видния староруски писател, не отбелязват връзка със старобългарската традиция, а подчертават много настойчиво близостта на съчиненията му до византийската ораторска проза, като редица от тях посочват преки успоредици с византийски произведения[7], а някои дори твърдят, че Кирил е учил при гръцки учители и е знаел гръцки език.

Досегашните изследвания категорично свидетелствуват, че Кирил Туровски е познавал произведения на изтъкнати византийски писатели. В същото време обаче последните проучвания убедително показаха, че той не е използувал директно гръцките оригинали, а във всички случаи си е служил със славянските преводи[8], факт, който поставя под силно съмнение твърдението, че е знаел гръцки език, а оттам — и възможността за пряко въздействие на византийската литература върху него. При това положение решаването на въпроса за връзката на Кирил Туровски със старобългарската традиция придобива особено значение, тъй като, както е добре известно, до XII в. основният източник на преводи, чрез които староруските книжовници са се запознавали с византийската литература, е старобългарската книжнина, а освен това досега за този период сред директните преводи от

---

[7] Най-големи заслуги в това отношение в миналото имат В. Виноградов (вж. В. П. Виноградов. О характере проповеднического творчества Кирилла епископа Туровского. — В: В память столетия (1814—1914) Московской духовной академии. Сборник статей II. Сергиев Посад, 1915, 313—395; В. П. Виноградов. Уставные чтения. III. Очерки по истории греко-славянской церковно-учительной литературы. Сергиев Посад, 1915, 99—176; А. Николска (А. Никольская. К вопросу о пейзаже в древнерусской литературе. — Сб. Отделения русского языка и словесности, 101, 1928, № 3, 433—435, 438—439); A. Vaillant. Цит. съч. Напоследък въпросът за връзката на Кириловите слова с византийската ораторска проза беше подложен на нов пълен анализ от Ф. Томсън (цит. съч., с. 66—69, 76—81). Несъмнено е обаче, че проблемът за отношението на творчеството на Кирил Туровски към византийската литература се нуждае от ново цялостно обобщение. Необходими са също така конкретни проучвания, що се отнася до неговите химнографски източници.

[8] A. Vaillant. Цит. съч.; F. Thomson. Цит. съч.; Единствените два случая, в които доскоро беше виждано сигурно доказателство, че Кирил Туровски е използувал пряко гръцки източници — сходствата с Теофилакт Охридски и с началото на хрониката на Георги Амартол — бяха убедително обяснени от Ф. Томсън като използуване на общи източници в първия случай и на славянски извор, който е имал за основа хрониката на Амартол, но допълнен отдругаде, във втория (Пак там, с. 68—69, 77, бел. 41; 79—80, бел. 63; 80—81, бел. 67—80). По същество тук е даден отговор и на съображенията, приведени в последната публикация, целяща специално да докаже, че Кирил Туровски е използувал гръцкия текст на хрониката на Георги Амартол (Ю. К. Бегунов. Кирилл Туровский или Георгий Амартол. — Byzantinoslavica, 35, 1974, 186—187). Напоследък дори беше обърнато внимание на случаи на значителни различия в трактовката на евангелските сюжети между Кирил Туровски и съответните византийски извори (напр. в Кириловото слово за 4-та неделя след Пасха и словото на Йоан Златоуст. Вж. А. Ф. Замалеев, В. А. Зоц. Мыслители Киевской Руси. Киев, 1981, с. 109).

гръцки език, осъществени в Киевска Русия, не е установено присъствието на творби на ораторската проза[9].

И така, като първо свидетелство за общуването на Кирил Туровски със старобългарската книжовна традиция може да се посочи фактът, че старобългарските преводи на творбите на византийските писатели са били източникът на познанията му за ораторската проза на Византия. Освен това трябва да се изтъкне, че литературният кръгозор на туровския епископ очевидно не се е ограничавал единствено със словата, които се смята, че е използувал непосредствено. Едва ли можем да се съмняваме, че той е познавал много по-широк кръг от старобългарски преводи на византийски ораторски съчинения. Достатъчно е да се обърнем към съдържанието на Супрасълския и Успенския сборник, за да се убедим, че поетическите средства, с които си е служил Кирил, са налице и в редица други слова, поместени в тях. Като знаем, че Кирил Туровски не пренася буквално текстовете на византийските извори, а създава самостоятелни творби, можем да направим извод, че староруският писател не само е използувал непосредствено някои старобългарски преводи при създаването на словата си, но и че се е изградил изобщо като творец върху основата на цялостния фонд от старобългарските преводи на византийската ораторска проза, осъществени в България през IX—X в. и преминали след това в Киевска Русия.

Творческият облик на Кирил Туровски обаче се е оформил не само в резултат на запознаването му със старобългарските преводи на византийската ораторска проза. Той е познавал и значителен брой оригинални творби на старобългарската ораторска проза, които също са оказали влияние върху изграждането му като писател. Наистина, ако се обърнем към творчеството на нейните най-ярки представители от IX—X в. — Климент Охридски, Константин Преславски и Йоан Екзарх, които са били добре познати в Русия през XII в., можем да отбележим редица сходства между старобългарските творби и произведенията на Кирил Туровски. Тук няма да се спирам на посочената вече близост между Кириловото слово за Цветница и съответните слова на Климент Охридски и Константин Преславски, открита в използуването на синтактическия паралелизъм, императивните глаголни форми и звателните форми на съществителните имена като „опорни“ точки за сюжетно-композиционното и стилното оформяне на произведенията[10], на разкритото емоционално сходство в словата на Йоан Екзарх и Кирил Туровски за Възнесение и на типологично еднаквото построяване на встъпителните фрази в Екзарховите и Кириловите слова[11]. Няма да съпоставям също Кириловите слова със старобългарските творби, посветени на същите празници, за които пише Кирил, тъй като общността на тематиката неизбежно води до някои сходства в произведенията, принадлежащи към един и същи дял на средновековните литератури. Ще обърна внимание само върху някои характерни черти на поетиката и стилистиката на цялостното творчество на Кирил Туровски, които ги сродяват със старобългарската ораторска

[9] За тези преводи обобщение вж. у Н. А. Мещерский. Искусство перевода Киевской Руси. — Труды Отдела древнерусской литературы, 15, 1958, 54—72; Н. А. Мещерский. Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности IX—XV веков. Л., 1978.

[10] С. В. Козлов. Цит. съч., с. 16, 17. Кириловото слово е съпоставено с Похвалното слово за Цветница от Климент Охридски също от И. Феринц (И. Феринц. К характеристике торжественного красноречия Климента Охридского и Кирилла Туровского. — Palaeobulgarica, 5, 1981, № 4, 95—98; същата статия е публикувана и в: Първи Международен конгрес по българистика. София, 23 май—3 юни 1981. Доклади. Симпозиум по кирилометодиевистика и старобългаристика. С., 1982, 128—134), но той не прави изводи от тази съпоставка.

[11] Л. Мончева. Цит. съч.

проза: ясното обособяване на трите композиционни дяла във всяко едно от похвалните му слова в самостоятелни смислови цялости; риторическите тиради, построени върху синтактически паралелизъм и повторение на една и съща дума или словосъчетание в началото на изречението; натрупването на еднотипни словосъчетания, близки по значение, в завършващите „похвали“ на словата; честото позоваване на авторитета на свещените книги и на използуваните източници.

Разбира се, не може да се твърди, че посочените поетически средства са се появили у Кирил Туровски именно в резултат на възприемането им от старобългарската ораторска проза. Докато не бъдат извършени пълни изследвания с помощта на точни методи на поетическата и стиловата структура на целия фонд от познати до XII в. в Русия произведения на ораторската проза, едва ли може да се определи категорично в кои случаи Кирил Туровски се е влиял от преведените византийски съчинения и кога черти на неговата поетика и стилистика са възприети от оригиналната старобългарска ораторска проза. Независимо от това обаче и сега може да се каже, че старобългарските ораторски произведения са участвували на равноправни начала наред с византийските в оформянето на Кирил Туровски като писател.

Трябва специално да се подчертае, че староруските книжовници добре са схващали жанрово-поетическото и стилистическото единство на словата на Кирил Туровски със старобългарската преводна и оригинална ораторска проза. Първото доказателство за това е включването им в сборниците с устойчив или полуустойчив състав, чрез които вече се е разпространявала в Русия старобългарската традиция. Израз на отъждествяването на художествените особености на похвалните слова на Кирил Туровски с белезите на старобългарската преводна и оригинална ораторска проза е и приписването на словата на Кирил и на старобългарските автори от IX—X в. на едни и същи византийски писатели, най-често на Йоан Златоуст. Очевидно подобно явление изразява и отнасянето на творби на старобългарските писатели към творчеството на Кирил Туровски. Несъмнено обаче най-показателни за отношението на староруските книжовници към съчиненията на Кирил Туровски и към старобългарските ораторски творби като към еднотипни в жанрово-стилно отношение съчинения са случаите на сливане в едно произведение на Кирилово слово и старобългарска творба, посветена на същия празник. Тук ще посоча случая със словото за Възнесение в ръкопис № 320 от сбирката на Народната библиотека в София (от XVI в.), първата част на което представлява Климентовото поучение за Възнесение, а втората — похвалното слово за Възнесение на Кирил Туровски. Макар и единичен засега, този пример ясно показва съзнанието на руските средновековни книжовници от една ранна епоха (сливането на двете творби е извършено от руските книжовници не по-късно от XIV в.) за близостта на старобългарската и староруската ораторска проза и е интересно свидетелство за голямата роля на Кирил Туровски в процеса на възприемане на художествените завоевания на старобългарските писатели от IX—X в. в Русия.

След като определихме ролята на старобългарските книжовни традиции за изграждането на Кирил Туровски като писател, естествено е да се запитаме: достига ли творчеството на бележития староруски писател до старобългарската книжнина и литература, а и до старосръбската, която през XIII и следващите векове вече също се развива интензивно; ако достига, в какъв вид и по какви пътища; каква е неговата роля в книжовните традиции и в литературния процес на православните южни славяни през средновековието? Тук веднага трябва да се каже, че в южнославянската книжнина са проникнали значителна част от произведенията на Кирил Туровски.

Най-ранното документално свидетелство за това е преписът на Кириловата Повѣсть о бѣлоризцѣ в добре известния сръбски сборник на поп Драгол от третата четвърт на XIII в. (днес в Народната библиотека на Сърбия в Белград, Рс 651)[12], единственият познат досега южнославянски препис на това произведение. От XIV в. (края) датира един непознат досега български препис на същата творба, поместен в ръкопис № 1700 от сбирката на Ф. Ф. Мазурин (ф. 196) в Централния държавен архив за древни актове в Москва[13]. От XV до XVIII в. произведения на Кирил Туровски се разпространяват доста широко както в българската, така и в сръбската книжнина. Тук нямам възможност да посоча всички данни в това отношение. Ще приведа в обобщен вид събраните от мен сведения и ще представя само изводите, които могат да се направят въз основа на материалите, с които разполагам.

Най-ранните факти са свързани с Кириловото слово за Възнесение, което ми е познато в един сръбски препис от XV в., в три сръбски преписа от XVI в., в един български от 1626 г. и в два сръбски от XVIII в. Косвено указание за възможността в българската ръкописна традиция да е било разпространено Кириловото слово за монашеството е един малък откъс от него, поместен в молдавски по произход сборник от началото на XVI в. През XVIII в. в българската книжнина се разпространява един своеобразен много съкратен текст на Кириловата притча за слепия и куция. Преписите, 9 на брой (най-ранният е от 1750—1752), се откриват в дамаскинарската традиция, свързана с книжовната продукция на най-изтъкнатия неин представител — Йосиф Брадати, — и водят началото си от неизвестен засега източник, за който можем да допуснем, че е представлявал някаква съкратена редакция на Кириловата притча. Най-голямо внимание проявяват южнославянските книжовници към цикъла молитви на Кирил Туровски. Досега се знаеше само за един пълен техен сръбски препис[14] от XVII в. и за два частични сръбски преписа от XVI и XVI—XVII[15]. Всъщност запазените до наши дни български и главно сръбски преписи на Кириловите молитви от XVI и XVII в. са много повече. Досега при работата си с описите на славянски ръкописи и в резултат на непосредственото проучване на българските ръкописни сбирки, както и на някои от сбирките в Югославия, успях да издиря още 30 ръкописа от тази епоха, които по правило съдържат целия цикъл от 21 молитви.

От материалите, с които разполагам днес, може да се заключи, че южните славяни са познавали значителна част от творчеството на Кирил Туровски. Те са започнали да възприемат Кириловите произведения наскоро след смъртта на староруския писател и макар творчеството му да не е получило широко разпространение (с изключение на цикъла молитви), то е предизвиквало интереса на южнославянските книжовници чак до края на средновековието. Данните за проникването на творчеството на Кирил Ту-

---

[12] За него вж. М. И. Соколов. Материалы и заметки по старинной славянской литературе. — Изв. историко-филологического института князя Безбородко в Нежине, 11, 1889, с. 14; М. И. Соколов. Некоторые произведения Кирилла Туровского в сербских списках. — Древности. Труды славянской комиссии императорского московского археологического общества. Т. 3. СПб., 1902, 222—224; Љ. Штављанин-Ђорђевић, М. Грозданović-Пајић, Л. Черниħ. Опис ћирилских рукописа народне библиотеке Србије. Књига прва. Београд, 1986, 355—361.

[13] Преписът, който намерих през 1983 г., е неописван и не отбелязван никъде досега. Поради неговата важност той ще бъде разгледан в специална публикация.

[14] М. И. Соколов. Некоторые произведения. . . , 235—238.

[15] Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. С., 1958, 219—226.

ровски в южнославянската книжнина дават основание да смятаме, че той е най-добре познатият в България и Сърбия руски средновековен писател. Вероятно по-пълна представа за обема на Кириловото литературно наследство са имали българските книжовници, но те сравнително рядко са преписвали неговите съчинения. Сръбските книжовници, които са познавали по-малко творби на туровския епископ, са ги възпроизвеждали по-често; особено впечатление прави големият им интерес към молитвите на Кирил Туровски през XVII в.

Вниманието на изследователя привлича и фактът, че в южнославянската книжнина остават непознати похвалните слова на Кирил Туровски (с изключение на словото за Възнесение), които в руската ръкописна традиция са широко разпространени, докато в същото време се проявява интерес към всички поучителни слова на Кирил и към молитвите му. Възможно е това да се дължи на обстоятелството, че южните славяни имат собствени блестящи представители на тържественото красноречие и разполагат с огромен фонд от собствени преводи на византийската панегирична литература, а Кириловите поучителни слова и цикълът молитви са непознато като съдържание и форма явление в южнославянската книжнина. Този начин на подбор свидетелствува за съзнателния стремеж на южнославянските книжовници чрез възприетите от староруската литература творби да обогатят съдържанието и жанровата картина на своята книжовна продукция.

Днес не разполагаме с никакви факти за по-дълбоко въздействие на творчеството на Кирил Туровски върху българската и сръбската средновековни литератури — не са известни заемки в техни оригинални произведения, влияние върху оформянето на творческата физиономия на южнославянските писатели, използуване особеностите на поетиката на творбите му. Но и издирените свидетелства за разпространението на творчеството му са достатъчни, за да се установи, че то е изиграло важна роля за запознаването на южнославянските книжовници с едни от най-добрите образци на средновековната руска литература.

В заключение трябва да се подчертае, че анализът на материалите, които дават възможност да се проучи проблемът за мястото на Кирил Туровски в южнославянско-руските книжовни връзки, позволява да се направи извод за голямото значение на този забележителен руски писател в книжовното общуване между южните славяни и Русия: от една страна, като най-яркия изразител на процеса на възприемане на старобългарската литература в средновековна Русия в началния период от развитието на старата руска литература; от друга — като най-яркия представител на движението на староруските литературни творби към книжнината на южните славяни. Нещо повече — във фигурата на Кирил Туровски като във фокус се събират основните характерни белези на тези връзки — обогатяващите тенденции, на които те са носители, и непрекъснатостта на развитието им през цялото средновековие.

НЕВЯНА ДОНЧЕВА-ПАНАЙОТОВА

ТЪРНОВСКАТА КНИЖОВНА ШКОЛА И БЪЛГАРО-РУСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ОБЩНОСТ ПРЕЗ XIV—XV ВЕК

Проблемът за българо-руските културни и литературни връзки през XIV—XV в. е от първостепенните и същевременно един от най-разработваните проблеми в славистиката. Въпреки постигнатото в проучванията на редица видни учени от края на миналото и първата половина на нашето столетие[1] през последните тридесет години той се наложи в науката със своята изключителна актуалност и сложност[2]. Поставиха се на преразглеждане, дооценяване и ново осветляване въпросите за предпоставките, пътищата, центровете, носителите и значението на този важен етап в многовековните духовни връзки между двата едноплеменни народа. Наред с някои общи изводи, до които се стигна при сравнително единомислие, в научната литература се наложиха и някои дискусионни моменти, които изискват допълнителни усилия за по-правилната им обективна научна интерпретация.

Стратегическа роля за по-нататъшното проучване на уникалните по своята същност и значение културни и литературни взаимоотношения между южните и източните славяни през XIV—XV в. изигра докладът на акад. Д. С. Лихачов на Четвъртия славистичен конгрес в Москва през 1958 г. „Някои задачи на изучаването на второто южнославянско влияние в Русия". Последвалите конкретни исторически, културоведчески, лингвистически, текстологически и литературоведчески изследвания не само разкриха конкретния влог на българи, сърби и руси във взаимното им културно и литературно общуване, но и поставиха този процес в рамките на общочовешкото развитие. Тези изследвания дават достатъчно основание днес да се твърди, че доминираща роля и определящо значение в него има българоруската литературна общност, изградена през посочената епоха. Нейното възникване

[1] А. И. Соболевский. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV—XV веках. СПб., 1894; М. Н. Сперанский. Деление истории русской литературы на периоды и влияние русской литературы на югославянскую. — Русский филологический вестник, т. 26, М., 1896; М. Н. Тихомиров. Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII века. — В: Славянский сборник. М., 1947, 125—201; И. Снегаров. Духовно-културни връзки между България и Русия през средните векове (X—XV в.). С., 1950; Й. Иванов. Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприан (1375—1406). — Изв. Инст. бълг. лит., 6, 1958, 25—79.

[2] Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., 1958; Л. А. Дмитриев. Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы (К русско-болгарским литературным связям XIV—XV вв.). — ТОДРЛ, т. 19, М.—Л., 1963, 215—255; Б. Ангелов. Из историята на руско-българските литературни връзки. С., 1. 1972; 2. 1980; Г. Данчев. Традициите на Търновската книжовна школа и литературата на древна Русия (Към въпроса за началото на пренасянето им). — Славянска филология, т. 18, С., 1983.

и процъфтяване е резултат на редица сходни явления в политическия и духовния живот на България и Русия, застанали на предела на двете столетия, но главна заслуга за това има Търновската книжовна школа, реформаторското и литературно дело на Евтимий Търновски и на неговите ученици и следовници[3].

Краят на XIV в. е повратен момент в историческото развитие на България и Русия. Той е наситен с политически събития, които имат диаметрално противоположно значение за тяхното държавно и културно бъдеще. Когато над България надвисва турската опасност и цар Иван Шишман прави героични, но трагични усилия да запази независимостта на страната, московският велик княз Дмитрий Иванович Донски сплотява силите на руските княжества и нанася решителен удар на татарските нашественици. Под напора на турците разпокъсана България изгубва свободата си и престава да съществува като самостоятелна политическа сила за цели пет столетия, а консолидираща се Русия се отърсва от чуждото робство и се оформя като най-мощната държава в Североизточна и Югоизточна Европа. Покоряването на България от турците задушава духовния подем и разцвет, който се нарича „втори златен век" в историята на българската култура и литература, и се свързва предимно с постиженията на Търновската книжовна школа. А голямата победа на Дмитрий Донски на Куликово поле през 1380 г. слага край на татарското господство и начало на възхода на руската държава и политическото ѝ обединяване около Москва. Това довежда и до активизиране на всички сфери на руския духовен живот и най-вече на литературата.

Именно в този изключително важен период в живота на двата славянски народа се оживяват стародавните им контакти в областта на културата и литературата, които се оказват от решаващо значение за запазване, доразвиване и обогатяване на традициите на българската литература на руска почва въпреки поробването на България от турците. Налице са редица политически, църковни, културни и литературни предпоставки за създаване на една българо-руска литературна общност в края на XIV и началото на XV в., която е феномен в световната културна и литературна история.

Основание да говорим за българо-руска литературна общност, а може да се добави и източноевропейска славянска общност, ни дава още Григорий Цамблак, който в похвалата си за своя учител патриарх Евтимий Търновски свидетелствува, че в основаната от него школа в манастира „Св. Троица" недалече от столицата Търново са се учили не само българи, но и много чужденци: Не тъкмо же блъгарскыХ рѡдовь множьства, ѩже ап(о)с(то)лскомоу жрѣбїю своа имѣше, нж и сѣверная въсѣ до wкеана и западнѣа до Ланрика мѫжа дwбродѣтелїж издалече прилачаахж сѧ...[4] Ето защо напълно оправдано е да се допусне, че сред Евтимиевите ученици-чужденци, някои от които произхождали от северните страни, граничещи с океана, е имало и мнозина руси[5]. Именно те ще са едни от тези, които разнасят името и авторитета на Търново далеч зад пределите на България, включително и по необятните руски земи. Че действително русите са знаели Търново не само като столица на българската държава, но и като един от великите славянски градове, като един от водещите културни центрове на славянския свят, свидетелствуват три забележителни паметника на старорускатa литература от 80-те и 90-те години

[3] Най-много изследвания в тази насока през последните години са събрани в поредицата: Търновска книжовна школа. БАН, С., т. 1, 1974; т. 2, 1980; т. 3, 1984; т. 4, 1985.

[4] П. Русев, Ив. Гълъбов, А. Давидов и др. Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак. С., 1971, с. 196.

[5] Г. Данчев. Традициите на Търновската книжовна школа. . . , с. 45.

на XIV в. и първото десетилетие на XV в. — „Задонщина", „Списъка на руските градове, далечни и близки" и Московския летописен свод от 1409 г.

В първото произведение, което е от най-ярките творби от т. н. куликовски цикъл, авторът-съвременник с тържествено-ликуващи нотки известява, че славата от голямата победа на Дмитрий Донски над татарите през 1380 г. на Куликово поле се разнесла и достигнала до далечни страни и до най-известните градове по онова време на изток и запад. И сред тези координати на руската слава той посочва и столицата на България — Търново: „Понеслась слава к Железным Воротам, и к Орначу, к Риму, и к Кафе по морю, и к Торнову, а оттуда к Царьграду на похвалу русским князьям: „Русь великая одолела рать татарскую на поле Куликовом, на речке Непрядве."[6]

Специално внимание на българската столица е отделено и в един от най-важните руски документи за политическата история на Източна и Югоизточна Европа през 90-те години на XIV в. — „Списъка на руските градове, далечни и близки". Независимо от това, дали е бил създаден за търговски цели, за систематизиране на географските сведения за руската земя или като териториално-географска обосновка на проект за реорганизация на православната църква в Източна и Югоизточна Европа, той издава подчертан интерес и особено внимание към крайдунавските страни[7]. В него са включени и редица главни градове на България и Молдавия, което е резултат вероятно от църковно-политическа доктрина, изградена върху концепцията за консолидация на руската държава, от една страна, и сближението ѝ с България и Молдавия, от друга, с оглед на една бъдеща противотурска коалиция. В „Списъка" са отбелязани българските градове Видин, Дръстър, Каварна, но със специално внимание е удостоена столицата Търново. В него изрично се съобщава, че в този град се намира църква на името на покровителката му св. Петка-Параскева и че нейните мощи се пазят там — „в Тырнове лежит святая Пятница"[8].

Споменаването на Търново сред най-известните източни и западни градове, до които достига вестта за руската победа над татарите на Куликово поле в „Задонщина" и включването му като главен политически и църковен център на България в „Списъка на руските градове" е резултат най-вероятно от авторската и редакторска работа на митрополит Киприан над тези два забележителни паметника на древна Русия. Най-новите изследвания показват, че под негово ръководство, съавторство и редакция възникват и други произведения от „куликовския цикъл", както и Московският летописен свод от 1409 г., известен с името „Троицка летопис"[9]. Там са поместени статии, които, ако не са дело на авторското перо на самия митрополит Киприан, то поне са редактирани от него или най-малкото са били включени по негово настояване. Така с голяма сигурност с Киприановото име може да се свърже летописният разказ, поставен под 1393 г., за покоряването на България и конкретно на Търново от турците. Достоверността на изнесените факти в него, както и нескритата горест, с която се говори за разоряването на Търново и за пленяването на царя и патриарха, отвеждат към човек, на когото съдбата на България не е безразлична. Съвсем оправдано е да се очаква, че българинът Киприан, станал руски митрополит, ще проявява

[6] Задонщина. Тексты. — В: Слово о полку Игореве и памятники куликовского цикла (под. ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева). М.—Л., 1966, с. 538.

[7] И. Б. Греков. Восточная Европа и упадок Золотой орды. М., 1975, 341—380.

[8] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950, с. 475; И. Б. Греков. Цит. съч., с. 348, 365.

[9] Н. Дончева-Панайотова. Киприан — старобългарски и староруски книжовник. С., 1981, с. 110, 122, 150—156.

изключително жив интерес към участта на своята родина и на свидния си роден град. Но като включва сведения за Търново в три от най-забележителните руски паметници от края на XIV и началото на XV в., той всъщност съдействува за запознаването на русите с един от най-авторитетните културни центрове на славянския свят през тази епоха. Заслугата му в тази насока е още един принос в неговата тридесетгодишна (1376—1406) обществено-политическа, църковно-административна, просветно-културна и литературно-творческа дейност, посветена на възхода на второто му отечество и на сближението между българския и руския народ в изключително важен период от тяхното историческо развитие. С цялото си държавническо, реформаторско и книжовно дело митрополит Киприан се налага като доайен на българо-руската културна и литературна общност през XIV—XV в.

За нейното изграждане и укрепване важна роля изиграват и редица други дейци — предшественици, съратници и следовници на този именит българин от знатната търновска фамилия на Цамблаковци, издигнал се благодарение на своите природни и интелектуални заложби и на безспорните си способности на дипломат и политик до върховете на руската църковна администрация. Известни са имената на редица руски дейци на перото, които в резултат на непосредствените си и близки контакти с български монаси в манастирите около Цариград и на Атонската Света гора преписват различни съчинения от български изводи и ги отнасят в Русия или пък вземат със себе си готови български ръкописи, които също биват използувани на руска почва като основи за нови копия. По-значителен актив в тази насока имат Атанасий Високи, кир-Зиновий, Грешни Атанасий, Убоги Евсевий-Непотребни, Еврем-Русин, Атанасий Русин, Иларион, Сава, Теодосий[10]. Но безспорно най-достойният последовател на дейността на митрополит Киприан за сближението между българи и руси и за създаването и процъфтяването на българо-руската литературна общност през XIV—XV в. е неговият племенник Григорий Цамблак. През целия руски период от своя живот (1406—1420) в качеството си на киевски митрополит и в писателската си работа той не само ревностно продължава делото на Киприан, но разгръща традициите на българската литература и на Търновската книжовна школа до степен на съвършенство и самият той става основател на нови традиции в староруската литература. Съществуват категорични свидетелства за връзки и приемственост между Цамблак и такива виртуози на руското писано слово като Епифаний Премъдри, Пахомий Логотет, Йосиф Волоцки и други писателски знаменитости от XV и XVI в.

Българо-руската литературна общност през XIV—XV в. се характеризира със сравнително единна езикова и литературна основа, от една страна, и активни културни и литературни връзки между дейците на перото, от друга. Запазените извори свидетелстват, че книжовниците в България и Русия през тази епоха са имали добра представа за ролята на литературния език в цялостната система от средства за културно и литературно общуване[11]. Тъкмо поради това доминираща идея на епохата става идеята за „изправяне на книгите", реализирането на която довежда до небивало активизиране на книжовната работа както в България, така и в Русия. Поправянето засяга предимно църковните книги — „Светото писание", богослужебните книги, проповедническите текстове — и има за своя идейна основа разпростране-

[10] А. И. Соболевский. Южнославянское влияние на русскую письменность. . . , 23—24, 28—29; Й. Иванов. Българското книжовно влияние в Русия. . . , 25—27.

[11] П. Русев. Място и роля на Търновската книжовна школа в развитието на културното общуване в Югоизточна и Източна Европа през средновековието.— Год. ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов", т. 19, 1978, 2, 47—70.

ното през втората половина на XIV в. във Византия, в южнославянските страни и Русия исихастко учение и конкретно исихастките разбирания за словото. Според християнския неоплатонизъм на исихастите човек опознава проявите на „енергията", т. е. материалния, видимия свят посредством словото, като назовава предметите и явленията със съответните им словесни еквиваленти. Но думите предават не само същността на предметите и явленията, а и техните свойства. Следователно словото разкрива самите предмети и явления, а не единствено онова, което човек си мисли за тях. Или думите изразяват и съдържанието на познавателния процес[12]. От това следва, че божествената същност на „енергията", т. е. на заобикалящия ни материален, видим свят може да се изрази не с обикновени, делнични, а с подобаващи му красиви, изящни, съвършени слова. Ето защо писателите-исихасти обръщат извънредно голямо внимание на словесната форма, на израза, на фразата, поради което се стига до реформиране не само на правописа и езика, но и до създаване на нова стилистика, поетика и естетика.

Предприетото от Евтимий Търновски и сътрудниците му „изправление книг" в манастира „Св. Троица" край Търново през 70-те години на XIV в. слага началото на една църковно-културна реформа, която има широк международен отзвук и изиграва съществена роля в културното развитие на Югоизточна и Източна Европа. Според обстойните проучвания на проф. Пеньо Русев реформата е „подхваната и осъществена на широк фронт, със съзнание за нейната значимост и за трудностите ѝ, с разбиране на всичките ѝ направления и подробности". „Тъкмо поради това — пише той — изправлението засяга не само текста на „целите църковни книги", но и почти всички звена и страни на църковната религиозна и културна дейност: цялата ръкописна църковна литература, целогодишния църковен календар със списъка на светците и реда на службите, литургичния ред и всички богослужебни — химнологични и молитвени — текстове, т. е. езиковата и литературната основа на славянската по език система от средства за културно общуване, както и всички свързани с църквата изкуства."[13]

Запазените исторически вести и най-новите проучвания дават основание днес да се твърди, че между реформаторската дейност на патриарх Евтимий Търновски в България и тази на митрополит Киприан в Русия съществува пълно единство, което е резултат както на еднаквата им богословска, общотеоретична, научно-филологическа подготовка, придобита при общия им учител Теодосий в Килифаревската обител и в манастирите на Цариград и Света гора, на еднаквите им исихастки философско-религиозни разбирания и принципи, така и на някаква координация за единодействие, която вероятно е съществувала между тях като сродници, съученици, съратници и църковни ръководители на два едноплеменни народа.

Реформаторското дело на Евтимий Търновски в България и на митрополит Киприан в Русия е обусловено от една важна историческа необходимост на епохата — необходимостта от създаването на единна езиково-литературна основа на църковнохристиянската славянска система от средства за общонародностно идеологическо и културно-историческо общуване, за противопоставяне и отпор срещу чуждите нашественици-иноверци — в България срещу турците и за съхраняване на българската народност, в Русия срещу татарите и за консолидация на руските княжества.

---

[12] Н. Цв. Кочев. Към въпроса за философската страна на Евтимиевата реформа според „О писменьх" на Константин Костенечки. — Търновска книжовна школа, т. 2, 1980, 239—245.

[13] П. Русев. Естетика и майсторство на писателите от Евтимиевата книжовна школа. С., 1983, 19—20.

В многостранната реформаторска дейност на патриарх Евтимий и неговите сподвижници в Търново могат да се набележат няколко съществени момента, повечето от които биват претворени на руска почва от митрополит Киприан и които свидетелствуват за една последователно и целенасочено провеждана църковно-културна политика за пренасяне, доразвиване и обогатяване на традициите на Търновската книжовна школа в Русия, и за съществуването на една българо-руска културна и литературна общност в края на XIV и началото на XV в.

1. Според Григорий Цамблак първият и най-съществен момент на Евтимиевата реформа е „превеждането на божествените книги от еладски език на български", с което Евтимий се залавя веднага след завръщането си от Византия в Търново през есента на 1371 г.[14] Сверяването на старите преводи и изготвянето на нови се диктувало, от една страна, от верността към първите преводачи Кирил и Методий и учениците им, и, от друга, от стремежа да не се допусне изопачаване на божието слово. Подобно на своя приятел и съратник патриарх Евтимий и митрополит Киприан се заема в новото си отечество да поправи покварените от дълго преписване текстове на богослужебните книги и да внесе единство в руския език и правопис. Но в това отношение той е улеснен и подпомогнат от вече стореното „исправление книг" в Търново и затова не прави нови преводи от гръцки на славянски, а използува готови среднобългарски изводи, някои от които са преведени, сверени и поправени от самия Евтимий или учениците му. Киприан пренася в Русия само ревизирани в Търново текстове с оглед на гръцките оригинали и организира тяхното размножаване от руски книжовници. Самият той преписва от среднобългарски, в това число и от Евтимиеви изводи няколко основни за църковното богослужение книги — Следовен псалтир, Служебник, Требник, както и съчинения с догматичен и канонически характер — Лествицата на Йоан Лествичник, съчиненията на Дионисий Ареопагит[15]. Киприановите разбирания по въпроса за ревизирането на книгите са разкрити в една приписка към копието на неговия Служебник, направено в края на XIV в. — значи приживе на Киприан — от монах Иларий. По всичко изглежда, приписката, адресирана към руските книжовници, е била налице и в Киприановия автограф и отразява именно неговите препоръки към преписвачите. Подобно на Евтимий Търновски и митрополит Киприан изисква богослужебните книги да се преписват само от компетентни и подготвени за тази работа лица, които стриктно да спазват правописните и езиковите особености на текста. Неговият последовател монах Иларий изтъква, че не бива да има изопачаване, за да не се попадне в грях поради небрежност, който е по-голям от греха поради незнание.

2. Вторият важен момент в църковно-културната реформа на Евтимий Търновски засяга богослужението и има няколко страни: въвеждане на Йерусалимския устав; текстова реформа в богослужебните книги — в молитвените текстове и в химнографията и агиографията; разширяване на църковния календар и допълването му с празници за нови български светци — преди всичко за светци, чиито мощи са се намирали в Търново; написване на служби и химнографски произведения за новите — особено за българските светци. Всички тези страни присъствуват в една или друга степен, но винаги съобразно нуждите на руската църква и в дейността на митропо-

[14] При очертаване на отделните моменти в реформата на Евтимий Търновски се ръководя от П. Русев, Естетика и майсторство. . . , с. 20 и сл.

[15] Й. Иванов. Българското книжовно влияние. . . . , с. 48 и сл.; Н. Дончева-Панайотова. Киприан — старобългарски и староруски книжовник. . . , с. 103 и сл.

лит Киприан. Негова първостепенна грижа е уеднаквяването на богослужебната практика в Русия чрез уточняване на църковния устав и на литургичните текстове. В научната литература господствува мнението, че той въвежда и налага в Русия господствуващия вече във Византия и южнославянските страни Йерусалимски устав, за да внесе единство между византийското, българското и руското богослужение. Според И. Мансветов митрополит Киприан „възприема отвсякъде най-актуалните новости на литургическото дело“[16]. От Константинопол (всъщност от Търново, и то в Евтимиевата редакция) взема синодика, който се чете в църквата „Св. София“, превежда молитвите и каноните на патриарх Филотей, от българските требници заимствува устава на литургията, въвежда го в употреба чрез своя служебник в Москва и го препраща на жителите на Псков, в своя псалтир внася атонските обичаи и новите южнославянски светци и т. н. Както патриарх Евтимий в България, така и митрополит Киприан разширява църковния календар в Русия с празници за чествуване паметта на редица нови светци — южнославянски и руски. В синаксарната част на своя псалтир с последования той включва тропари с кондаци за няколко български и сръбски светци: Петка Търновска, Иван Рилски, Иларион Мъгленски, Константин-Кирил Философ, Арсений Сръбски, Сава Сръбски, Симеон Сръбски, Йоаким Сарандапорски. Както е известно, мощите на някои от тези светци по онова време се намират в Търново и патриарх Евтимий им посвещава жития. Но наред с имената на общохристиянските и южнославянските светци в синаксара на своя псалтир митрополит Киприан включва първия московски и всеруски светец Петър, заемал московската и всеруска митрополитска катедра от 1308 до 1326 г. Засвидетелстваното внимание от Киприан към неговия предшественик на митрополитската катедра не остава само с включването му в празничния календар и в литургията. На него той посвещава най-хубавите си оригинални произведения — житие, похвално слово, служба и молебен канон, които съставят цикъл собща идейна и естетическа платформа.

3. Третият съществен момент от Евтимиевата реформа в България е насочен към обновяване на литературната основа на системата от средства за църковно и културно-историческо общуване. Той включва: превеждане, сверяване и претворяване на старите жития, похвални слова, поучения, беседи и пр. и написване на нови жития и похвали за българските светци. В резултат на тази грандиозна по своите мащаби работа под ръководството на патрирах Евтимий в Търново бива съставена 10-томна ръкописна колекция, която представя развитието на българската литература от IX до XIV в. — първа по рода си славянска литературна колекция, предшествуваща с два века делото на митрополит Макарий в Русия по комплектуването на уникалните велики четиминеи. Самият Евтимий Търновски, като проявява подчертано критично отношение към по-старите жития, похвали, служби, канони, се заема с написването на нови агиографско-панегирични и химнографски творби предимно за български светци или светци, свързани с Търново, съобразно естетиката, поетиката и стилистиката на исихазма. Първият писател в старата руска литература, който създава образци на тази по същество нова естетика, поетика и стилистика е митрополит Киприан. След него тя се обогатява, разширява и усъвършенствува от Григорий Цамблак, Епифаний Премъдри, Пахомий Логотет. Най-ранни по време обаче са агиографско-панегиричните и химнографски произведения на митрополит Киприан, посветени на първия московски и всеруски светец митрополит Петър, които с пълно основание могат да се отнесат към присъщата за тази епоха „висока литература“.

[16] И. Мансветов. Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882, с. 7.

ЧИТАЛНЯ
БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Основен естетически принцип на нейните творци в България и в Русия е да се пише **по лѣпотѣ якоже ключимо есть**, което означава да се пише красиво, изящно, художествено, както подобава. В увода към житието на Иван Рилски Евтимий Търновски специално декларира, че тъй като по-рано за светеца е писано **не хытрѣ нѣкако и гржвѣ**, той ще се постарае да пише **по лѣпотѣ**, т. е. по законите на красноречието, на ораторското изкуство. А в похвалното слово за митрополит Петър Киприан находчиво сравнява писателската работа с киченето на букет от благоуханни цветя, защото, макар отделните цветя и сами да ухаят, ако се подредят **въ лѣпотоу**, т. е. красиво, както подобава, техният мирис става много по-голям. Това сравнение, отнесено към работата на твореца, означава, че ако той съумее също така красиво и по достойнство да свърже отделните епизоди от живота на избрания герой, неговият пример ще стане по-заразителен, по-действен. Най-съвършени витии на писането **по лѣпотѣ** или **въ лѣпотоу** са Григорий Цамблак и Епифаний Премъдри, в чиито похвални слова за патриарх Евтимий и митрополит Киприан и в житията за Сергий Радонежски и Стефан Пермски този принцип получава пълна реализация.

Новата естетика, опираща се на исихастките разбирания за писаното слово, поражда и нов литературен стил — „плетение словес“ или „словесно везмо“. Като една от същностните характеристики на „високата литература“ изкуството за „изплитане на похвални венци“ през XIV—XV в. във Византия, България и Русия означава създаване на словесни художествено-ораторски възхвали. Според проучванията на Д. Фрайданк[17] терминът плетение словес или плести слово е точен превод на гръцкото **πλέκειν λόγον** с буквално значение „плета, веза“ и с преносно-метафорично — „изплитам венец“, т. е. възхвалявам, „съставям похвална реч с помощта на ораторско-стилистически похвати и средства“. Именно такова значение влага в термина и най-големият майстор на този стил Епифаний Премъдри: „Хвалоу ти сплету“ и „Влечет мѧ на похваление и на плетение словес“. Както търновските писатели — Евтимий Търновски, Григорий Цамблак, Йоасаф Бдински, Константин Костенечки, — така и техните последователи в Русия — митрополит Киприан, Епифаний Премъдри, Пахомий Логотет — в старанието си за „преодоляване на словото“, т. е. за превъзмогване на човешката му грубост и неизразителност, „изплитат“ такива „похвални венци“, които бележат върховни постижения в средновековното словесно изкуство на българи и руси по отношение и на звуковия, и на езиково-стилния, и на жанрово-композиционния строеж на литературно-художествените творби.

Създаването и утвърждаването на нова естетика, поетика и стилистика в литературата на българи и руси в края на XIV и началото на XV в. определя в най-голяма мяра новаторския дух, новаторския характер на конкретните прояви на изградената през тази епоха българо-руска литературна общност. Нейното възникване и разцвет са резултат от редица общи явления в развитието на културата и литературата на двата народа, но главна и определяща роля за това изиграва Търновската книжовна школа, реформаторското и литературното дело на Евтимий Търновски и на неговите ученици и следовници. От своя страна пък българо-руската литературна общност през XIV—XV в. има огромно значение за запазването, доразвиването и обогатяването на българските литературни традиции и специално на Търновската книжовна школа на руска почва, въпреки поробването на България от турците, и за цялостното културно развитие на двата едноплеменни народа през следващите векове.

[17] Д. Фрайданк. К сущности и предпосылкам стиля „плетения словес“. — Търновска книжовна школа. Т. 2. С., 1980, 89—92.

DONKA PETKANOVA

DIE KULTURELLE BEDEUTUNG DER APOKRYPHEN

Als die Apokryphenliteratur in Bulgarien (zu Beginn des 10. Jh.) Verbreitung fand, hatte sie bereits eine jahrhundertelange Entwicklungsgeschichte hinter sich und stand im Rang einer Weltliteratur, deren mannigfaltige Varianten in Palästina, Ägypten, Syrien, Byzanz, Äthiopien, Georgien, Armenien und Rom bekannt waren. Die bulgarischen Literaten haben sowohl die früheren Werke (Henoch-Buch, Die Vision des Propheten Jesaja u. a.) als auch die späteren byzantinischen Bearbeitungen, Fassungen und Neuschöpfungen (Der Leidensweg der Mutter Gottes, Erzählungen über die Apostel u. a. m.) aus Byzanz übernommen.

Während ihrer langen Entwicklungsgeschichte wurde die Apokryphenliteratur ständing bereichert, was auch ihre Lebenskraft im 9.—10. Jahrhundert in Byzanz erklärt. Sie erfuhr eine weite Verbreitung, wobei neue Werke über ihre Themenbereiche und Inhalte entstanden. In der Zeit der osmanischen Herrschaft erlangte die Apokryphenliteratur in Griechenland eine besondere Blüte. Indem sie sich weitgehend an die eigentliche byzantinische Literatur glich, wurden neugriechische Fassungen dieser Literatur in einer Reihe von Druckwerken aus dem 16.—17. Jahrhundert veröffentlicht, so z. B. in den hagiographischen Sammelbänden von Agapios Landos, herausgegeben in Venedig: „Paradies" (1641), „Neues Paradies" (1664), „Sammelband" (1642); in dem anonymen Sammelband „Neuer Thesaurus" (1628) u. a. Hier finden wir Bearbeitungen von apokryphen Werken, die in der Form einer Vita verfaßt wurden: Vita des Apostels Philipp, Vita des Apostels Thomas, Vita Josephs des Herrlichen, die Peinigung der Erzmärtyrerin Thekla u. a.

Ihre Lebenskraft verdankt die Apokryphenliteratur vor allem ihrer künstlerischen Gestalt. In den Indizes der von der Kirche verbotenen Schriften wurden die Apokryphen oft als „erfundene", „unechte", „lügnerische", dem Kanon „widersprechende" Schriften und in einer gesteigerten Form der Ablehnung als „ketzerisch" bezeichnet. Alle Apokryphen seien „lügnerisch", und sie seien zudem auch gefährlich, da sie ketzerisch seien. Deswegen wurde in manchen Indizes ausdrücklich betont, daß die von Ketzern geschrieben seien und „in Ewigkeit verdammt" sein sollen (Decretum Gelasianum, 6 Jh.).[1] Im Pogodin-Index, der vermutlich im 11. Jahrhundert in Bulgarien erstellt wurde, steht geschrieben: „Ketzer haben es verfaßt" (gemeint ist das Thomas-Evangelium) und „Ketzer haben es verdreht" (gemeint ist die ganze Literatur).

Die Apokryphen wurden als „lügnerisch" bezeichnet, denn sie wiesen zahlreiche Abweichungen von den biblischen Büchern in bezug auf Bilder,

[1] E. Hennecke, W. Schneemelcher. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. 1. Tübingen 1963, 21—23.

Helden, Vorstellungen und Gedanken auf und zeichneten sich durch ein von der Mythologie verschiedener Völker sowie von der Volksüberlieferung beeinflußtes größeres Maß an Phantastik und eine freizügigere Darstellungsweise aus. Doch gerade deshalb waren sie für den Leser interessant. Sie gaben ihm in einer erzählerischen Unterhaltungsform Antwort auf Fragen, über die sich die biblischen Bücher ausschwiegen. Hier seien nur einige Beispiele angeführt. In dem Apokryph „Die Vision des Baruch" sind einige den biblischen Büchern unbekannte Legenden enthalten, die Fragen nach den Gesetzmäßigkeiten in der Natur auf eine bildliche Weise beantworten: Warum das Meer nicht überläuft, wenn es regnet, und die Flüsse ihre Fluten ins Meer ergießen; warum das Mondlicht bleicher als das Sonnenlicht ist; warum der Wein zwiespältiger Natur ist und sowohl Gutes als auch Böses in sich birgt. In den Evangelien wird nicht ausführlich über Christi Kindheit berichtet — das Apokryph „Jesu Kindheit" schließt diese Lücke und befriedigt die Neugierde. In den biblischen Büchern fehlt eine Beschreibung des jenseitigen Lebens. Das Paradies und die Hölle werden ganz allgemein als die „ewige Seligkeit" bzw. als eine Feuerhölle, wo Zähne knirschen und Angst herrscht, beschrieben. Die eschatologischen Apokryphen — die Vision des Apostels Paulus, der Leidensweg der Mutter Gottes u. a. — malen das Jenseits mit besonders qualvollen Einzelheiten aus, wobei die Höllenqualen mit ungezügelter Einbildungskraft dargestellt werden.

Der einfache Leser des Mittelalters, der Zugang zu der Apokryphenliteratur hatte, konnte „das Erfundene" in ihr nicht erkennen und daher auch die Lektüre nicht ablehnen, wie es der Kanon verschrieb. Dies geschah nicht nur deswegen, weil die Indizes nur wenigen Menschen bekannt waren, sondern hauptsächlich deswegen, weil der Leser das, was die Kirche als erfunden bezeichnete, für „wahr" hielt und ihm auf dieselbe Art und Weise wie den biblischen Büchern Glauben schenkte, oder aber, weil die Literatur für ihn wie ein Märchen klang, welches ihn unterhielt und belehrte. Zu beachten ist, daß einige der Apokryphen *parallel* zu den biblischen Büchern entstanden und ihrer Darstellungsweise und Problematik nach zu demselben Literaturkreis gehören; andere sind wiederum nur eine *Weiterentwicklung* der Genres und der Thematik der biblischen Bücher in einer freizügigeren, belletristischeren Form. Was das Ketzerische in den Apokryphen betrifft (weil ein großer Teil von ihnen tatsächlich in religiösen Sekten entstand bzw. von ihnen bearbeitet und als Geheimbücher benutzt wurde), war es für die Kirche und die religiösen Sekten einzig zur Zeit der Entstehung der Apokryphen von Bedeutung. Später, nach einigen Jahrhunderten verloren die häretischen Elemente an Bedeutung, weil die Häresien, die sie hervorgebracht hatten, untergegangen waren oder die einer ideologischen Bearbeitung unterworfenen alten Formen in neuen, revidierten Fassungen erschienen. Das Phantastische, das Bildhafte, das Spannende, das Ungewöhnliche, das Unterhaltsame wurden aber beibehalten, wodurch die Apokryphen ihre unvergängliche Lebenskraft Jahrhunderte hindurch bewahren konnten. Aus den Geheimbüchern der Ketzer, aus nichtbiblischen, „erfundenen", verbotenen Büchern erwuchs mit der Zeit eine vor allem erzieherische und belehrende schöne Literatur, die bis zum 18. Jh. Schriftsteller und Leser in Byzanz und in Griechenland anzog.

Das trifft auch für Bulgarien zu. Eine große Zahl von Apokryphen kam im 10. und 11. Jh. als Teil einer lebendigen, weitverbreiteten Literatur nach Bulgarien und zog auch in den folgenden Jahrhunderten die Aufmerksamkeit der Schriftsteller auf sich. Ein neuer starker Strom übersetzter Werke fand im 13. and 14. Jh. Eingang in die bulgarische Literatur und die ertsen bulgarischen Druckwerke — den Sammelband von Jakov Krajkov „Različni po-

trebi" (Venedig 1572) und den „Abagar" von Filip Stanislavov (Rom 1651). Eine dritte Welle neugriechischer Druckwerke folgte dann im 17.—18. Jh. Im 19. Jh. wurden interessanterweise sogar Apokryphen neben Übersetzungen mit weltlichem Inhalt in neubulgarischen Druckwerken und Liederbüchern verbreitet.

So wurden in Bulgarien vom Beginn des 10. Jahrhunderts bis zur Wiedergeburt im 19. Jh. ständig Apokryphen übersetzt. Diese Übersetzungen Widerspiegelten die Eintwicklung der Apokryphenliteratur in Byzanz und Griechenland. Im Prozeß der Verbreitung blieben in vielfachen Abschriften hauptsächlich jene Werke erhalten, die betont belletristischen Charakter, Einfachheit der Darstellung und Verständlichkeit des Gedankengutes aufwiesen und der Vulgärliteratur, die allgemein als „Volksliteratur" bezeichnet wurde, zugehörten. Kompliziertere alte Apokryphen, die aus gebildeten Kreisen der religiösen Sekten stammten, wie z. B. „Das Henoch-Buch", fanden keine Weiterverbreitung. Der vollständige griechische Text des Buches über Henoch ist überhaupt nicht erhalten geblieben, und der altbulgarische Text ist nur in wenigen Abschriften bekannt.

Im Gegensatz dazu setzten sich solche eindrucksvollen Apokryphen allgemeinchristlichen Inhalts durch wie „Die Offenbarung des Baruch", „Das Protoevangelium des Jakobus", „Die Vision des Apostels Paulus", „Der Leidensweg der Mutter Gottes", „Die Vita Josephs des Herrlichen" oder die verschiedenen Fassungen und Bearbeitungen der „Taten der Apostel", die eine weite Verbreitung erfuhren. Die meisten von ihnen weisen zwei, drei, manchmal auch vier Fassungen auf, die in verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen entstanden und, ungeachtet dessen, ob bereits eine ältere Variante bzw. Fassung verbreitet war, neu ins Bulgarische übersetzt wurden. Die Untersuchung der Geschichte eines jeden Apokryphs von der Entstehung über die einzelnen Varianten im griechischen und bulgarischen Sprachraum bis hin zu ihrem Abgang ist eine interessante wissenschaftliche Aufgabe, die ihrer Bearbeitung harrt. Die „Biographie" der Werke durch die Jahrhunderte hindurch gibt uns Aufschluß über die Entwicklung des literarischen Denkens, der Leserinteressen, des Geschmacks und der Erfordernisse der Zeit.

Eine große Zahl von Apokryphen älterer Genres (Vision, Offenbarung, Tat) sowie auch in späteren Fassungen, Bearbeitungen und Neuschöpfungen (Viten, Leiden und Reden) drang im Laufe der Jahrhunderte in die bulgarische Literatur ein. Dementsprechend weist die Apokryphenliteratur in Bulgarien folgende Charakteristika auf: 1. *mannigfaltig* nach Inhalt und Form; 2. *bedeutend* an Umfang; 3. *ununterbrochen präsent* in den Handschriften, die vom 10. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts überliefert wurden (die Sammelbände von Todor von Pirdop aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthalten eine große Zahl von Apokryphen). Sie findet Eingang in den neubulgarischen Druckwerken des 19. Jh. als Teil der „Bindeglied-Kultur" der Wiedergeburtszeit.

Wenn wir von der Verbreitung der Apokryphenliteratur und von ihrem langen Bestehen sprechen, ergibt sich an erster Stelle die Frage nach der Bedeutung dieser Literatur als *Lesestoff*. Wir haben keine direkten Angaben darüber, welche Rolle sie im Mittelalter gespielt hat und wie sie rezipiert wurde, doch viele Tatsachen geben uns indirekt Aufschluß darüber, daß der Leser an ihr Gefallen fand und sie mit Vergnügen in die Hand nahm. Demzufolge hat sie den ästhetischen Bedürfnissen wie auch dem Verlangen, Kenntnisse und ethische Normen zu vermitteln, entsprochen. Ein Beweis dafür ist, wie bereits gesagt, die Tatsache, daß *immer wieder neue, aktuellere* Quellen dieser Literatur übersetzt wurden. Die Zahl der Abschriften der einzelnen Apokryphen ist nicht sehr groß, da die nichtkirchliche Literatur sehr leicht

der Vernichtung ausgesetzt war, sie ist aber auch nicht gering. Während die Abschrift der kirchlichen Literatur (Lobreden, Triodia, Festreden, Liturgien u. a.) durch den Bedarf der Kirche an Literatur für den täglichen Kirchendienst bedingt war, erfolgte die Abschrift erzählerischer Werke, wie es die meisten Apokryphen waren, nicht aus praktischen Gründen, sondern aus dem Verlangen heraus, eine Lektüre zur Verfügung zu stellen. Die Wege der Verbreitung der Apokryphen sind bekannt. Bereits im 12.—13. Jh. (über Angaben aus früheren Zeiten verfügen wir nicht) erschienen sie in Sammelbänden neben anderen Erzählstoffen. Solche apokryphe Sammelbände sind etwa der Dragol-Sammelband aus dem 13. Jh. (serbischer Herkunft, Abschrift einer bulgarischen Vorlage) und der Berliner Sammelband (13.—14.). Sie waren nicht für den Kirchendienst bestimmt, sondern als Lektüre gedacht. Die Anzahl der Sammelbände dieser Art aus dem 15. und 16. Jh. ist groß. Ihre starke Verbreitung spricht indirekt dafür, daß die Apokryphen neben Erzählungen weltlichen Inhalts eine sehr populäre und beliebte Lektüre waren.

Die als Lektüre gedachten „volkstümlichen" Sammelbände waren jedoch nicht die einzige Möglichkeit zur Verbreitung der Apokryphen. Ein Teil von ihnen war von Anfang an nicht ketzerisch oder wurde wenigstens im späten Mittelalter nicht als ketzerisch empfunden; manche von ihnen wurden überarbeitet, um sie von ketzerischen Elementen zu befreien. Ausschlaggebend für die Verbreitung der Apokryphen waren ihr Inhalt und die künstlerische Gestaltung. Deshalb wurden sie auch in Sammelbänden, die für einen anspruchsvolleren Leserkreis bestimmt waren, aufgenommen. Ein Beispiel dafür ist der Sammelband von Ivan Alexander aus dem Jahre 1348. Er enthält neben dem Aufsatz „Über die Buchstaben" von Chrabăr, „Der Orthodoxa fidei" von Konstantin-Kyrill auch Fragen zu apokryphen Texten und die Antworten darauf. Der Form nach in Viten umgewandelt, wurden manche Apokryphen auch in die Prologe aufgenommen. Im 17. Jh. nahmen sie in den „Damaskinen" neben den Reden Damaskinos Studitis einen bedeutenden Platz ein. Die Damaskinen und die traditionellen Sammelbände gemischten Inhalts, die hinsichtlich ihrer Art fast ineinander übergingen, waren im 17. und 18. Jh. tatsächlich die einzige Lektüre für den Bulgaren, die ihn erziehen sollte. Einige Apokryphen wurden neben vereinfacht übersetzten Viten von Märtyrern in die Sammelbände von Josif Bradati (Josif dem Bärtigen) aufgenommen, die sowohl in der Kirche als auch außerhalb der Kirche gelesen wurden. In seinen Randbemerkungen sowie in seinen Ergänzungen zu den Texten einzelner Werke spricht Josif überwiegend die Hörer, die einfachen Menschen an, denen die „hohe Theologie" fremd ist.[2] So fanden die Apokryphen (hauptsächlich jene, die von Aposteln und Heiligen aus frühchristlicher Zeit erzählen), zusammen mit den Märtyrerviten und den Belehrungen den Weg zum Volk.

Im Mittelalter wurden die Apokryphen als Darstellung einer ungewöhnlichen, unbekannten, doch realen Welt wahrgenommen. Von unserem heutigen Standpunkt aus betrachtet enthalten die Apokryphen viel Phantastik und sind mit stark ausgeprägter Erfindungsgabe geschrieben, doch hat der mittelalterliche Leser die Erfindungen darin nicht als Fiktion, sondern als Wirklichkeit empfunden, weil er im Grunde genommen an Wunder und Propheten,

[2] Josif Bradati (Josif der Bärtige) bestand besonders auf Verständlichkeit des belehrenden Werkes. In den Randnotizen zu der Vita von Petka, der Römerin, schreibt er: „По добро ѥстъ да ѡставишї канонъ светимъ, а житїе да не ѡставлаешї. Понеже ѡт канонъ и ѡт ѵалтиръ не можетъ прости человекъ да разберетъ да се полъзѣеть, а ѡт поѣчение на простимъ людемъ велика полза биваетъ. . ." Die Randnotiz stammt aus dem Jahre 1745 und ist aus der Abschrift von Jankul entnommen, zitiert nach Б. Ст. Ангелов. Съвременници на Паисий. Ч. 1. С., 1963, с. 33.

Teufel und Engel glaubte. Für ihn waren sie keine Symbole oder erfundene Gestalten, und er bezweifelte ihre Existenz genausowenig wie die Wahrheit der Bibel und die Wunder, die in den Viten der Heiligen vorkamen. Der Nährboden dieses Glaubens waren die Religion selbst und der Aberglaube. Der Gläubige war davon überzeugt, daß die Ereignisse in den Apokryphen irgendwann geschehen waren oder geschehen sein konnten. Die Überzeugung von ihrer Wahrhaftigkeit und das in sie gesetzte Vertrauen machten ihre Wirkung auf die Menschen umso größer. Man mag uns erwidern, daß wir nicht wissen können, wie der mittelalterliche Leser darüber gedacht hat, da wir über keine unmittelbaren Einschätzungen von Werken aus dem Mittelalter verfügen. Es gibt aber Anhaltspunkte, die uns zu einer solchen Schlußfolgerung berechtigen wie z. B. die Psychologie der Halbanalphabeten aus der Zeit der Wiedergeburt, die uns sehr wohl bekannt ist. Der Mensch jener Zeit ist noch von ungebrochener Gläubigkeit und ist sich der Bedingtheit der Kunst noch nicht bewußt, sie ist für ihn eine geschriebene oder inszenierte Wirklichkeit. Seine Naivität läßt ihn Mitleid mit Genovevas Schicksal und Haß gegen die negativen Gestalten empfinden. Interessant ist die Auskunft, die uns Zahari Stojanov in seinen „Aufzeichnungen über die bulgarischen Aufstände" (Kapitel 1) gibt, daß die beliebteste Lektüre der lesefähigen Schäfer aus Kotel die „Leiden der seligen Theodora", „Ein Stein ist gefallen", eine revidierte Fassung des „Leidenswegs der Mutter Gottes", und die „Wunder der Mutter Gottes" waren. Für Zahari Stojanov, der vom Standpunkt einer neuen Weltanschauung aus seine Werke schuf, waren diese von „Gewissenlosen und Geblendeten" geschriebenen Bücher voller Irrtümer, aber er bezeugte, daß sie von sehr vielen Menschen gekauft und als Amulett zum Schutz gegen Unheil getragen wurden und daß die Jerusalempilger sogar mehrere Exemplare von ihnen für ihre Enkelkinder gekauft haben.

Die des Lesens kundigen Schäfer aus dem 19. Jh. waren gerührt von den Erzählungen und Wundern der Apokryphen und bezweifelten deren Wahrheit nicht. Für den mittelalterlichen Leser sollte das umsomehr gelten, da er in einer Zeit lebte, in der die Religion das geistige Leben total beherrschte und von dem im Volk weit verbreiteten Aberglauben unterstützt wurde.

Wenn der mittelalterliche Leser die Wahrheit der in den Apokryphen geschilderten Ereignisse genausowenig wie die der gesamten religiösen Literatur bezweifelte, so kann angenommen werden, daß sie ihm nützliche Erkenntnisse vermittelten und ihn vor allem zur Treue gegenüber der christlichen Religion und zur christlichen Ethik erzogen. Wenn auch nicht als Kunst empfunden, waren sie künstlerisch wirksam, weil sie nach den Traditionen der Erzählkunst geschrieben waren. Indem sie zu breiteren sozialen Schichten Zugang fanden als die Kirchenliteratur, deren Genres sich auf einem gepflegteren literarischen Denken und auf rhetorischen Traditionen, die dem Mann aus dem Volke fremd waren, basierten, trugen die Apokryphen durch ihre künstlerische Wirkung wesentlich zur Herausbildung von ethischen Verhaltensnormen bei ihren Lesern und Hörern bei.

Der Motiv- und Gedankenreichtum der Apokryphen regte den aufgeweckten Leser und Hörer zum Nachdenken an und weckte neue Vorstellungen, die dann in seinem Bewußtsein durch die jeweilige Lebensweise, die Zeitumstände und die Aspirationen der Menschen geprägt wurden. Die ersten Auswirkungen der Apokryphenliteratur auf die Geisteswelt der bulgarischen Gesellschaft setzten im 10. Jh. ein.

Die Wissenschaft hat eine Antwort auf die Frage nach den Hauptquellen der Bogomilenlehre gefunden.[3] Es sind vor allem die dualistischen Lehren

[3] Д. Ангелов. Богомилството в България, С., 1969.

(hauptsächlich der Paulikianismus, der im 9. Jh. in Bulgarien Verbreitung fand), das Heidentum, welches sich in spezifischer Weise mit dem christlichen Gedankengut verflocht und die Widerspruch auslösende drückende gesellschaftliche Wirklichkeit, die der Dualismus mit der Herrschaft des Teufels auf Erden erklärte. Zur Herausbildung der konkreten Vorstellungen, die die Bogomilen von der Entstehung der Welt und den im irdischen Leben waltenden Kräften hatten, spielte die apokalyptische Apokryphenliteratur, die die Führer der Bogomilen aus griechischen Texten oder aus altbulgarischen Übersetzungen kannten, eine bedeutende Rolle. Apokryphen wie „Adam und Eva", „Der Wortstreit Jesu mit dem Teufel", „Die Vision des Jesaja", „Apokryphische Apokalypse des Johannes", „Das Henoch-Buch" und andere enthalten Merkmale einer altertümlichen Sprache, und wir haben berechtigten Grund zu der Annahme, daß sie den des Lesens und Schreibens kundigen Menschen in Bulgarien bis zur Mitte des 10. Jh. (also in der Zeit, als das Bogomilentum in Bulgarien entstand) zugänglich waren. Diese und weitere ähnliche Werke erbringen den Nachweis für die Herkunft der Bogomilenvorstellungen von der Welt, die teilweise direkt übernommen, teilweise neu durchdacht und im Sinne des Dualismus „auf den Kopf gestellt" wurden. Die Bogomilen selbst verbreiteten ihre Lehre nicht durch Werke, die wie eine belehrende oder polemische Rede, oder eine Lobpreisung nach den klassischen Literaturnormen verfaßt waren, sondern durch beim Volke beliebte Erzählungen, die Presbyter Kosma „Fabeln", d. h. erfundene Geschichten, Märchen, nannte. Das einzige, wahrscheinlich im 11. Jh. entstandene und bis in unsere Zeit vollständing erhalten gebliebene Werk der Bogomilen ist das „Geheimbuch der Ketzer". Es stützt sich gänzlich auf aus alten Apokryphen bekannte Helden, Bilder und Gedanken, die aber auf den Dualismus zugeschnitten und „revidiert" sind und der grundlegenden Anschauung der Bogomilen, aus der sich ihre Kritik an der Gesellschafts- und Kirchenordnung ergibt, nämlich der Auffassung, daß der Teufel der Schöpfer und Herr der Erde sei, entsprechen. Auf diese Weise drang in die Bogomilenideologie das umgewandelte Gedankengut der als unecht bezeichneten Apokryphen ein und wurde zum Bestandteil der Predigten und Werke der Bogomilen. So konnete dieses Gedankengut auf einem anderen Weg (über die Liturgie und die Bogomilenliteratur) den breiten Hörer- und Leserkreis der „unteren" Schichten erreichen. Das Bogomilentum und die Apokryphenliteratur stehen in enger Verbindung miteinander, so daß man sie nicht auseinanderhalten kann. Das, was in den volkstümlichen Vorstellungen und in der Volkskunst als zum Bogomilentum gehörig erscheint, finden wir in der einen oder anderen Form bereits in den Apokryphen. Die Apokryphenliteratur (vor allem die apokalyptische) beeinflußte, wie bereits gesagt, die Herausbildung der Vorstellungen der Bogomilen von der Welt und ihrer Zukunft. Und umgekehrt: Der Dualismus der Bogomilen hat vermutlich einen Einfluß auf die Übersetzung der Apokryphen ins Bulgarische ausgeübt. Der letztgenannte Einfluß — seine konktreten Formen, Ausmaße und Inhalte — sind noch nicht gründlich erforscht, obwohl diese Frage schon seit langer Zeit in der wissenschaftlichen Literatur aufgeworfen ist. Einige Wissenschaftler halten ihn für unbestritten[4], andere wiederum verwerfen ihn[5]. Unter theoretischen Gesichtspunkten haben wir jedoch allen Grund, ihn anzunehmen. Abgesehen davon, wie die Dinge lagen und in welcher Richtung der Einfluß erfolgt sein mag — ob nur die Apokryphen auf die Bogo-

[4] Й. Иванов. Богомилски книги и легенди. С., 1970.

[5] E. Turdeanu. Apocryphes bogomiles et apocryphes pseudobogomiles. — Revue de l'histoire des religions, t. 139, 1950.

milenlehre und deren Literatur Einfluß nahmen oder umgekehrt —, bleibt unbestritten, daß zwischen der aus schriftlichen Quellen nachgewiesenen Bogomilenideologie und der Apokryphenliteratur eine enge Beziehung bestand.

Die alten Apokryphen haben nicht nur bei der Herausbildung der Bogomilenideologie eine wichtige Rolle gespielt, sondern sie waren auch in einer unveränderten oder leicht abgewandelten Form neben dem Evangelium und der biblischen Apokalypse des Johannes die Hauptlektüre der Bogomilen. So erreichten die Gedanken und Motive der Apokryphen einen breiten Kreis der bulgarischen Gesellschaft in mündlicher und schriftlicher Form. Es ist bekannt, daß die Führer der Bogomilen vor allem die unteren Schichten der bulgarischen Gesellschaft für das Bogomilentum gewannen. Die „Fabeln" erwiesen sich dabei als die geeignetste Form für deren Erziehung, da sie am leichtesten zu verstehen waren. Die Ideologen des Bogomilentums wurden so im Mittelalter zu Mittlern zwischen der Apokryphenwelt und den breitesten Schichten der Bevölkerung.

Da sie Zugang zu dem Volk fanden, *drangen* Motive der Apokryphen auch *in die Volksüberlieferung ein*[6]. Der Einfluß der Apokryphen auf die Folklore erstreckte sich auf alle Länder, in denen sie verbreitet waren, so daß ihre Spuren in der griechischen, arabischen, bulgarischen, russischen und westeuropäischen Volksüberlieferung sichtbar sind. Dies beweist, daß sich die Apokryphenliteratur, die sich im Mittelalter zur Weltliteratur entwickelte, in einer Reihe von Ländern eine gleichartige Entwicklung von der schriftlichen zur mündlichen Überlieferungsform durchmachte. Der Einfluß der Apokryphenliteratur auf die bulgarische Folklore ist sehr stark. Dieser Einfluß erstreckt sich auf die Volksdichtung, das Volksmärchen, die Legende und die kurzen Genres. Wann dieser Einfluß einsetzte und wann sich seine ersten Auswirkungen bemerkbar machten, entzieht sich unserer Kenntnis, weil die ersten schriftlichen Aufzeichnungen von Volksüberlieferungen erst vom Ende des 16. Jh. datieren. Die im Laufe des 17. und 18. Jh. aufgezeichneten Werke waren jedoch isolierte Einzelerscheinungen, die uns wegen ihrer geringen Zahl noch keine Anhaltspunkte bieten können. Wenn wir davon ausgehen, daß sich der Schöpfer von Volksüberlieferungen stets von dem Besonderen und Außergewöhnlichen angezogen fühlt, so können wir annehmen, daß der Einfluß der Apokryphenliteratur und der darin enthaltenen Vorstellungen von Himmel und Erde, Paradies und Hölle sowie von dem Verhalten der Apostel auf die Folklore bereits im 10.—11. Jh. über Nacherzählungen und die Bogomilenpropaganda einsetzte. Damals war diese Welt neu für das Volk, spannend und ungewöhnlich. Auf schriftlichem Wege, durch Lektüre konnte sich meiner Meinung nach der Einfluß der Apokryphen auf die Folklore hauptsächlich im späten Mittelalter, als diese Literatur in gemischten Sammelbänden erschien, auswirken.

Eine der Voraussetzungen für den Einfluß der Apokryphen auf die Folklore überhaupt (nicht nur auf die bulgarische) ist offensichtlich die eminente Bedeutung der Apokryphen als Lektüre, als mündliche Erzählung oder Nacherzählung im Leben der Menschen. Diese herausragende Bedeutung der Apokryphen hat ihren Grund. Sie rührt vor allem von ihrem literarischen Wesen her. Eine Besonderheit der Apokryphen ist nämlich, daß sie dem Inhalt und der Erzählweise nach mit den Volksüberlieferungen verbunden sind. Das gilt nicht für alle Apokryphen in gleichem Maße. Im „Henoch-Buch" z. B. sind diese Gemeinsamkeiten minimal vorhanden. Die meisten Apokryphen aber enthalten umfangreiches Material aus der Volksüberlieferung wie Sagenstoff, Legenden, Mythen, Sprichwörter, Rätsel und einzelne Motive und sind

[6] Д. Петканова. Апокрифна литература и фолклор. С., 1978.

gekennzeichnet durch traditionelle Mittel der Darstellung und der Ausdrucksform (z. B. Personifizierung, direkte Bezeichnung der Gefühle, Verwandlung) sowie durch eine traditionelle Erzählweise (raschen Handlungswechsel, eingeschränkten Gebrauch von Epitheta, viele Verben, oder anders gesagt, durch Dynamik der Erzählung). Außerdem sind die meisten von ihnen wie bekannt Unterhaltungslektüren, in denen die Gestalten und Begebenheiten außergewöhnlicher Natur sind. Dies alles ermöglicht es, sie vollständig oder teilweise im Gedächtnis zu behalten. Diese Feststellung bezieht sich vor allem auf die belletristische Prosa. Die Apokryphen in der Form von Fragen und Antworten sind nicht als Erzählung gestaltet, da ihre Aufgabe darin bestand, Wissen zu vermitteln und als Gedächtnisübung zu dienen, weshalb sie auch auswendig gelernt wurden. Die apokryphen Gebete, die gewöhnlich bei Ausführung eines bestimmten Rituals gesprochen wurden, enthielten Hinweise wie: „trage immer bei dir", „sprich", „schreibe". Dies bedeutet, daß die Gebete zur Schadenabwehr und die Texte mit medizinischen Anweisungen sehr oft gelesen und auswendig gelernt wurden, damit man sie, wenn notwendig, anwenden konnte. Vermutlich wurden die vor allem von den Heilkundigen gelernt, die sie dann mündlich ihren Nachfolgern im Gewerbe weitergaben.

Das von den Schöpfern der Volksüberlieferungen aufgenommene Gedankengut erschien in den Liedern und in der Prosa in einer Form, die den Gesetzen der mündlichen Tradition folgte. Übernommen wurde das Ergreifende und das, was ethische Schlußfolgerungen ermöglichte und sich leicht behalten ließ. Manchmal wurden in die volkstümliche Prosa ganze Apokryphensujets aufgenommen, und in Legenden und Märchen entdecken wir dann die vollständigen Fabeln von Apokryphen mit gewissen Auslassungen. Da die Struktur der Apokryphen es erlaubt, wurden ihnen sehr häufig einzelne Episoden entnommen und diese dann bearbeitet. Bei der Bearbeitung und Überlieferung dieser neuen Varianten wurden viele Einzelheiten weggelassen, neue hinzugefügt und die Apokryphenmotive durch neue aus anderen Quellen ergänzt. Der Schöpfer von Volksüberlieferungen paßte das entlehnte Sujet seinem Milieu und seinen sozialen Verhältnissen an. Einige der Namen wurden bulgarisiert, wie aus dem Liederzyklus „Abrahams Opfer" deutlich zu ersehen ist. Die Verfasser bedienten sich oft der Gestalten, Bilder oder nur der Suggestion der Apokryphen, um Gedanken zum Ausdruck zu bringen, die von ihren eigenen Lebenserfahrungen sprachen. Solcherart sind einige Lieder von dem Abstieg der Gottesmutter in die Unterwelt.[7] Sie drücken den Sinn für soziale Gerechtigkeit und das Bewußtsein der sozialen Teilung der Menschen in Ausgebeutete und Ausbeuter aus, wobei letztere als Leute geschildert werden, die zu Lebzeiten ausgiebig gegessen und getrunken haben und im Jenseits zum ewigen Hunger verurteilt sind. Bei der Bearbeitung wurden die Apokryphenmotive und -sujets vollständig der Sprache und dem Stil der Volksüberlieferung angepaßt. In den volkstümlichen Prosawerken, die sich auf die Apokryphenliteratur stützen, kommen Namen selten vor. Nur die bekanntesten (wie z. B. Adam und Eva, David und Salomon) werden genannt. Es überwiegen allgemeine Bezeichnungen wie „der Engel", „Gott, der Herr", „eine Königin", „der Teufel" (statt Satan oder Antichrist, wie es in den Apokryphen steht). Alle steifen, in Büchern vorkommenden Ausdrücke, Redewendungen und Zitate sind weggelassen. Der Dialog ist frei nach der Vorlage gestaltet. Manchmal stimmen in den Dialogen einzelne hervorstehende und leicht zu merkende Einzelheiten genau überein, die dadurch auf die eigentliche Quelle des Motivs hinweisen,

[7] Цв. Вранска (Романска). Апокрифите за Богородица и българската народна песен. — СбБАН, т. 24. С., 1940.

besonders dann, wenn ein und dasselbe Motiv in biblischen wie auch in apokryphen Bearbeitungen vorkommt.

Die engste Verbindung zur Folklore besteht im Bereich der Erzählprosa, weil die Schilderung der Begebenheiten und die Beziehungen zwischen den Gestalten es ermöglichen, den Inhalt leicht zu behalten und nachzuerzählen. Die Forschung hat auf Beziehungen der Volksüberlieferung zu den patristischen Erzählungen[8], zum Kurzroman, zu den Wundererzählungen, zu den verständlich geschriebenen Viten, zu einigen Büchern des Alten Testaments und zum Evangelium hingewiesen. Diese ganze Literatur prägte die Überlieferungen aller Völker, die ihr teilhaftig waren. Sie bereicherte die Folklore um neue Sujets, Themen, Motive und Gestalten, nachdem sie selbst im Prozeß ihrer Entstehung Entlehnungen aus der Folklore übernommen hatte und auf diese Weise neue Werke in der (hebräischen, antiken, byzantinishcen) literarischen Tradition hervorgebracht hatte. Auf der Grundlage der bulgarischen Forschungsergebnisse ergibt die Bestimmung des Grades und des Umfangs der Einwirkung dieser Literatur, daß der Einfluß der Apokryphen am stärksten war. Die Aufzeichnungen aus der Volksüberlieferung, die esrt später, in der Epoche des Verfalls religiöser Anschauungen und der geringeren Bewertung der Kirchenliteratur erfolgten, beinhalten unzählige Volkslieder, Märchen, Legenden und Rätsel, in denen der Einfluß der Apokryphen noch deutlicher spürbar ist. Groß ist auch die Zahl jener Überlieferungen, die uns in eine den Apokryphen ähnliche Atmosphäre einführen, deren Quellen aber schwer aufgespürt werden können, weil entweder einige Apokryphen nicht erhalten geblieben sind oder aber die ursprünglichen Volksüberlieferungen, die auf Anregung der Apokryphen entstanden, in der Folgezeit sich so sehr von den Quellen entfernten und durch andere Elemente ergänzt wurden, daß die Beziehung zu der Quelle verblich bzw. verwischt wurde. So fand der Inhalt der Apokryphen über die Folklore in einer veränderten Form Eingang in das geistige Leben des Volkes.

Bereits in der Zeit des Frühchristentums machte sich in Byzanz (vermutlich zu dieser Zeit am stärksten) der Einfluß der Apokryphenliteratur auf die *bildende Kunst* bemerkbar. Sie ermöglichte künstlerische Gestaltungen, die in den Kirchenbüchern vermißt wurden. Und da die Malerei im Mittelalter mit der Literatur ständig in Verbindung war und durch sie Jahrhunderte hindurch bereichert wurde, machte sich der Einfluß der Apokryphen auch später bemerkbar, besonders durch solche Werke, zu denen die Kirche ihre Einstellung geändert hatte, wie z. B. das Protoevangelium von Jakobus oder solche, die sich das Ketzerische in ihren späteren Fassungen entledigt und Anschluß an die offizielle Viten gefunden hatten. Diesen Einfluß entdecken wir auch in der bulgarischen Kirchenmalerei. Lückenhaft sind die Forschungen, die den Umfang dieses Einflusses und die Wege seines Wirkens behandeln. Diese Lücke läßt sich schwer schließen, da viele mittelalterliche Klöster und Kirchen dem Erdboden gleichgemacht, andere wiederum im 17. und 18. Jh. umgebaut und mit Ikonenmalerei neu ausgeschmückt wurden. Diese Frage kann bis zu einem gewissen Grade geklärt werden, wenn wir alle bis in die Gegenwart erhalten gebliebenen Wandmalereien und Ikonen sorgfältig erforschen würden. Unsere bisherigen Forschungen ergeben, daß die Welt der Apokryphen auf folgenden Wegen in die Wandmalerei und die Ikonen Eingang fand: a. über die Apokryphen als Lektüre; b. über die byzantinische und griechische Malerei nach beigebrachten Darstellungsmustern und in deren Nachahmung; c. über die Anleitungen zur Kirchenmalerei, in denen

[8] Св. Николова. Патеричните разкази в българската средновековна литература. С., 1980, 119—132.

Bilder aus dem Alten und dem Neuen Testament, leicht beeinflußt von apokryphen Werken, beschrieben werden, sowie d. über die Folklore — besonders was die Themen „Muttergottes und die Toten" und „Das Jüngste Gericht" betrifft. Manchmal sind genauso wie in der Folklore mehrere Faktoren und die Phantasie des Künstlers gleichzeitig wirksam gewesen. Wie in der Folklore gab es auch hier besondere Mischungen. Man kann den Einfluß auf die Malerei jener Apokryphen sehr leicht feststellen, denen keine biblischen Sujets zugrundeliegen, wie z. B. das „Protoevangelium von Jakobus", der „Leidensweg der Mutter Gottes", die „Tat des Apostels Thomas" u. a. Die Malerei war im Mittelalter das anschaulichste und universellste Mittel zur Verherrlichung der religiösen Helden und damit zugleich zur religiösen Bildung und Erziehung der Massen.

Man wurde schon früh auf die *Verbindung zwischen* der anonymen *Apokryphenliteratur* und *dem originären Schaffen* mittelalterlicher Schriftsteller aufmerksam. Dieser Einfluß ist in den byzantinischen Chroniken besonders offenkundig. In ihnen kann man über Ereignisse lesen, die aus alten historischen Schriften, aus der Apokryphenliteratur und aus Legenden entlehnt worden sind, die dem Schriftsteller entweder aus schriftlicher oder mündlicher Überlieferung bekannt waren. Die Untersuchung der Frage nach dem Einfluß der Apokryphenliteratur auf die Entwicklung der bulgarischen Literatur ist eine Aufgabe, die auch früher gelegentlich erkannt wurde[9], aber erst jetzt in Angriff genommen worden ist. Grundsätzlich lassen sich zwei Arten der Bearbeitung unterscheiden: 1. Die Bearbeitung von Apokryphenwerken und die Bildung neuer Fassungen und Kompilationen; 2. Die Bearbeitung einzelner Motive und Gedanken zur Schaffung von bulgarischen Originalwerken. Dieser Einfluß setzt bereits Ende des 9. Jh. ein und schlägt sich bis Ende des 16. Jh. in verschiedenen Formen nieder.

Der Einfluß der Apokryphen auf die Vulgärliteratur hat zur Herausbildung der volkstümlichen bulgarischen Apokryphenliteratur beigetragen. Den Grundstein dieser Literatur legte der Pope Jeremias mit seinem Werk „Die Geschichte des Kreuzesbaumes" und dem „Gebet gegen Schüttelfrost"; beide stützen sich auf apokryphe Werke. Zu der bulgarischen Apokryphenliteratur im 11. und 13. Jh. gehoren neben dem „Geheimbuch der Bogomilen" auch die sogenannte „Legende von Thessaloniki", die „Legende des Jesaja", die „Bulgarische Apokryphenchronik", „Deutung des Daniel" u. a. Darin finden wir in *stark* veränderter und folklorisierter Form historische Gestalten (Konstantin-Kyrill, bulgarische Könige, Petăr Deljan), sehr bildhafte Schilderungen von fremden Invasionen, patriotische Gedanken, die das bulgarische Volk als gotterwählt und begabt bezeichnen, sowie Träume der Menschen von Frieden und Wohlergehen.[10] Auf diese Weise wurden einige Apokryphensujets und Kompositionsmuster (wie z. B. die Prophezeiungen, die Ich-Erzählform) durch neue Inhalte aus der bulgarischen Geschichte ergänzt, welches sich aus der objektiven Notwendigkeit ergab, geistigen Widerstand gegen die jeweiligen Unterdrücker zu leisten. Indem diese Werke das Selbstbewußtsein der Leser stärkten, erlangten sie damit auch gesellschaftspolitische Bedeutung.

Der Einfluß der Apokryphen auf die „gehobene" bulgarische Literatur setzte zur Zeit Kliments von Ochrid ein. Er erfolgte über Vorlagen in griechi-

[9] М. Сперанский. Славянские апокрифические евангелия. М., 1895; Й. Иванов. Богомилски книги. . ., 273—287.

[10] Ein kurzer Überblick über diese Literatur bei Д. Петканова. Старобългарска литература. Ч. 1. С., 1986, 388—406. Weitere Veröffentlichungen: А. Милтенова, М. Каймакамова. Неизвестно старобългарско летописно съчинение от XI в. — Palaeobulgarica, 1983, 4, 52—73; А. Милтенова. „Сказание за Сивила". — Palaeobulgarica, 1984, 4, 44—72.

scher Sprache — selten direkt über die Apokryphen selbst, sondern meistens indirekt über Bearbeitungen von Apokryphen.

Kliment, der ein hochgebildeter Schriftsteller war und dem Kanon treu blieb, hatte eine kritische Einstellung zu der ihm bekannten Literatur. Er bediente sich jener nichtkirchlichen Werke, die keine ketzerischen Elemente enthielten, aber die biblische Geschichte durch eindrucksvolle Bilder ergänzten. Kliment war sich der künstlerischen Wirkung dieser Bilder bewußt und nutzte sie, um seine eigenen Werke interessanter zu gestalten. Er wählte Motive aus einem uns heute unbekannten Apokryph über die Geburt Christi, Motive aus dem Protoevangelium von Jakobus, die er vermutlich aus der Vita von Johannes dem Täufer übernahm, sowie Motive aus der Vita des Propheten Elias. Später finden wir apokryphe Elemente (als einen starken oder schwachen Nachklang) auch bei anderen altbulgarischen Schriftstellern wie Charbăr, Camblak u. a. Auch sie kommen hauptsächlich indirekt über byzantinische Bearbeitungen, doch können in einzelnen Fällen auch direkte Wege in Erwägung gezogen werden. Wie auch in Kliments Werken bedeuten diese Elemente nicht, daß die Schriftsteller mit der Kirchenliteratur in Konflikt standen, daß sie heidnische oder ketzerische Gedanken vertraten, daß sie mit den phantastischen Bildern die Grenze des Erlaubten überschritten, wie die Apokryphen es taten. Die mittelalterlichen Schriftsteller beurteilten die Literatur, derer sie sich bedienten, vom Standpunkt der Kirche aus. Sie übernahmen nur das, was mit der offiziellen Ideologie und dem offiziellen Standpunkt nicht in Widerspruch stand, sondern ihre Werke bereicherte, sie noch bildhafter gestaltete und das biblische Geschehen durch interessante Einzelheiten ergänzte. Sehr originell wurde das Apokryphenmotiv von Salomos Becher in die ausführliche Vita von Kyrill eingefügt. Indem es in Zusammenhang mit Konstantinopel und Konstantin-Kyrill gebracht wurde, diente es dazu, auf eine sehr eindrucksvolle Weise die philologische Bildung Kyrills und seine Begabung, unbekannte Buchstaben und schwierige Texte zu lesen, unter Beweis zu stellen. Dadurch wurde auch die Persönlichkeit Kyrills herausgestellt und der Leser in die Lage versetzt, die größte Leistung Kyrills, die Schaffung des slawischen Alphabets, würdigen zu können.

Wie aus diesem zusammenfassenden Überblick ersichtlich wird, durchdrang die Apokryphenliteratur viele Schichten des geistigen Lebens und wurde so zu einer wichtigen Komponente der mittelalterlichen Kultur. Hieraus ergibt sich, daß zur Erforschung der Geschichte der bulgarischen Folklore definitiv auch jener Strom apokrypher Motive, Gestalten und Gedanken gehört, der sie geprägt hat. Viele Erscheinungen in der Kunst des Mittelalters sind ohne Bezug auf die Apokryphenliteratur nicht zu erklären. Wir könnten eine Anzahl von Fragen der Quellenforschung zu den mittelalterlichen Schriftstellern nicht vollständig beantworten, wenn wir die Apokryphenliteratur und ihre Veränderungen in der byzantinischen Literatur außer acht ließen. Schließlich ist das geistige Leben des bulgarischen Volkes im Mittelalter nicht zu denken ohne die umfangreiche und lang währende Apokryphenliteratur, die fast zehn Jahrhunderte hindurch abgeschrieben und verbreitet wurde und sogar das gedruckte Buch eroberte. Letzten Endes hat die Welt der Apokryphen neben den Kirchenbüchern und der Liturgie direkt oder mit Hilfe ihrer Verwandlungen in den Werken der Schriftsteller, in der Folklore, der Malerei, der Bogomilenpredigt und der Bogomilenliteratur zur Herausbildung der Weltanschauung des bulgarischen Volkes im Mittelalter beigetragen. Nur ein Blick in die im 19. Jh. gesammelten und aufgezeichneten Äußerungen des Volksglaubens genügt, um zu begreifen, wie groß die Zahl der Apokryphenelemente ist. Sie schimmern durch in den Vorstellungen des Volkes von Himmel

und Teufel, von Paradies und Hölle, von Krankheiten, vom Erzengel Michael, von Christus und dem Jüngsten Gericht. Selbstverständlich dürfen nicht alle Ähnlichkeiten zwischen den Apokryphen und dem Volksglauben allein mit dem Einfluß der Apokryphen erklärt werden. Sehr oft war es gerade umgekehrt — die volkstümlichen Vorstellungen und Auffassungen beeiuflußten die Apokryphen, oder typologisch verwandte Vorstellungen wurden mündlich überliefert. Es ist schwer, die Schichten der volkstümlichen Weltanschauung voneinander zu trennen, da jede Epoche ihre eigene Geisteswelt hat, die sich entwickelt und bereichert; unbestritten ist jedoch, daß ein wichtiger Teil der mittelalterlichen volkstümlichen Weltanschauung unter dem Einfluß der mannigfaltigen Erscheinungsformen der apokryphen Gedankenwelt und Thematik entstanden ist.

Die hohe Bedeutung der Apokryphenliteratur für die Entwicklung der mittelalterlichen Kultur nicht nur in Bulgarien, sondern auch in einer Reihe anderer Länder läßt sich nur mit der der Bibel vergleichen.

ГЕОРГИ ДАНЧЕВ

АСИМИЛАТОРСКАТА ПОЛИТИКА НА ТУРСКИТЕ ЗАВОЕВАТЕЛИ, ОТРАЗЕНА В СТАРИТЕ ЮЖНОСЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ ПРЕЗ XV ВЕК

Литературнотворческият живот в земите на южнославянските народи през XV в. протича в една изключително тежка и неблагоприятна за книжовна дейност епоха. В последните години на предходното столетие турските завоеватели са съкрушили независимостта на Българската държава в нейните две царства — Търновското и Видинското. След редица сражения те поробват и останалите свободни градове и държави на Балканския полуостров: покоряват Цариград, Пелопонеското деспотство и Трапезундската империя, окончателно завладяват Сърбия и Босна, оплячкосват Далмация.

С оглед проучване и изясняване на проблемите, които се отнасят до асимилаторската политика на турските завоеватели и нейното отразяване в старите южнославянски литератури през XV в., тук ще бъде отделено внимание на произведения, в които са намерили отзвук събития, станали главно на територията на България и Сърбия. Естествено това са произведения, принадлежащи на старата българска и сръбска литература, създадени от книжовници — българи и сърби по народност, между които има и един послабянчен грък.

В тези творби, отличаващи се по характер и жанр, са отразени различни прояви на османското асимилаторство. В тях има не само ценни летописни сведения за исторически събития, свързани с проучвания проблем, но и вълнуващи картини на масови избивания, на преселвания и заточения на християнското балканско население, на разрушения, на които са подложени села и градове, църкви и манастири. Особено любопитни са сцените, посветени на отвличания и потурчавания на девойки и млади жени за харемите, на деца и юноши за еничарските корпуси.

Произведенията, които ще бъдат разгледани в този труд, са сътворени през различни периоди на XV в. Но с оглед на конкретните исторически събития, отразени в тях, могат да се разделят условно на три групи: 1) произведения, написани през XV столетие, но предаващи събития от XIV в; 2) произведения, създадени през XV в., които отразяват събития не само от този, а и от предходните векове и 3) произведения, сътворени през XV в., главно за същия период, свързани с асимилаторската политика на завоевателите.

Към първата група отнасяме някои от произведенията на талантливия ученик на създателя на Търновската книжовна школа патриарх Евтимий — Григорий Цамблак, чието творчество, както е известно, принадлежи на няколко стари литератури. Асимилаторската политика на завоевателите

най-ярко е отразена в неговото знаменито „Похвално слово за Евтимий Търновски“ и донякъде мимоходом в „Разказ за пренасяне мощите на света Петка от Търново във Видин и Сърбия“. И в двете Цамблакови творби се разказва за събития от края на XIV в., на които е съвременник, а в някои случаи участник.

Много пъти и от много автори проучвано, „Похвално слово за Евтимий Търновски“[1] предлага богат, заслужаващ внимание материал и от гледна точка на поставените тук въпроси. Предполага се, че „е създадено в Русия между 1415—1418 г.“[2] В него са отразени събития, свързани с живота на Евтимий Търновски от неговата монашеска младост в Килифаревската исихастка обител до дейността му в годините на заточение в Бачковския манастир. Но най-вълнуващите, запомнящи се и популярни сцени в словото са посветени на обсадата и поробването на българската престолнина Търновград и на различни прояви на турската асимилаторска политика. Тази политика Григорий Цамблак охарактеризира с две думи: „варварско погубване“[3], но той рисува с твърде ярки бои и някои конкретни картини, които въпреки че са популярни, не може да не бъдат споменати.

Великолепен художествен документ за съпротивата на търновското население срещу помохамеданчването, за отстояването до смърт на християнската вяра като верни чада на Евтимий, е сцената на масовото избиване на 110-те търновски първенци, събрани с измама в един храм от турския управител на града и избити безмилостно: „Щом ги видя в рецете си, кръвожадният звяр посред църква ги изкла и, по-точно казано, ги освети, без да се засрами от белите коси, без да пощади младостта, а в забава на ножа превърна гърлата им.“[4] Развълнуван от онова, за което разказва, Григорий Цамблак не може да сдържи чувствата си и издава вопъл, чрез който възхвалява техния стоицизъм: „О, воини, които вярата опазихте и броя си не намалихте! Чуйте и броя им: сто и десет бяха те, чиято кръв обагри църквата. И макар че бяха толкова много, не се разкъса мрежата на вероизповеданието.“[5]

Освен за физическата разправа с търновските първенци (подобни описания намираме и у други автори за други поробени селища на Балканския полуостров) — действие, което проправя с ятагана и пролятата кръв пътя към осъществяване на асимилаторската политика, Григорий Цамблак говори и за духовно изтребление, водещо до същите цели. Най-сполучливо и действено той успява да отрази съпротивата срещу помохамеданчването в Търновград, а и в цяла пробена България, като показва стоическото държание на последния търновски патриарх пред деянията на поробителите: „Какво прочее? Нима изпадна в печал повече, отколкото подобава? Нима се размекна от страх? Нима се предаде на малодушие или на бездействие? Нима побегна, виждайки, че стадото му се разграбва? Нима произнесе някоя малка или голяма дума, недостойна за неговото любомъдрие? Съвсем не, но дори се яви пред царя и укроти неговия порив, дишащ убийство, . . .“[6] И малко по-късно той сам дава отговор на въпросите си, като съумява с умело употребени поетични метафори да изгради образа на Евтимий — последователен борец срещу асимилаторската политика на завоевателите: „. . .грижеше се как да запази хората незасегнати от варварското погубване, поу-

[1] П. Русев, Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев. Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак. С., 1971, с. 478. В това цялостно комплексно проучване на похвалното слово е посочена и обширна библиография върху него.

[2] Пак там, с. 18.

[3] Пак там, с. 205.

[4] Пак там, с. 209.

[5] Пак там, с. 211.

[6] Пак там, с. 203.

чаваше, утешаваше, падналите повдигаше, на препъналите се простираше ръка, легналите изправяше, които щяха да паднат подкрепяше, борещите се похваляваше и към мъжество ги насърчаваше, а някои пък отсичаше като гнила част, за да не загине цялото тяло, или като прокажена овца изгонваше, за да не предаде болестта на цялото стадо."[7]

Явна е целта на писателя — да покаже на своите слушатели и бъдещи читатели пример за подражание в устояване на вяра и народност.

Григорий Цамблак подчертава и друга проява на асимилаторската политика на турците: преселенията и заточенията на видни личности, с цел те да бъдат откъснати от обикновеното население, а това от своя страна да доведе до отчаяние, до безперспективност, до сломяване на съпротивителните сили. Ненадминатата по действена сила е известната сцена на Евтимиевото заточение, на раздялата му с останалите живи търновци: „Ония дни бяха дни на плач! Защото има ли нещо по-горчиво от изселването и по-тежко от раздялата с родни, когато споменът за отечеството и близките пробожда винаги сърцето като жило? И ето, прегръщаха се един друг, целуваха се, прощаваха се, с ридание огласяха местността. Сред тях, подпирайки се на жезъла, вървеше пеш великият Евтимий, обливан в сълзи и с душа, наранена от хиляди стрели. Но не от тях страдаше той, нито от болест и старост беше сломен, а защото бе изтерзан от страданията на хората и от крехката възраст на децата."[8] Тази, а и редица други сцени, които бяха в едни случаи споменати, а в други подминати поради спецификата на изясняваната тук проблематика, показват красноречиво, че писателят отразява вярно и от родолюбиви позиции събитията, които познава като съвременник.

Григорий Цамблак говори с чувство на тъга и на печална размисъл за поробването на столицата на Търновското царство и в „Разказ за пренасяне мощите на света Петка от Търново във Видин и Сърбия", написан „към самото начало на XV в., между годините 1402 и 1405."[9] И въпреки че творческите му задачи тук имат друг характер, не пропуска трагедията, сполетяла неговия народ. Макар и мимоходом, той загатва за този момент, за да не опечали присъстващите с тъжния разказ: „Ако на вашата любов писмено изложа онова, което стана тогава, зная сигурно, че ще ви опечаля и просълзя. Ала поради тържеството на деня ние премълчахме повестта, макар и да е полезна, но — на риданието."[10] За Цамблак завладяването на българската столица и случилото се след това там е „скръбна повест"[11] и затова съзнателно я премълчава. Но по-късно, когато пише своето „Похвално слово за Евтимий Търновски", той дава свобода на красноречието си и разказва твърде подробно тази „повест".

Между произведенията на старите южнославянски литератури, създадени през XV в., а отразяващи събития не само от този, а и от предходните векове, свързани с асимилаторската политика на турските завоеватели, ще отделим внимание на анонимната „Българска хроника", на „Житие на Стефан Лазаревич" от Константин Костенечки и на „Повест за пренасяне мощите на Иван Рилски от Търново в Рила" от Владислав Граматик.

Откритата и публикувана през 1891 г. от известния румънски славист Йон Богдан „Българска хроника"[12], която в науката е известна още под

[7] Пак там, с. 205.
[8] Пак там, с. 219.
[9] История на българската литература. Т. 1. С., 1963, с. 331.
[10] В. Сл. Киселков. Митрополитът Григорий Цамблак. С., 1943, с. 64.
[11] Пак там, с. 64.
[12] I. Bogdan. Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtsschreibung. Archiv für Slavische Philologie. XIII (1891), 526—536.

името „Безименна българска летопис“[13], е написана „от неизвестен по име българин (духовно лице?) през първата четвърт на XV в.“[14] Тя отразява събития от края на XIII в. (1296 г.) до началото на XVI в. (1417 г.) и съдържа интересни данни за съдбата на балканските народи, поради което е чест обект на проучвания не само някога, а и в последно време[15]. Тук ще акцентуваме само върху два момента в нея, свидетелстващи за асимилаторската политика на турците. Една от проявите ѝ е и преселванията на християнското население от родните краища във вече завоюваните от турците земи в Мала Азия. За такова масово преселване на българи се говори в епизода, който се отнася до битката при Средец: „И премина Аморат, синът Орканов, с турците в 6834 (1326) година и се отправиха против Средец. Българските войски се събраха под началството на Александровия син Асен и стана голям бой. Тогава убиха Асеня и погина голямо множество от българите. Българите отново се събраха под началството на Михаил, сина на Александър, но и него убиха турците, като плениха множество народ и го отведоха през Галиполи.“[16] И макар че тук неизвестният книжовник посочва неточно годината на споменатия турски поход[17], той отразява вярно тази характерна проява на завоевателите при осъществяване на асимилаторството.

За подобно изселване на пленени християни се говори и в епизода, посветен на битката при река Марица: „Турците зовяха силно и тъй като сърбите се обърнаха на бяг, те убиха при река Марица Углеша и крал Вълкашина. Двамата загинаха в 6879 (1371) година, на 26 ден от месец септември. Турците взеха множество пленници и ги преведоха през Галиполи.“[18]

За пленяване, отвличане и преселение на християни се говори и при описание на похода на Баязид срещу Буда: „Нахлу в маджарската земя, като опожаряваше и палеше: както пламък опожарява планината, така и той оплени областта до самия град Буда. Оттам се върна с голяма победа — както някога в старината Новоходоносор се завърна от Израиля във Вавилон, — като караше пред себе си множество боси и със свързани ръце. . .“[19]

Едва ли е необходимо да се коментират и пояснят последиците от тези преселения и заточения на християнското население от земите на България, Сърбия, а в случая и на Унгария. Неговата съдба е ясна — претопяване в далечна от роден край мохамеданска среда.

Своеобразно отражение намира асимилаторската турска политика, свързана с разрушения, убийства и насилия, и в „Житие на Стефан Лазаревич“ от Константин Костенечки, написано „след смъртта на деспота, т. е. скоро след 19 юли 1427 г.“[20] Както отбелязват изследвачите му, то е летопис на събитията от средата на XIV в. до първата четвърт на XV в. В него е отделено внимание на редица съдбоносни сражения и последиците

---

[13] Стара българска литература. Т. 3. Исторически съчинения. С., 1983, 85—91.
[14] Пак там, с. 368.
[15] В програмата на проведената през май 1987 г. във ВТУ „Кирил и Методий“ Международна научна конференция на тема „Турските завоевания и съдбата на балканските народи, отразени в исторически и литературни паметници от XIV—XVIII век“ бяха включени два доклада, свързани с нея: на ас. Ив. Тютюнджиев „Българската хроника от XV век за началото на османското завоевание в Европа“ и на асп. К. Кабакчиев — „За похода на Баязид до Буда и първата обсада на Константинопол според българската анонимна хроника от XV век“.
[16] Стара българска литература. Т. 3. Исторически. . . , 86—87.
[17] Пак там, с. 368.
[18] Пак там, с. 87.
[19] Пак там, с. 89.
[20] К. Куев., Г. Петков. Събрани съчинения на Константин Костенечки. С., 1986, с. 330.

от тях за балканските народи, като Косовската битка (1389), битката между турците и влашкия воевода Мирчо (1394), Никополската битка (1359) и др.

Особено добре е показан като борец срещу поробителите сръбският княз Лазар. „Когато умря Орхан, на престола се качи най-малкият му син Мурад, който покори много земи на запад. Сетне той се въоръжава срещу благочестивия княз Лазар, а този не се стърпя да чака и нехае за своите, още повече Христови членове, които биваха отсичани и отрязвани, но за да премахне техния срам съвсем или сам да умре, и то като претърпи мъченичеството, той става и обзет от такива мисли, тръгва срещу измаилтяните. И боят се отвори на мястото, наречено Косово. . .“[21]

Макар че главните събития, които са обект на пресъздаване в другата творба от тази група — Владиславовата „Повест за възстановяване на Рилския манастир и пренасяне мощите на Иван Рилски от Търново в Рила“ са от втората половина на XV в., когато тя е написана[22], в нея също намират отражение и някои епизоди от последните десетилетия на XIV в., отнасящи се до турските завоевания на Балканския полуостров. Между тези събития има и такива, които разкриват тежките последици от нашествията за балканските народи.

Още в началото на Рилската повест има пасажи, посветени на страданията на християните от завоевателната асимилаторска политика на турците. Това е изтъквано от почти всички нейни изследвачи, но тук ще бъдат посочени само изводите на сръбския литературен историк Дж. Трифунович: „У уводном делу, задржимо се на краћој редакцији, Владислав повлачи историјске оквире, задржавајући се нарочито на прегледу страдана Србије и Бугарске од Турака.“[23]

Като разказва за завладяването на българската столица Търновград, Владислав Граматик се спира и на жестокостите, на които са подложени българите: „Войската се нахвърли пак буйно и безбожно, като всеки ден и във всяко време извършваше чести опустошения и кръвопролития. . . Напълно запустяха много области и села заедно със светите манастири и с божествените храмове, унищожени от огън.“[24] Обезлюдяването и запустяването на цели области, следствие от масовите убийства, отвличанията и преселенията — води до още по-жестоки последици — не само до физическото унищожение на населението, но и до заличаването на неговото верско и народностно съзнание.

Към третата група произведения, които не само са създадени през XV в., но и отразяват предимно събития от това време, свързани с асимилаторската политика на турските завоеватели, отнасяме „Яничарски спомени“ на Константин Михайлович от Островице и „Послание до доместик Исай“ от Димитър Кантакузин.

Известно е, че една от най-ярките прояви на асимилаторството е еничерството — насилственото отвличане на деца и юноши за еничарските корпуси. Кръвният данък, както го наричат мнозина изследователи, е тежко и жестоко бреме, изключително фатално по своите последици за християнските народи. Неслучайно това явление е намерило такова вълнуващо отражение и в техния фолклор.

---

[21] Христоматия по старобългарска литература. С., 1971, с. 449.

[22] Г. Данчев. Владислав Граматик, книжовник и писател. С., 1969, 85—129.

[23] З. Трифуновић. Слово о преносу моштију свете Петке из Трнова у Видин и Србију. Пожаревац, 1972, с. 7.

[24] Христоматия по старобългарска литература. . . , с. 465.

Мемоарите на Константин Михайлович от Островице, наричани „Яничарски спомени“ или „Турска хроника“[25], дават ценни сведения за последното и окончателно поробване на цветущия някога сръбски рударски и търговски център Ново Брдо[26]. Този известен по целия Балкански полуостров град, разположен в „сребрна и златна планина“[27], е привличал много пъти турските завоеватели: веднъж през зимата на 1411—1412 г. под предводителството на претендента за султанския престол Муса, втори път след петнадесет години под предводителството на султан Мурад II[28]. И двата опита да се превземе града са безуспешни. Едва през 1441 г. след жестоки боеве той е завладян, но само след 3 години — през 1444 г. — след успешно въстание е освободен[29]. А, както е известно, след десетина години (1455) поробителите, предвождани от султан Мохамед II Завоевател, окончателно завладяват и разграбват този цветущ град.

Тъкмо на събитията от 1455 г. са посветени и част от спомените на бившия еничар Константин Михайлович. Неговата съдба, която според сръбския литературен историк Дж. Трифунович е „новобрдски рудар“[30], бива споделена от двамата му братя, а и от много други новобръдски юноши. Заключението в края на драматичния разказ е недвусмислено: „И ја сам исто тако био тамо у томе месту (Новом Брду, ја, који сам ово писао), био сам узет са двојицом браће моје. . .“[31]

Като разказва за своята участ — как е отвлечен и потурчен, Константин Михайлович успява да покаже убедително как чрез еничарството турците са реализирали своята асимилаторска политика. Новобърдчени след дълга отбрана решават да се покорят, но след договаряне, в което е имало следното условие — ако те сложат оръжието, поробителите да не вземат за еничарските корпуси деца и юноши, а също така да не закачат младите жени и девойки. Турците нарушават даденото обещание. Трагична е картината, която рисува Константин Михайлович: „А кад се место покорило, цар је наредио да се затворе капије и да се оставе отворена само једна врата. Када су турци дошли у место, наредили су свим домаћинима да сваки са својом служинчади, с мужком и женском чел ади изиће кроз врата из места на ров, оставл аћу и све своје благо у кућама. И то су ишли један за другим. А цар, стојећи пред вратима, бирао је младиће на једне страну, а женску чељад на другу страну, а мушкарце исто тако на ров на другу страну (а жене на другу страну) по који су међу нима (мужевима) били најистакнуте ји наредио је да се ти сви посеку. . .“[32]

Както вече беше изтъкнато, в случая се разказва и за отвличанията на девойки и млади жени за турските харема, което е друга форма на асимилация, осъществявана от турците.

---

[25] З. Живановић. Константин Михайловић из Островице, Јаничарове успомене или турска хроника. Споменик САНУ, CVII, Београд, 1959.

[26] Подробности за историята на Ново Брдо вж. у Г. Данчев. Владислав Граматик, книжовник и писател. С., 1969, 12—16. Там е посочена и научна литература, посветена на този град от различни сръбски учени.

[27] З. Живановић. Константин Михайловић из Островице. Јаничарове успомене или турска хроника. . . , с. 36.

[28] М. Динић. Ново Брдо — кратак историски преглед. Старинар, 1954—1955, № 5—6, Београд, 1956, с. 248.

[29] И. С. Достян. Борьба сербского народа против турецкого ига XV—начало XIX в., с. 19.

[30] Ђ. Трифуновић. Димитрије Кантакузин. Београд, 1963, с. 15.

[31] Пак там, с. 15.

[32] Ђ. Живановић. Константин Михайловић из Островице. Јаничарове успомене или турска хроника, с. 36.

Хрониката на Константин Михайлович е достоверен разказ за онова, което авторът сам е преживял. Той успява да разкрие някои детайли от османската асимилаторска политика, която е изпитал на собствения си гръб. С основание сръбският учен Никола Радойчич смята, че разказвайки за всичко това бившият еничар е искал не само да сподели своята печална участ, но и да запознае християнските балкански народи с характерните особености на турската политика, за да им даде знания и идеи за борба срещу фаталната по своите последици тактика на асимилаторите турци: „А шта је хтео Константин Михайловић? Дати што је човечански могућније објективан опис Турака, нихове вере, нихове управе, нихове војске и, изнад свега, тајне нихових успеха у ратовану. Ово је хтео, да би, оружан добронамереношћу, знанем и искуством, упутио хришћански свет като да се сједини, на који начин да измени западначку војничку опрему и какву ратничку тактику да приемни у борби с Турцима, како би их победио и тако ослободио пороблене хришћане нихова јарма, а све остале спасао од османлијске опасности.“[33]

Интересни подробности, свързани не толкова с конкретни прояви на асимилаторската политика на турските завоеватели, колкото с печалните резултати от нея, намираме в „Посление до доместик Исай“ от Димитър Кантакузин[34]. Написано през втората половина на XV в., според Д. Руварац след падането на Цариград в 1453 г.[35], а според Дж. Трифунович, който стои по-близо до истината, след 1469 г.[36], в това послание откриваме интересни страници, засягащи неговата съвременност[37]. Присъствието на някои детайли от действителността през втората половина на XV столетие придава на посланието летописно значение и определя неговата стойност като исторически извор.

Резултатите от окончателното поробване на земите на балканските народи е плачевно: „Цр҃квы разорены бнше, мощи сты҃ попрани, ст҃аа порѣгана, чнста wскверньнѣ'на. Плачю горко хр҃тиан'ска ннꙗ пр҃ѣлежн.“[38]

С мъка говори Димитър Кантакузин за лишеното от свобода християнско население. Никаква перспектива за освобождение не вижда той и като обръща поглед към близкото минало, търси причините за това печално положение и в някогашните несъдружия и раздори между тях, и в греховете, които са допуснали. Оттук и мрачните емоционални тонове, характерни и за тази негова творба, както и за популярната му „Молитва към Богородица“[39]. Жестоката асимилаторска политика на завоевателите е довела състоянието на нравите до печално състояние, до греховност и падение. Редом с грабежите, убийствата, неправдите и насилията са деградирали и нравствените ценности у хората. Писателят разказва с болка за често срещаната човеко-

---

[33] Н. Радојчић. Хроника Константина Михайловића Островичанина. — В: Стара књижевност, Београд, 1965, 527—528.

[34] Запазено е само в един препис, в ръкопис № 17, в Библиотеката на сръбската патриаршия в Белград. Издадено от А. Е. Tachiaos. Nouvelles considérations sur l'œuvre littéraire de Démétrius Cantacuzène. Cyrillomethodianum. Thessaloniki, 1971, 131—182.

[35] Д. Руварац. Из старе српске књижевности. Ср. Карловци, 1913, с. 4.

[36] Ђ. Трифуновић. Димитрије Кантакузин. Стара књижевност. Београд, 1965, с. 493.

[37] Г. Данчев. Посланията на Димитър Кантакузин. Балкански културни и литературни връзки. — Studia Balcanica, 8. С., 1974, 43—68.

[38] Л. 132б, Ръкопис № 17, Библиотеката на сръбската патриаршия, Белград.

[39] Г. Данчев. Димитър Кантакузин. С., 1979, 45—82, 123—143.

ненавист, сребролюбие, завист, немилосърдие, дошли като следствие от робското положение.

Произведенията на старите южнославянски литератури, на които се спряхме тук — някъде по-подробно, другаде по-накратко с оглед на проучваната проблематика, по красноречив начин документират обективното отношение на своите автори към събитията, оказали съдбоносно влияние върху историческата участ на християнското население. Всеки по своему, но винаги убедително, отразява както различните прояви на асимилаторската политика на турските завоеватели, така и тежките последици, които понасят поробените балкански народи.

ЛЮДМИЛА БОЕВА

ЖАНР ДРЕВНЕРУССКОЙ ПОВЕСТИ И ЗНАЧЕНИЕ БОЛГАРСКИХ ПАРАДИГМ („АРХЕТИПОВ") В ЕГО ФОРМИРОВАНИИ

Повесть как метажанр обнимает большой период времени, ее развитие проходит всей русской литературной историей — от древности до наших дней. Она носит в себе знаки традиционного и новаторского, появляющегося на каждом новом этапе развития, у всякого подлинно талантливого писателя. Как типичный знак, объединяющий в себе смысл и способ выражения, повесть берет начало, с одной стороны, из устных рассказываемых жанров, отражает влияние фольклора, с другой, из древнерусской повествовательной прозы, ее канонов и архетипов. Повесть сравнительно свободна по форме, нарративна, вариабельна и в то же время повествовательная и устойчивая.

Советские теоретики, прежде всего В. В. Кожинов, Л. И. Тимофеев, под повестью понимают „среднюю эпическую форму"[1], включающую ряд эпизодов, объединенных вокруг основного персонажа и составляющих какой-то период его жизни. Повесть отражает иной тип жизненного процесса, чем роман или рассказ, подчеркивает далее Тимофеев, изображаемые в ней события более развиты, и она охватывает большее количество действующих лиц, чем рассказ, и меньшее, чем роман. В. В. Кожинов также характеризует повесть через контрастную параллель с романом или рассказом. Он отмечает, что в отличие от романа повесть тяготеет к эпичности и хроникальному сюжету. Ее объем он расценивает как колеблющийся и не считает жанровым определителем. Эпическую прозу он подразделяет на два типа, к первому относя повесть и рассказ, ко второму — роман и новеллу. Границу между ними теоретик устанавливает в зависимости от соотношения в них традиционного и новаторского. „Первый тип восходит к древней эпической традиции, второй оформляется лишь в новой литературе"[2].

Все справочники, энциклопедии и словари отдельно объясняют термин „повесть" и отдельно „повесть древнерусская", поскольку последний значительно отличается от современного понятия. В него входит бо̀льший объем произведений, связанных повествовательной манерой изложения: собственно повести, жития, летописные повести, сказания, отдельные слова, написания, даже зачастую моления или поучения.

Развитие повести, как и многих иных жанров, прошло через сложнейшие коллизии — от аморфности вначале, невыграненности жанровых признаков в светских, историко-литературных произведениях в отличие от установленных жанровых штампов церковных творений — до введения более

[1] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1976, с. 350.
[2] Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968, с. 814.

четких жанровых ограничителей в XVIII и XIX веках и до новой жанровой расплывчатости в нашей современности. В теперешней писательской практике авторы зачастую отказываются давать своим творениям какие бы то ни было жанровые определения, предоставляя право их классификации своим критикам, что, несомненно, ведет к жанровой аморфности современной литературы.

Древнерусская повесть также проходит сложный путь становления. За время своего развития в древнерусской литературе она подвергается ряду трансформацинных процессов, особенно в так называемые переходные периоды. Древнерусская повесть открывается историческими повествованиями, потом переходит к описанию воинских событий, забота об исторической достоверности сменяется стремлением точно и ярко описать военные столкновения, героизм и трагизм в жизни своих героев. Создается исключительно популярная на Руси жанровая разновидность воинской повести с устойчивыми жанровыми знаками и обязательными для всех произведений этого вида „постоянными формулами", языковыми и стилевыми „архетипами". Рядом развиваются повести, смыкающиеся или с житиями святых, или с устными народными рассказами, преданиями, легендами о героях, положивших голову за свою землю. На некоторые повести особенно ощутимо влияет устное народно-поэтическое творчество, сказки или песни. В конце XV—XVI в. повести приобретают публицистический характер, в них проникают политические тенденции.

В своем развитии постоянными для жанровой определенности древнерусской повести как таковой остаются повествовательность, эпичность, тяготение к объективности описаний, диалектическое сочетание традиционного и новаторского. Например, в переходный период от старого к новому времени, в течение XVII века в повестях происходит очень важная и характерная смена основной функциональности. В литературе XVII века повесть становится излюбленным, наиболее соответствующим своему веку жанром. Поэтому именно на ее территории наступает столь необходимый для поступательного развития литературы перелом, переход от старых служебных жанров к жанрам литературно-художественным, светским. То есть происходит смена основной функциональности жанра, дополненная сменами в коммуникационной триаде. Писатель и читатель начинают приближаться друг к другу и демократизироваться, оба они в XVII веке часто являются выходцами из посадского населения; демократичнее, яснее, понятнее, человечнее, наконец, становятся сами повести XVII века; в них, несомненно, начинают проникать возрожденческие веяния. В связи со сменой основной функции меняются и другие жанрообразующие признаки. Именно они лежат и в основе разграничения повестей XVII века по видам: исторические первой трети XVII века, эпохи Смуты и времени ее осмысления; историко-беллетристические, в которых фольклорные воздействия особенно ощутимы, приемы устного народнопоэтического творчества используются для фабульных конструкций, достижения драматического напряжения и занимательности в сюжетах. В середине века возникшие сатирические и бытовые повести, а также автобиографические старообрядческие повествования, относящиеся обычно ко второй половине и концу XVII века, замыкают наш перечень.

Расцвет повести приходится и на иной переходный момент, период с конца XVIII и начала XIX вв., когда широко популярными становятся повести сентиментальные. Их жанровым знаком делается присутствие сочувствующего, переживающего сентиментального автора, чувственная окраска мыслей и переживаний героев повестей. Новый перелом и трансформация

жанра повести происходит при переходе к периоду золотого века русского реализма. Создаются повести „натуральной школы", где формообразующим знаком являются картины быта, среды, обрисованных в качестве необходимого типического фона для изображения главных героев повестей.

Традиционное изучение повести как жанра (от Аристотеля, Гегеля, Белинского) велось в плане исследования образного отражения жизни, действительности, единства содержательной формы и формообразующего содержания. В трудах структуралистов и семиотиков на передний план выдвигались анализы структуры жанра, сигнальных систем, художественного текста, авторской речи, взаимоотношений в коммуникационной триаде, восприятия жанра как системы знаков и т. п. Повесть трактуется как средство передачи специфической информации, как знак, или система знаков, объединяющая диахронические моменты, исторически присущие этому жанру, с синхроническими процессами, возникающими в самой системе, в плане отношений между ее элементами, между составными жанра в определенный социально-исторический отрезок времени. Лучшими иссследованиями, глубокими и точными, являются те, где удается сочетать традиционный подход с новыми приемами на основе марксистско-ленинской эстетики.

Древнюю русскую повесть, таким образом, можно видеть также и как ситему знаков, выражающих единство известной триады: знаки синтаксические (отношения между ними), семантические (смысл системы) и прагматические (знаки и потребители, или воспрниматели). Но для данного исследования особое значение имеет система парадигм — образцов или архетипов, определяющих жанровую специфику и объединяющих повесть в единый жанр на всем протяжении его длительного бытования — от XI до XVII века включительно.

В генеалогии XX века немаловажную роль сыграли идеи, развитые представителями феноменологии, особенно эйдетической феноменологии, разрабатывавшейся польскими теоретиками Ю. Клейнером, Р. Ингарденом и др. Последний, продолжая классические традиции Аристотеля, Лессинга, характерным образом использованные и обновленные уже А. А. Потебней, выделяет в первичных эстетических феноменах слои в семантическом плане: уровни слова-языка, значения о образа. Их комплекс создает литературное произведение, жанр. Разновидность феноменологии — морфологическое литературоведение, и его родоначальник Э. Р. Курциус вместо жанров рассматривает так называемые „топосы", то есть духовно-риторические константы, общие места в историческом процессе. Французские ученые вводят понятие архетипа как первичного феномена или комплекса образов, отличающих отдельного писателя, направление, жанр или целую национальную литературу. Термин архетип можно найти, впрочем, еще в античности у Платона, использовали его и К. Г. Юнг, Зигмунд Фрейд и др. Конкретное существование архетипа может быть в виде ритуала, восходящего к древности, мифа, символа. Для исследования древних литератур эта терминология имеет свои преимущества. Архетипы часто понимаются и как модусы сопряжения прошлого и настоящего, общего и конктерного. Полезно выделение архетипов и при изучении этнографии, мифологии, медиевистики, что продемонстрировано достаточно выразительно в трудах К. Леви-Строса. По мнению Г. Башлара, интенсивность творчества и острота воспрятия произведения вообще зависит от степени погружения творца или читателя в „резервуар архетипов", которые у него однотипны с „первоэлементами" или прасимволами: Огнем, Водой, Воздухом и Землей[3].

[3] G. Bachelard. La poétique de l'espace. Paris, 1957.

В советском литературоведении и особенно в византологии понятие архетип иногда сужается. Или возводят его к отношению идеи и предмета в платоновской философии, или к динамическому соотношению символа и символизируемого, образа и архетипа, причем задача исследователя сводится к тому, чтобы проследить возвращение образа к первообразу — архетипу. Последнее наглядно осуществляется при исследовании агиографии: „Житие описывает не просто „должное“ и не высший идеал жизни, а подвижническую жизнь, дает образ воплощения идеальных требований в земную действительность. Образ же, как его со времен иконоборчества понимали христианские теоретики, есть уподобление и знаменует собой первообраз. Образ святого на земле — уподобление идеалу Христа“[4]. Архетипы могут быть в сюжетах, приемах и образах, жанровых формах, языковых средствах. Для изучения языковых архетипов древнеславянских языков Р. Пиккио вводит термин парадигмы, в точном смысле образы, которые древняя болгарская литература передает вместе с основой древнеславянского литературного языка другим литературам православного славянства[5]. Наличие парадигм связано и с тяготением всех древних литератур славянства к абстрактности, символичности и каноничности. В. В. Бычков, исследуя мир византийской эстетики, таким образом поясняет, что такое канон: „Каноничность, как и ряд других характеристик византийской культуры, была теснейшим образом связана с системой мировосприятия византийцев. Лежащие в ее основе идея образа (восприятие любого элемента мира в качестве образа, знака сущности), принцип иерархичности и статистическая система антиномий, требовавших постоянного созерцательного углубления в одни и те же феномены (образы, знаки, формулы, тексты и т. п.), привели к организации культуры по стереотипному принципу. При этом возник ряд стереотипных уровней: этикетность придворного церемониала, богослужебный канон, народные обряды, каноничность литературы и живописи и т. п.“[6]. Конечно, наличие канонов не отрицало творческие импульсы как в византийской, так и многое заимствовавших из нее болгарской и русской литературах древности. Введение понятий о канонах и архетипах помогает выяснить типичные отличия древних литератур от современной культуры, то, что Лотман в терминах семиотики назвал „движением к истине“ в виде „не перехода от одного знака к другому, а углубления в знак, то есть показать, что творческое открытие в древних литературах осуществляется обычно через обновление известных парадигм и принятых канонов: „новый текст — всегда открытый старый“[7].

Стилевые архетипы в древнерусской литературе часто становились предметом изучения, прежде всего их проявления в виде устойчивых формул, жанроопределяющих для „воинских повестей“, летописных текстов, житийных канонов и т. д. Литературные формулы, то есть устойчивые словосочетания, часто повторяющиеся обороты речи, сходные описания сходных ситуаций, отражающие тот художественный шаблон, который выработался у древних авторов и служил им в разных произведениях одного жанра для изображения однотипных сюжетов, изучали подробно А. С. Орлов, О. В. Творогов. Д. С. Лихачев подчеркивает, что этикет формул дополняется этикетом ситуации, композиции, языка, связывая все это не столько с жанром,

[4] Б. И. Берман. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия). — В: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 174.

[5] Р. Пикио. Мястото на старата българска литература в културата на средновековна Европа. — Литературна мисъл. 1981, № 8.

[6] В. В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977, с. 146.

[7] Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970, с. 22.

сколлко с предметом изображения[8]. Такие этикетные формулы, канонические штампы, архетипы обычно прежде всего переходили из одной литературы в другую. Им учились древние славянские авторы у богослужебной и светской византийской литературы. Их болгарская литература-посредница передавала на Русь. Древнерусская повесть с ее парадигмами (архетипами) повлияла и на повесть нового времени, сочетание традиционных архетипов и новых светских тенденций особенно показательно для повестей переходного XVII века, века Возрождения в русской литературе.

Многие произведения древнерусской литературы сохранили в языке и стиле, но и в своей „жанровой памяти" следы учебы у византийской и древнеболгарской литературы, особенно периода ее расцвета в кирилло-мефодиевскую и симеоновскую эпоху. Признаки учебы прослеживаются более четко, конечно, в начальный период развития древней русской литературы и в таких жанрах, как проповедь, житие, гомилия, литургические произведения и т. п. Гораздо меньше болгарских парадигм можно найти в более позние периоды развития древнерусской литературы и в таких светских, оригинальных жанрах, как русская повесть. Сохранению старых парадигм помог типичный „прогрессивный консерватизм", который Д. С. Лихачев подметил в древнеболгарской литературе и который присутствует и в русском средневековье. Он понимает этот консерватизм как „приверженность к национальным традициям" и как отличительную особенность литератур средних веков, создававших новое всегда на основе старого. Новые структуры вырабатывались „на основе издавна слагавшегося" и придавали культуре „стойкость, обороноспособность и самостоятельность"[9]. Помогло сохранению архетипов и стремление к выделению канонических моментов, устойчивых литературных формул, характерный церковный догматизм, столь ярко проявившийся в XVII веке, например, в целом движении старообрядцев. Вождь раскольников и крупнейший русский писатель XVII века Аввакум Петров не даром заявлял, что он готов умереть за единое „аз". Странное сочетание узколобой схоластики в защите старых обрядов, словесных формул, устаревшего и ненужного, и борьбы за свое, народное, исконно русское, как, например, за русский „природный" язык, отличало целую старообрядческую литературную школу. Диалектическое единство традиционного и новаторского — один из характерных знаков всей русской литературы XVII века. Может быть в связи с этим и до новаторских светских повестей дошли некоторые архетипы, воспринятые еще на первом этапе развития русской литературы и ставшие канонично-привычными для самой повествовательной манеры древнерусских книжников.

Говоря о важности болгарских парадигм, нужно подчеркнуть, что их очень трудно отделять от собственно византийских, а в основе своей даже древнегреческих, античных. „Без контакта с византийската култура българската литература не би могла да постигне бърз разцвет и да създаде бележити писатели и не би могла да се оформи като литература със своя жанрова система и поетика" — подчеркивает акад. П. Динеков[10]. Играла ли в том или в ином случае болгарская литература роль посредницы или дарительницы не всегда точно можно разграничить. Но несомненна, с одной стороны, необычайная устойчивость болгарских культурных традиций, крайне важная

[8] Д. С. Лихачев. Литературният етикет в староруската книжнина. — Език и литература, 1960, № 4, 255—268; см. также О. В. Творогов. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси. — ТОДРЛ, XX, 1964, 29—40.

[9] Д. С. Лихачев. Передовая линия обороны болгарского государства духа. — В: Първи международен конгрес по българистика. Пленарни доклади. С., 1982, 104—105.

[10] П. Динеков. Българската култура и взаимодействието й със световната култура. — В: Първи международен конгрес по българистика, с. 182.

и для болгарской, и для других славянских стран, с другой, наличие непрерывной линии преемственности в профессиональном мастерстве книжников, в технике писания, в ряде тем, идей и образов, в словесно-выразительной сфере. Воспринятые еще в древности и сохранившиеся позднее парадигмы известный исследователь С. Аверинцев видит на двух уровнях бытия: экзотерическом, сводящемся к „фигурам мысли“ и „фигурам речи“, рассудочно усвоенным и в сущности ничего не меняющим в недрах усвоившей их книжности, и экзотерическом, связанным с самой физиономией языка как языка, менявшим облик усвоившей их системы. Именно последний уровень характерен для всех православных славянских стран[11].

Болгарская литература древности, развивавшаяся раньше других литератур славянства, определенное время была для них классической, образцовой. Не только языковые парадигмы, но и стилевые отличия, художественные истины, идейное воздействие оказывали классические произведения на другие славянские литературы. Болгарская литература начинается как светская, с протоболгарских надписей, но, созданная в условиях средневековья и на базе христианского религиозного мировоззрения, она как целое имеет религиозный характер[12]. На русскую почву в готовом виде перенесена и основная ее идея о всесильном, справедливом и добром христианском боге и вера в грех и раскаяние, вознаграждение и наказание, агиографический канон, житийные идеальные истории и образы, как героический эпос средневековья, как увлекательное, напряженное, сюжетное повествование с идеальным героем. Именно жития, рассказывающие о жизни и подвигах своих героев, позднее и о их переживаниях, мыслях, чувствах, особенно повлияли на повести XVII века. Жанр жития ближе всего стоит к повести в XVII веке, особенно в недрах старообрядческого направления, намечается переход от жития к автобиографической повести; такой переход осуществляется и в творчестве протопопа Аввакума и его соратников и в „Житии Юлиании Лазоревской“, трансформирующемся в семейно-бытовую хронику, „Повести-житии о Марии и Марфе“ и др. Житие всегда сочетало в себе черты релегиозно-воспитательные и занимательно-приключенческие, нравоучение и высокое интеллектуальное наслаждение. К знаковым показателям жития относятся биографическое повествование в хронологическом порядке, идеализация главного героя, сравнение его с библейскими праведниками, подтвержденное цитатами из святых книг, чудеса, им совершенные, иногда и видения и пророчества, высокая символика, абстрактные сравнения, пафосная лексика, сложносочиненные слова, многокоренные, передающие высокодуховную, иногда гражданственную, иногда церковно-патетическую риторику, для которых в русском языке закреплено понятие „старославянские архаизмы“, „высокие слова“. Все это найдем уже в таких известных на Руси произведениях как жития Кирилла и Мефодия и их учеников. Византийские и болгарские жития впервые познакомили русского читателя древности с сюжетными открытиями и со способами построения образов, повлиявших на них приключенческих романов и повестей античности. Потом житийные жанровые приемы, канонизировавшиеся, ставшие классическими парадигмами в славянских литературах, начиная с болгарской, повлияли в свою очередь на методы оформления светской повести.

Оригинальные болгарские жития Кирилло-Мефодиевского и Симеоновского „золотого века“ вырабатывают стереотипы, нарушая традиционные

[11] С. Аверинцев. Славянское слово и традиция эллинизма. — Вопросы литературы, 1976, № 11, 152—162.

[12] Д. Петканова. Старобългарска литература. Част I (IX—XII век). С., 1986, 26—27.

житийные каноны. На передний план в них выдвигается не идеал аскетического отречения, пустынничества, столпничества и т. п., а задача преданного служения делу славянского просвещения, борьба за наследие великих славянских просветителей. Историзм этих житий, высокие гражданские идеалы, общенародные интересы — все это отразилось и в оригинальных русских житиях, особенно в так называемых „княжеских житиях", где святыми признаются князья, защищавшие свою землю от врагов, боровшиеся за единство своего государства, за свой народ. Та же высокая идея борьбы за свой народ проводится и в исторических повестях XVII века, отразивших сложную эпоху Смуты. Одним из самых идеализированных образов защитников патриотической каузы является русский патриарх (с 1606 года) Гермоген, погибший как святой, замученный интервентами, обрекшими его на голодную смерть за мужественный отказ убедить К. Минина и Д. М. Пожарского отступиться от борьбы. Уже сами факты его биографии предопределили введение житийных архетипов в рассказывающие о нем исторические повести. В „Ином сказании" пишется, что он был „словесен муж и хитроречив, но негладкогласив, о божественных же словесех присно упражняющеся, и вси книги Вехтаго закона и Новыя благодати, и уставы церковныя, и правила законыя до конца извыче." Удивиться „пастырю нашему и учителю и великому отцем отцу и святителю", который „яко столп, непоколебимо стоит посреди нашея великия земли", „всех тех душепагубных наших волков и губителей увещевает, и стоит один противу всех их", призывает „Новая повесть о Рооссийском царстве". Способы характеристики живо припоминают подобные из похвал Константину или из описанного Григорием Цамблаком мужественного стояния Евфимия Тырновского против „агарян". Общие архетипы применяются и при описании язычников, варваров, беззаконных царей, воюющих под стенами Смоленска или Тырнова. Контрастно отделяется яркая фигура одинокого борца, „аки исполин муж безо оружия и безо ополчения воинского", вооруженного одним „словом божьим", побеждающего и чудотворствующего.

Народные песни, с одной стороны, книжные парадигмы, с другой, используются для характеристики героя-полководца Михаила Васильевича Шуйского, „рекомаго Скопина" в посвященных ему повестях. „Благоверный, благородный и благочестивый" „боярин, воин и воевода" трагически гибнет, но, по словам безымянного автора, он оставил свой народ, чтобы „небесному царю воинствовати". Оплакивающий его народ „нищии и убогии вдовицы, и слепии, и хромии, всяк со слезами и горким воплем, кричаще и вопляще" припоминает слезы и крики и народное горе в столь же пышных, риторических описанях Цамблака. „Плетение словес", сохранившееся все еще до XVII века, в определенных моментах описаний исторической повести больше всего доносит до новой эпохи парадигмы классической болгарской литературы. Интересна и общая манера соединения реального и сакрального в болгарских житиях и некоторых русских повестях XVII века. Описания мук и страданий подлежали сакрализации, даже когда они отражали реальные исторические или бытовые происшествия. Позднее в повестях о героях и мучениках старообрядчества „события бытовой действительности и сакральные ситуации взаимопроецировались"[13]. Из обыденности в сакральный мир перемещает себя в своей автобиографической повести Аввакум, считая себя и простым мужиком и мучеником, божьим избранником, вождем, проповедником. Точно также действует агиограф со многими своими святыми героями в болгарских житиях, сочетая бытовой, исторический материал с

[13] М. Б. Плюханова. О некоторых чертах личностного сознания в России. — В: Художественный язык средневековья. М., 1982, 184—200.

параллелями из Евангелия, с видениями, чудесами, с уподоблением самому Христу и т. п.

В русских житиях и повестях присутствуют и прямые повторения болгарских архетипов, уподобления русских персонажей болгарским образцовым героям. Прежде всего такими героями являются великие братья. Уже в житиях Епифания Премудрого Стефан Пермский, изобретатель пермской азбуки, списывается местами с Кирилла, а исихаст и строитель монастырского общежительства, большой государственный деятель XIV века Сергий Радонежский припоминает Евфимия и его соратников. В автобиографической повести Аввакума также как светлый образец вспоминается Кирилл и его азбука, используется известный архетип, язык, которым говорил и писал болгарский просветитель, — язык ангельский. Заимствования и параллели с „Шестодневом" Иоанна Экзарха Болгарского в „Поучении" Владимира Мономаха, в недошедшей до нас полностью повести „Слово о погибели Русской земли" давно подмечены советскими и болгарскими учеными. Но стоит снова подчеркнуть, что именно из этой книги учились древнерусские книжники метафорическим парадигмам, образной речи, поэтической фразеологии. Опять-таки в повести и подготавливавших ее челобитных Аввакума можно найти парадигмы, припоминающие „апофеоз и апологию писательского труда" — сквозную тему „Шестоднева"[14], как, впрочем, и „самоуничижительные" формулы, в личностном и эгоцентрическом контексте Аввакума совершенно теряющие свою реальную наполненность.

Более подробного рассмотрения заслуживают и сюжетные архетипы, присутствующие в некоторых русских бытовых повестях. Например, сюжетная схема классического произведения Древней Руси „Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастие довело молотца во иноческий чин", воплощающая и идею о всесильном боге, сотворившем человека и наказавшем Адама и Еву и их потомков за нарушение его заповедей. Или мысль о грехе и прощении „человеколюбивого бога", ставшая основой фабулы великолепной „Повести о Саве Грудцыне", многими авторами оцениваемой как первый русский роман и русская фаустиада. Автор подчеркивает свой идейный замысел в распространенном названии повести: „Повесть зело предивна и истинна, яже бысть во дни сия, като человеколюбивый бог являет человеколюбие свое над народом христианским". Сава, ради любви к жене Бажена, Орловского мещанина и купца, друга своего отца, продает душу дьяволу, изображенному как некий юноша, ищущий всегда „погибели человеческой", но после множества приключений и даже подвигов на ратном поле под Смоленском раскаивается, разболевшись. Привычная парадигма — эта болезнь, когда перед смертью герой под влиянием богобоязненного и боголюбивого праведника обращается к богу. Столь же часто повторяемый архетип и видение храма, и бесовское мучение больного, и молитва к богородице, и обещание постричься и мн. др. и в припоминающей возрожденческую новеллу „Повести о некотором госте богатом и о славном о Карпе Сутулове и от премудрой жене ево, како не оскверни ложа мужа своего" заключительная фраза обширного названия тоже припоминает известный архетип учительной литературы. Несмотря на алогизм сюжетной ситуации, где духовные лица — грешники, а поучения о нравственности и необходимости страшиться „огня будущаго" вложены в уста женщины, в повести утверждается идея, уже известная нам по житиям и использованная в других русских повестях

[14] А. М. Панченко. Некоторые эстетические постулаты в „Шестодневе" Иоанна Экзарха. — В: Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Т. 1. Л., 1976, 32—41.

переходной эпохи, что бог видит все дела людские и справедливо наказывает грешников и отличает праведников.

В одной из самых поэтических, великолепных по художественному рисунку повестей XVII века „О зачатии во граде Тфери Отроча монастыря“ сюжет строится на рассказе о страстной, но несчастной любви княжеского отрока Григория, его „великой кручине“, толкнувшей его стать монахом и основать обитель. Удивительным образом сочетаются в повести народно-поэтические свадебные мотивы, песенные символы и архетипы, привычные для древней книжности: божий промысел, приведший отрока на нужное место, знамения, явление пресвятой богородицы, пустынное житие, „хижа“, исповедь, его святое преставление и даже заключение повести, припоминающее архетипы, как житий, так и исторических повествований, подтверждающие историческую достоверность всего рассказанного: „Монастырь же той стоит и до ныне божию благодатию и молитвами пресвятыя богородицы“ и т. д. Сочетание народно-поэтических, сказочных мотивов с книжными парадигмами припомниает болгарское простонародное житие Иоанна Рильского. Общие сюжетные моменты соединяют через канонические архетипы оригинальный болгарский рассказ „Чудо св. Георгия с крестом и с болгариным“ и „Сказание о явлении и сотворении честнаго и животворящего креста господня, что в Муромском уезде на реке Унже“, или, как чаще его называют, „Повесть о Марфе и Марии“. Приключенческая, занимательная фабула повестей о начале Москвы, не имеющая уже никаких знаков исторической достоверности, близка к сюжетным парадигмам, использованным в византийской повести от Феофане, распространявшейся широко во многих хронографических списках. Много примеров использованных парадигм (архетипов) можно найти в тематической области; еще больше в излюбленных стилевых сочетаниях, фразеологизмах, словесных гроздьях, с любовью составлявшихся болгарскими и русскими мастерами слова: свет, огонь, все его эффекты, „солнце правды“, „звезден лик“, столь часто использованные в житиях Кирилла, в агиографических произведениях Пахомия Серба и Епифания Премудрого или в некоторых повестях XVII века. Типичные сравнения с небесными телами, с растительным миром или из мира животных, особенно частые как в житиях, так и в повестях, например, в сатирической повести „Слово о мужах ревнивых“; сложносоставные, многокоренные аспекты, типа „езерь сладководных, рек многорыбных, земель доброплодных“ или „скотопитательных пшениц“, „разноцветущих цветов“, „краснопеснивных сиринов“ в „Сказании о роскошном житии и веселии“ и др. припоминают болгарские образцы: „богоразумна“, боговдъхновено, боготечна, богодвижими богогласни, боготкан“[15] в „Похвальном слову Кириллу“: „златозарни очи“, „многогласни язык“, „многопресветлое лице“, „ангелозрачнеи зеницы“ и мн. др.

Единство традиционного и новаторского в русских повестях, начиная с XVII века, изменяется в сторону усиления нового, светского. Каноничность, абстрактность, постоянство архетипов, устойчивые парадигмы, идущие как из византийской-древнегреческой, так и из славянской-древнеболгарской книжности, начинают, несмотря на всю их устойчивость, сглаживаться и постепенно исчезать. В литературной прозе XVIII века старославянские парадигмы становятся специфической окраской старомодного или архаизированного высокого слога, все больше и больше уступая место разговорным сочетаниям, на основе которых формируется и литературный стиль нового времени.

---

[15] Д. Петканова. Старобългарска литература. Ч. 1, с. 177.

ИВАН ПАВЛОВ

ФОРМИРАНЕ НА НОВА ПОЕТИКА В БЪЛГАРСКАТА И ЧЕШКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ПРОЗА

Новата идейно-естетическа организация на прозаичната структура е свързана и определена от стремежа за масово културно извисяване — неизбежен резултат от националните и социалните борби по време на Българското и Чешкото възраждане. Направените типологични паралели са в състояние да открояят генетични взаимоотношения във вътрешнолитературен план. Очертаването на облика на една формираща се поетика би спомогнало за намирането на все още липсващото единство в преходите между отделните етапи на съответния национален литературен процес, в който времето на XIX и XX в. съобразно преломния му характер е означено като *ново*.

Включването на историческото минало като въздействуващ фактор във всяка политическа програма на Българското и Чешкото възраждане води до задължителното му присъствие в почти всяка творческа изява. Превратността в обществената съдба на българи и чехи и младостта на създаваните възрожденски културни институции не бива да са причина за отхвърлянето на процесуалността в изграждането и възприемането на естетически ценности. Синкретизмът на обществения живот през Възраждането сближава усилията на анонимния народен творец, прикрива авторството на разпространяваните във все по-масов тираж книжки за народа, обяснява изграждащото се жанрово и поетично разнообразие. Нуждата от национално самочувствие изисква постоянно патетично напрежение, излъчвано като духовна енергия от противоположните по възникването си фолклорна и литературна традиция. Епичната възхвала на народностната същност като текуща необходимост заменя средновековната етична дилема между доброто и злото и я превръща във водещ творчески принцип, реализиран с оригинални или адаптирани според националните условия чуждестранни произведения.

Интересът към старината при българските и чешките творци е подхранван и от традицията на творческия опит. Така българското и чешкото литературно развитие бележат закономерности, плод на многовековни усилия, но и резултат от влиянията на продуктивни съседни литературни региони. Неизбежното създаване на книжовни норми през Възраждането диалектически е съпътствувано от стремежа за отклонение от тях на писатели с голям творчески потенциал. Хронологическата близост на разглежданите явления е обусловена от навлизането в нов исторически етап — при чехите настъпил след реформите през 1780 г., а у нас ознаменуван с предложението на Софроний от 1811 г. за създаването на българска автономна област, наречено първа програма на българската буржоазия[1].

[1] В. Мутафчиева. Книга за Софроний. С., 1983, с. 198.

Вацлав Матей Крамериус (1759—1808), автор на привляклата вниманието на поколение народни хронисти възхвала на императора Йосиф II, премахнал религиозната и крепостната неправда, създава първата чешка печатна база, издаваща евтини народни книжки, изключително популярни в цяла Чехия. Първият оригинален роман в това книжно море на преводна немска литература, позната в по-късни преводи и в България[2], е „Чешките амазонки" (1792) от Прокоп Шедиви (1764 — ок. 1810 г.). Историята на девическата война в Чехия, както гласи пълното заглавие на романа, е изцяло по мотиви от Чешката хроника на Вацлав Хайек от Либочани (от XVI в.), издадена от Геласиус Добнер през 1762—1786. Насочването на чешките прозаици към старите хроники е особено интензивно, като се има предвид липсата на фолклорен епос, който Вацлав Ханка (1791—1861) се опитва да компенсира с огромен за времето си отзвук чрез създадения от него „старочешки" епос — Кралеводворския и Зеленохорския ръкопис, „открити" съответно през 1817 и 1818 г.

Връзката с историчното като пряка възможност за творческа изява вдъхновява и преписвача на История славяноболгарская (1762) Софроний Врачански (1739—1813). Безсмъртната творба на Паисий все още не е оценена като структуроформиращ фактор в поетиката на нашата възрожденска проза. Неговата позиция на всеприсъствуващ наблюдател сред историческия поток ще е улеснила постигнатото от Софроний житийно единство между лично преживяното и сполетялата всички участ. През 1814 г. излиза първото печатно издание на Паисиевата история, дело на Христаки Павлович (1804—1848). Според Б. Пенев[3] той обработил литературно известния материал. Самият титул „Царственик или история болгарская, която учи от где са Болгаре произишли, како са кралевствовали, како же царствовали и како царство свое погубили и под иго попаднали", представлява пример за фабулиране на обемист, епичен по своето значение материал. Раздвоеното заглавие сочи, че авторът ще насочи вниманието си не само върху събитията, но и върху техните извършители, тълкувани по начин, отдалечаващ се от агиографската метафизика — „защо состояние человеческое в том свете не е постоянно, но всегда променению подлежи, тоест благополучию последува злополучие, а злополучию благополучие"[4]. Бароковите образци на Паисий са използувани и от Павлович, създаващ с космогонията си широка епична картина на османското нашествие, чиято неумолимост не може да бъде спряна с личния героизъм. Търсенето на причините за съдбоносния разгром актуализира и популярната „Повест за падането на Цариград в 1453 г.", позната в три преписа от различни български краища (най-новият е от XIX в.[5] в сборник със смесено съдържание).

Принудителната разнородност на тези сборници, компенсиращи цели фрагменти от литературното развитие, се оказва жанрово актуална през Възраждането. Заглавието на късно издадените спомени (1894) на поп Минчо Кънчев (1836—1904) вмества като в старинния съд видрица: „описано за българи, даскали, ученици, попове, училища, черкви, воеводи, хайдути..."[6]

[2] Н. Андреева-Попова. Възприемането на немската литература в България през Възраждането и типологичната общност на литературните периоди и течения. Българо-немски литературни и културни взаимоотношения. С., 1985, 54—76; Писатели като Кростоф Шмид (1768—1854), Хайнрих Чоке (1771—1848) са били широко популярни в България и Чехия, дори според Ст. Минчев „Ракийска чума" от Чоке е преведена на български от П. Иванов 1873 г. от чешки език — В: Из историята на българския роман. С., 1908, с. 64.

[3] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. 2. С., 1977, с. 416.

[4] Царственик или история болгарская..., У Будиму, 1844 (предговор).

[5] Б. Пенев. Цит. съч., т. 1, 1976, с. 344.

[6] Поп Минчо Кънчев. Видрица. С., 1983, с. 106.

В Чехия прозаичните сборници, издавани през XVIII и XIX в., съдържат предимно тривиализирани произведения на средновековната чешка проза, запазили въпреки неизбежната деформация важни белетристични тенденции. Наличието на постоянен рецептивен поток (макар често пъти заплашващ с асимилация) от западноевропейската литература в Чехия затруднява личната литературна изява, за която съдим посредством ръкописното или отпечатаното дело на безброй знайни и незнайни народни хронисти[7]. Същевременно народната устна прозаична традиция със своето оперативно откликване на станали събития трансформира утвърдени мотиви, които дават интересни варианти за една нова белетристична обработка.

Така в широко разбираната повествователна традиция, постигаща или не естетически резултат, започва да се отразява връзката между отделната случка и личното преживяване. Нарушената средновековна монолитност на повествованието, появата на наративна дистанция между разказвач и герои чрез субективно-импровизационната насоченост на разказния момент е пряк път към разбирането на достоверността не като реалност на разказаното, а като негова възможност, тоест до изграждането на литературната фикция. Раздвиженото повествование с ярко оформен сюжет, подчинен на страданията на грешния Софроний, правят неговото Житие (1810) истинско описание на прехода между два етапа в нашата литература. В традицията на българските житиеписни творби то е „жанр, в който намира отклик духовната жажда на българина да възхвали и свои идеални герои, не идващи „отвън", а откърмени от собствената земя. Едно от най-значителните и самобитни произведения на новата литература „Житие и страдание грешнаго Софрония" напомня със заглавието си, че новата повествователна литература не израства на празно място, че тя ще замени българската агиография, но и ще продължи хилядолетния ѝ път"[8].

Изграждането на литературен опит е резултат от натрупването на житейски познания и умения сред българи и чехи. Стереотипната нагласа за възприемане на наративни изяви води до създаването на масови читателски навици. Изявата на художествената същност на новата българска и чешка литература започва да става в чувствителната релация автор—творба—читател. Не бива да се забравя обаче, че пробата за читателска пълноценност се извършва не чрез отзвука от емоционалната реакция при възприемането, а посредством писмената изява на възприемащия литературното творчество. Спонтанното или целенасоченото желание да се отрази случилото се чрез

---

[7] Масовото разпространение на полуфолклорни печатни творби поражда интереса а първото поколение чешки възроженци (В. М. Крамериус, П. Шедиви и др.), открили тях източник на литературни стереотипи за пропагандирането на просвещенски идеи. Усилията на авторите, предимно грамотни селяни и занаятчии, са свързващо звено между устното народно творчество и писмената продукция в епохата на католическия барок, насилствено нарушил чешкото литературно развитие. Водещо място в този тип литература има прозата (хроники, мемоари с актуална, социална и историческа проблематика), а челен нейн представител е Франтишек Ян Вавак (1741—1816). По-късно широко известните местни хроники свидетелстват за масовото разпространение на епическо-документалната традиция в чешкото общество и за приближаването на авторско-литературната до обществено-рецепционната традиция; Вж. И. Павлов, В. Тодоров. История на чешката литература. Ч. 1. С., 1986, с. 104, 177; Широка представа за подобна литература дават — Prameny Lidové provienience. Edice etnografickych pramenů. Praha; A. Robek. Městské lidové zdroje národního obrotení. Praha, 1977.

[8] К. Иванова. Житията в старата българска литература — В: Стара българска литература. Житиеписни творби. С., 1986, с. 32.

[9] Много интересни образци за преднамереността като начален тласък за литературна изява в канонизираната летописна традиция дава сборникът „Писахме да се знае. Преписки и летописи". С., 1984, 307—310, 314, 319.

хроника, приписка, дневник, глоса[9], въпреки амбициите на пишещите не е естетическа проява, но е важен подтик към литературни занимания.

Революционното напрежение на възрожденската епоха не само интензифицира времевата връзка минало—настояще—бъдеще, но и разкрива нови хоризонти. Отдалечаването от родното място по всевъзможни поводи (хаджилък, делови пътувания) позволява да бъде изразена в писмена форма личноуценъчна позиция на наблюдаващото лице, трансформирано в главен герой на възрожденския пътепис[10]. У нас неговите очертания са доста аморфни — гравитират между белетристичен фрагмент или журналистически дневник, но и класицистичният пътепис „Пътуване до Италия“ (1818), на намиращия се на австрийска военна служба чех Милота Здирад Полак (1788—1856) излиза цели две години (1820—1822) като отделни продължения в популярното тогава списание „Доброслав“. Пътеписното четиво става важен подстъп към начините за изграждане на литературен свят, наподобяващ реалния, но и започващ да се отличава от него с подчинението си на изграждащите се естетически принципи. Поставя се началото на ново съотношение между художествено несъзнателно и художествено съзнателно[11], в чийто диапазон социално-естетическата комуникация между читател и творба и автор и читател чрез творбата започва да налага формирането на литературен вкус[12], който се изявява при възприемането на прозаичните творби. Още Боян Пенев[13] припомня епическите дисаги на странствуващия книгопродавец Хаджи Найден Йованович (ок. 1805—1862 г.), които, изпълнени с книги, създават литературни предпочитания, а Иван Вазов в тематично насоченото си стихотворение „Старий книгопродавец“ от сбирката „Поля и гори“ стихотворно уточнява жанровия състав на продаваната книжнина, сред която прозата има превес, показателен спрямо отминаващата хегемония на възрожденската поезия:

Много книги пръснах: молитви, житьета,
Есопови басни, буквари без чет,
Царственици вехти и Новий завет,
Синтипи, историй за наште царства. . .
И жалний истории четях им тога;
Но смехът по-любят:ази ги опитах.

Масовото предпочитание към прозаичния епос, дори и на чужда основа, обяснява широкото разпространение на преведената през 1844 г. от новогръцки език повест за Александър Македонски с въздействие отбелязано също от Вазов в поемата „Загорка“:

Много знае за Дария
И за царя Пора,
Славната Александрия
Чете на сред сбора.[14]

Така общественото възприемане влияе върху литературната приемственост в създаването и прилагането на нови прозаични синтези. Ст. Мин-

[10] За начало на българския пътепис се смятат епистолярните пътеписи на Найден Геров от 1846 г. (Г. Константинов, Н. Геров. Български писатели. Живот — творчество—идеи. Т. 2. С., 1928, 70—72); Св. Гюрова. Българският пътепис. Зараждане и утвърждаване. За литературните жанрове през българското възраждане. С., 1979, 181—198; Св. Гюрова. Книга за българските хаджии. С., 1985.

[11] Б. Ничев. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986, с. 163.

[12] Д. Леков. Литература, общество, култура. С., 1982, 308—334.

[13] Б. Пенев. Цит. съч., т. 2, с. 205.

[14] Ив. Вазов. Съчинения. Т. 6. С., 1921, с. 85.

чев[15] включва в предисторията на българския роман всички прозаични творби (преводни и оригинални), издадени у нас от началото на XIX в. (с изключение на дидактично-учебникарската книжнина). Изискването за увлекателност на повествованието дава основанието първата новочешка проза да бъде наречена „забавна“ и нейните произведения да изпълняват изискването на техния първи масов издател Крамериус „да са хубави и много забавни истории, при които никой няма да заспи“, или „четивото да е забавно през зимата и през лятото, когато човек е най-вече предразположен да чувствува“[16] — формулировки, правени с рекламна цел към, общо взето, ясната основна част на заглавието.

Тези издателски виждания — закономерни като проява на комуникативната връзка между писател и читател — проникват в текста и указват релефа на литературната структура. Прекроената според Ст. Минчев[17] повест на Карамзин „Наталья, боярская дочь“ се превръща под перото на Стефан Захариев и П. Р. Славейков в „Невенка, болярската дъщеря“ (1867). Двамата „автори“ се боят „да продължат известното, понеже в нашето разкошно време съвсем не са изчерпали поетическите държилища за уподобяването на хубостта и никой писател не се улавя за перото си, без да дири и намери по-нови изражения“[18]. Въпреки усилията още на страница 13 се изразява съмнението, дали „читателят не е захвърлил книгата“ и ако ли не, нарастването на фабулното напрежение според развитието на действието точно се отмерва с преки встъпления на водещия повествованието автор. Неубедителността на отделни места от текста се компенсира с пряко убеждаване на читателя. Отчетливостта на формиращата се прозаична структура не може да се отнесе към жанровото определяне. В заглавието „Невенка, болярска дъщеря“ е определена като приказка, а в тържествения финал като повест. Повествованието за многострадалната Геновева е издадено като „История на Геновева“ (Цариград, 1872). След заглавието веднага следва стихотворно встъпление:

Ей читатели любезни,
Книжка вам още една,
Пълна със случки интересни
Приказка (к. а. — И. П.) трогателна[19],

последвано от второто заглавие „Животът на Геновева“, напомнящо за отзвука от житийната традиция.

Романтичната двойственост на любовната интрига, чието решаване носи и заслужената справедливост, изпълваща „Невенка, болярска дъщеря“ е характерна и за трудно определимото жанрово (между разказ и повест) произведение на Вацлав Климент Клицпера (1792—1859) „Пътник“ (1828). Тайната любов на чешкия крал Вацлав IV към дъщеря от известно семейство е изпълнена с високо емоционално напрежение, обяснено с трудния път към кралския престол. Постигнал непознатата за чешката проза дотогава релефност в облика на персонажите, Клицпера заявява „всеки болярин, всеки княз и дори и всеки крал може чудесно поетично да се изобрази и

[15] Ст. Минчев. Из историята на българския роман. Опит за литературно-исторични наблюдения върху развитието на романа през XIX в. до освободителната война — 1877. С., 1908, с. 7.
[16] J. Mácha l. O českém románu novodobém. Praha, 1930, p. 16.
[17] Ст. Минчев. Цит. съч., с. 24.
[18] Невенка, болярска дъщеря, 1867, с. 6.
[19] Историята на Геновева. С притурка една нравоучителна повест Величко и Иванчо. Цариград, 1872, с. III.

когато един от тях се поизтегли малко назад, цял поетичен свят би могъл да се завърти около тях“[20]. Връзката между размаха на човешките страсти и конкретността на историческия детайл обяснява творческите възможности на Клицпера и особено на Йозеф Каетан Тил (1808—1856) като създатели на чешката драма и на първата чешка социална и историческа белетристика — явление, което би могло да бъде съотнесено към приноса на Васил Друмев (1841—1901) за развитието на българската литература и драматургия.

Изграждането с много усилия епически контекст в двете литератури постига своето постоянно въздействие с широкия си обхват и заменимост на съставните елементи. Доминанта в него може да бъде утвърждаващата се национална повест или историческо повествование; връх на обществен отзвук могат да бъдат романите на Уолтър Скот (1771—1832) или някое друго чуждо или собствено прозаично четиво. Неукрепналият авторитет на възрожденския прозаик за разлика от широко известните поетични бардове го принуждава непрекъснато да следи читателския интерес, за чието поддържане авторът използува всички известни нему елементи на проникващия тогава масово в България и Чехия западноевропейски авантюрен и сантиментален роман. Неговото влияние върху първата българска повест „Нещастна фамилия“ (1860) е доказано[21]. Не бива да се забравя, че възприетия от Васил Друмев опит в изграждането на фабулата е продължен в първия български роман — „Под игото“ (1889—1890).

Необходимостта от съпътствуване на разгарящите се национално-освободителни борби с вълнуващи епически образци подчинява родовите и жанровите различия на обществените императиви. Известно е влиянието на поемата „Горски пътник“ от Г. С. Раковски върху повестта „Нещастна фамилия“. В Чехия под влияние на масово издаваните немски рицарски романи се създава бързо определен повърхностен модел за исторически роман, реализиран с различен успех от Йозеф Линда (1789—1834), Ян Индржих Марек (1803—1853) и др. Постигнатото от тях не е творчески убедително и най-големият чешки романтик Карел Хинек Маха (1810—1836) смята средновековната Хайкова хроника за „най-хубав чешки роман или ако искате — най-подредената наша сбирка от исторически разкази и повести“[22]. Разнообразието на създаващия се жанров ансамбъл улеснява органичното възприемане на различни нормативни компоненти и съотношения в поетиката на българската и чешката възрожденска проза. Опитът по сюжетостроене и композиция на западноевропейските романисти се възприема от В. Друмев, но и от Илия Блъсков (1839—1913) в неговите, по собственото му определение „съвременни, народно-български“ повести „Изгубена Станка“ (1866) и „Злочеста Кръстинка“ (1870). По същото време излизат и повестите на Любен Каравелов (1835—1879) „Войвода“ (има се предвид българското издание от Букурещ, 1871), „Българи от старо време“ (1872), в които задължително за новото епическо повествование съотношението между индивидуализация и типизация на образите е под влиянието на руските класически реалисти.

Замислените като етнографски очерци „Картини от Домажлицка околия“ (1846—1847) на Божена Немцова (1820—1862) са наречени от Юлиус Фучик през 1940 г. „първата модерна чешка проза“[23]. За първи път в новата чешка проза се постига белетристична самостоятелност на формата, изградила чрез авторския ритъм плодотворно и перспективно съотношение между обективната действителност и субективното ѝ творческо пресъздаване.

[20] J. Máhal. Цит. съч., с. 29.
[21] Б. Пенев. Първа българска повест. С., 1929, с. 158.
[22] J. Máhal. Цит. съч., с. 30.
[23] J. Fučik. B. Němcová bojující. Praha, 1950, 19—23.

Художествено-логично изградената конструкция на повествованието, общо за чешката класика и битовите повести на Каравелов, бележи приключването на „информативния“ етап на описанието в двете литератури и подчиняването му на авторския подбор на детайлите с цел максимално въздействие според творческата инвенция. Автоматичната предопределеност на външно самобитните постъпки на героите започва да се заменя от ясното разграничаване между словото на разказвача и на персонажа. Съчетаването на битово-описателното с художествено-оценъчното изобразяване се дължи на установяващата се двойна авторова перспектива — разказвача моралист и разказвача свидетел. Разказвачът свидетел организира и насочва цялото действие, понякога коментира постъпките на героите, докато разказвачът моралист изразява пряко отношението си спрямо разказвания случай, към възникващите ситуации и образите.

Успоредно с обособяването на първия генетичен източник за развитието на българската и чешката възрожденска проза — дефолклоризацията на фолклорните повествования — през 50-те години на XIX в. се формира и вторият — охудожествяването на документални материали. Като главен пражки архивар Карел Яромир Ербен (1811—1870) изследва редица документи из градската история, които обединява в „Скици от обществения живот на Чехия и по-специално в Прага през XVI век“ (1855). В шестнадесет картини, съставени по свидетелски показания от различни съдебни дела, с архаизирани езиково-стилистични средства се разкриват събития от ежедневието. Историографско-публицистичният подход на Ербен спомага за укрепване на реалистичната поетика в чешката литература и се родее с обективно-личния принцип на писане на многобройните мемоари в българската литература (Г. С. Раковски, Иван Богоров, на хайдутски войводи и пр.), отразяващи различни нюанси от сближаването на логико-понятийното изображение с художественото. Пред българските и чешките прозаици застава не само реалността на живота, но и на художествените средства[24]. И в двете литератури се създават, от една страна, обществено така желаните епически контури, а от друга, поддържа се непрекъснат контакт с бързо променящата се историческа и ежедневна действителност, чийто метаморфози рефлектират във все по-авторитетните и търсени прозаични структури.

Сравнително по-ранната поява на романа в чешката литература не означава неговото реално усвояване от чешките писатели. Признатият от много изследователи за пръв чешки роман „Последният чех“ от Й. К. Тил е критикуван остро за невярно идейно предопределяне на образите (още на следващата година) от идеолога на зрялото чешко възраждане К. Х. Боровски (1821—1856). Романовият модел на чешката селска белетристика „Баба ми“ (1855) е определен показателно скромно от Б. Немцова в писмо до словашкия писател Само Халупка: „Изпращам ви „Баба ми“. Моля да приемете този дар. Не очаквайте нито роман, нито новела във френски или немски стил, а просто описание на нашия, чешки живот, правено от неучено перо.“[25] Всичко това дава основание на Карел Сабина (1813—1877) да направи критико-теоретичния синтез в прочутото си „Слово за романа“ (1858). „Героят на съвременния роман е огледало на някаква настояща идея. Той не ни се представя самотен, нито пък действуващ само в себе си, защото действието на романа е всеобщо за мнозина. Но дори и това общо съдружество не трябва да бъде единствената цел, тъй като освен героите със същия интерес трябва

[24] R. Grebenčiková. Mácha a Veltman. — Československá rusistika, 1955, p. 139.

[25] Цит. по И. Павлов. Началното развитие на реализма в чешката литература.— Год. СУ. Фак. слав. филол., 74, 1980, № 2, с. 162.

да се създаде цялата останала същност, всичкия живот в цялата негова ширина“[26].

Тази констатация, направена предимно върху чужд опит, е близка с перспективата си по духа на предговора към романа „Последните дни на Помпея“ от Е. Л. Булвер, преведен на български през 1870 г. от Никола Михайловски (1818—1892). Смятаният за „един от най-учените българи“[27] преводач, нелишен от собствена литературна дарба, разбира важността на оценката за водещия прозаичен жанр, чиято стойност не трябва да се измерва с дидактичното поучение: „Романист, който често призовава на помощ исторически източници, навлича на себе си подозрение в гордо превъзнасяне за многоучение и многознаяние, което докарва на читателя отвращение. . . Днес никой, който познава добре до какво съвършенство достига романът, какво е достолепието и каква силата на страстите му, как той постепенно съсредоточи около себе си всичките клонове на словесността, историята, философията, политиката, колко хармонически се свързва с поезията и по самата истинност на изображението, никой не е помислял да унищожи природата му, като я низвежда до схоластическото тщеславие.“[28] Последвалата категорична статия „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“ (1873) на първия български критик Нешо Бончев (1839—1878) с аналитичния си поглед в „сляпото царство на нашата книжнина“[29] не позволява преведеният предговор да бъде причислен към жанрово присвоителната и компенсираща функция на чуждия литературен опит, а като белег за определена степен на обществена и литературна зрялост, предшествуваща появата на мащабен прозаичен синтез.

При формирането на нова поетика през първата половина на XIX в. българската и чешката проза започват да излизат от периферията на литературното развитие, което е свързано със засилващия се преход от романтизъм към реализъм. Новият облик на литературния род, появил се още в самото начало на двете литератури, е част от големите възрожденски усилия художественото съзнание да стане неразделна част от изграждащото се национално съзнание.

---

[26] Čitanka z dějin české a slovenské estetiky XIX století. Praha, 1972, 82—83.

[27] А. Димитров, Н. Михайловски. Радетели за просвета и книжнина. С., 1986, с. 156.

[28] Е. Л. Булвер. Последните дни на Помпея. Цариград, 1870, 6—7.

[29] Н. Бончев. Литературна критика и публицистика. С., 1962, 155—156.

ГЕОРГИ ДИМОВ

ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКАТА ОСНОВА НА БЪЛГАРСКОТО И РУСКОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XIX ВЕК

Духовно-интелектуалният живот на българите през XIX в. е привличал и продължава да привлича вниманието на учените от всички клонове на хуманитарното знание. За по-малко от столетие се зараждат и развиват процеси, появяват се явления, набелязват се тенденции, които извеждат отново българската народност на най-предните линии на общоевропейския прогрес.

Наред с другите области и форми, в които интензивно и властно се изявява разкрепостената творческа енергия на формиращата се българска нация, особено ярко се открояват усилията да бъдат осъзнати и утвърдени принципи и критерии, обуславящи създаването на пълноценна народополезна, жизнено актуална литература, съзвучна с разрастващата се борба за национално освобождение. Все по-често се появяват писания — с различна тематична насоченост и жанров облик, които целят да обосноваят същността и ролята на литературата и на книжнината изобщо за всестранното национално възраждане, да разкрият своеобразието на литературната дейност като форма за познание и народностно осъзнаване. Наблюдаваме своеобразно синхронно възмогване на литературно-художествената и на литературно-научната мисъл, което се оказва извънредно плодотворно за бързото разбиране на кардиналните проблеми на времето — за ускоряване на процесите на националното самопознание, за формиране на здрави демократически културно-естетически, философско-нравствени, народностно-възпитателни възрения, за приобщаване към завоеванията на световната култура. И това е една от характерните закономерности на българския национален литературен процес през епохата.

Струва ми се, че не са много литературите в света, където и художествената и научнокритическата дейност да са в такова съзвучие с обективните потребности на нацията, на духовния прогрес изобщо.

И ако в научното, теоретико-естетическото мислене на всяка епоха са отразени социалните, народностнопсихологическите, философско-нравствените възрения на едно общество, характерът на неговата култура, то това важи в най-голяма степен за националната ни литературоведческа дейност. Тя свидетелствува и за духовното напрежение, обладало формиращата се българска интелигенция, за динамиката на идеите, за готовността да бъдат възприети най-прогресивните социално-политически и културно-естетически принципи, да бъде осъзнато хуманитарното знание, търсенията

на времето. И то все с оглед всичко да бъде включено в ускоряването на процесите на националната революция — разбирана в нейната социална, духовна, нравствена всеобхватност.

Всичко това предопределя и оправдава обстоятелственото изучаване на литературоведческата дейност, и то не само в самостоятелен, но и в сравнително-исторически план, по отношение на процесите и завоеванията в съответната област на други народи. Взаимното интелектуално-творческо, културно-естетическо общуване е стимулирало извънредно плодотворно националните обществени и духовни пориви.

Налага се на първо място националната литературоведческа дейност да бъде осветлена на фона на онова, което характеризира руската теоретико-критическа мисъл, руския литературен живот изобщо — така близък и познат на българската интелигенция, както в неговите обществено-философски и теоретикокритически измерения, така и в художествените му завоевания и социално-нравствени търсения.

Известно е, че поради съществуващото племенно и езиково родство, както и поради редица други социално-исторически, културно-психологически предпоставки, формиращата се българска интелигенция, особено след 40-те години на миналото столетие, влиза във все по-интензивен контакт с обществения и духовно-интелектуалния живот в Русия. На руска земя, в руски учебни заведения мнозина българи са получавали по-високо образование, разширявали са своя научен и естетически кръгозор. Чрез руската литература и книжнина интелигенцията ни е влизала в досег с идейни движения и социално-философски концепции, с търсенията и прозренията на руската революционна демокрация, запознавала се е и с прогресивната мисъл на други европейски народи. А и все по-укрепващата вяра в освободителната мисия на Русия, все по-големите надежди, които възлагали българите на русите във вековните усилия да отхвърлят чуждото политическо и духовно потисничество, още повече приобщават интелигенцията към руската наука и култура.

Ето някои от основните предпоставки, които предопределят големите възможности за сравнително разглеждане на съответните интелектуално-творчески процеси, характерни за българи и руси в онази епоха. Това неминуемо ще доведе до разкриването на общи черти в духовния живот на двата славянски народа при всичкото своеобразие в тяхната историческа съдба, психология, социален и духовен бит. Едно подобно всеобхватно, освободено от стеснени разбирания разглеждане ще ни помогне да видим както националноспецифичното в търсения и завоевания, така и общозакономерното; както онова, което има общ генетически и типологически характер, така и това, което е резултат на едно по-непосредно или косвено общуване между интелигенцията на двете славянски етнически общности. Та нали именно в наши дни все по-очевидна става истината, че макар духовният живот на един народ да е диалектически обусловен от вътрешните национални обществено-исторически процеси, от специфичните психологически предпоставки и културно-естетически потребности, той не може да бъде всестранно обяснен и характеризиран, без да се отчита и онова, което идва от общуването с други национални литератури и култури, за да се превърне в действен стимулатор в една или друга насока на усилията на народа за самопознание и духовно извисяване.

И очевидно не е случаен фактът, че както в родната ни наука, така и в чуждестранната — особено руска и съветска, и в миналото, и в наше време са отделяли и отделят голямо внимание на подобни сравнителни изследвания по отношение на взаимодействието между българската и руската култура —

схващана в нейната многостранност, в научните и художествените ѝ измерения. Що се касае обаче до онова, което сродява литературно-научното, теоретико-методологическото мислене, характерно за двете страни, направеното не отговаря на важността на съответната проблематика. А това не позволява да бъдат видени всички черти на националния ни литературен живот, да се открои генезисът на много и много явления, да бъдат очертани общите координати, по които са се движели усилията на българската и руската творческа интелигенция, довели до твърде общи възгледи и прозрения относно характер, смисъл и значение на художествената литература; до изясняването на многообразните исторически и психологически предпоставки, обуславящи нейната многостранна функционалност, нейната идейно-естетическа основа.

Твърде много са фактите, и то от най-различно естество, които доказват, че не само художествената ни литература, особено през периода на Възраждането, но и теоретико-критическата ни мисъл са се формирали и развивали в творческо общуване с руската демократическа естетика и критика. Тук несъмнено се корени и една от причините за бързото извисяване на българското литературознание.

Характерна черта на националния ни литературен живот е, че се наблюдава неизменно взаимодействие между художествена практика и теоретико-критическо мислене. Нещо повече — понякога то изпреварва общото равнище на художествената ни литература. Несъмнено това се дължи в немалка степен и на непосредното общуване с руската материалистическа естетика и революционнодемократична идеология — така пленителни и обаятелни за българските възрожденски дейци, а по-късно и за хората, изповядващи социалистически идеи. Ето защо тяхното теоретико-критическо мислене се формира и развива в подчертана демократическа, материалистическа насока — явление не така често срещано в световното литературно развитие. То се изгражда в единство с политическите, философските, социологическите им възгледи, с цялостното им световъзприемане. Тази част от българската интелигенция е имала ясно съзнание за диалектическата взаимообусловеност на обществените и духовните процеси, на народностното и културно-естетическото съзряване, за цялостното философско-историческо мислене. Затова са били и така чувствителни към най-демократичните идеи на руските и общоевропейските обществени, философски, естетически движения. Ръководени от съзнанието да бъдат в максимална степен полезни на всеобхватния национален прогрес, те бързат да споделят в различни книжовни форми размисли и прозрения, вълнения и тревоги, все за съдбата на нацията, на човека изобщо. Първите прояви на българската литературоведческа мисъл са хетерогенни в тематично и жанрово отношение, но от втората половина на века тя придобива все по-единна идейно-естетическа основа, твърде сродна с оная, характерна за руския литературен живот, и то в неговите най-прогресивни изяви. Разбира се, не липсват и някои разнородни, разнопосочни просветителско-либерални, идеалистически тенденции, но не те определят облика на духовно-интелектуалната атмосфера.

Интересно е, че именно хората, които създават най-значителните художествени произведения у нас, са и вестители на най-прогресивните демократически възгледи относно характер и задачи на литературната, на общокултурната дейност. Ето една друга твърде специфична черта за българския интелектуално-творчески живот. Подобно явление се наблюдава и по-късно, което потвърждава благотворното взаимодействие между теоретико-критическо мислене и художествена практика.

* * *

Времето, когато се създават условия за по-непосредно запознаване на младата българска интелигенция с руската литература, се отличава с голям подем на социално-философските и културно-естетическите идеи в Русия. Те се утвърждават с бързи темпове, и то на подчертано материалистическа, революционнодемократическа основа. Именно тези черти допадат извънредно много и на българската интелигенция, а привличат вниманието и на други потиснати народи, устремени към национална независимост и социално равноправие, към културен прогрес. А и все по-нарастващият интерес на демократичната руска общественост към своя по-малък славянски събрат, все по-зачестилите насърчителни изказвания на руски писатели и общественици за богатото ни културно минало, за трагичната му съдба, така нашироко отразявани в българския печат, все по-големите възможности на българите, макар и свързани с големи рискове, да следят демократични руски периодични и други издания, всичко това не е могло да не доведе до сходно мислене, до един по-общ подход към житейски и духовни явления при трактовката на обществено-политическата и културната проблематика на времето. Ето защо, когато търсим онова, което сродява българската и руската литературоведческа мисъл, трябва да се държи сметка за целия комплекс от благоприятни социално-политически, културно-естетически предпоставки, обусловили общите черти и насоки. Очевидно наред с онова, което идва от преките или косвените контакти, за които има много и много свидетелства от най-различно естество, познати ни вече от научната литература, за да няма нужда тук отново да ги сочим. Наред с обаянието, което е имала руската демократична книжнина за българите, не трябва да убягва от вниманието и онова, което има в една или друга степен типологически характер. Разбира се, процесите, явленията както в литературно-художествената, така и в литературно-научната и общокултурната област, често са така преплетени и взаимопроникнати, така генетически хетерогенни, че е извънредно трудно да се определи кое е плод на творческо общуване и външно въздействие, кое има типологическа основа, кое е национално и индивидуално специфично, оригинално и кое е общозакономерно, присъщо и на други народностни общности.

По правдивите думи на Плеханов въпросите, поставени в съчиненията на големите руски писатели, в статиите на бележитите революционни демократи от XIX в., вълнували цялото прогресивно човечество, защото са разкривали правдиво същността и тенденциите на епохата, сочили са насоките на социалния и културния прогрес. А именно тези идеи са били в особено съзвучие с обективните потребности на формиращата се българска нация, тръгнала смело по пътя на своето политическо освобождение и всеобхватно възмогване, за включване в руслото на общоевропейската цивилизация.

Разбира се, идеите на руската революционна демокрация не са били възприемани в еднаква степен от отделните слоеве на българската интелигенция. Но дори и дейци с по-друга политическа ориентация, в литературнокритическата си практика, в общи линии следват основните материалистически принципи, чужди са на всякакви идеалистическо-формалистични разбирания.

Много чувствителни са били възрожденските ни дейци към онова, с което живеела руската прогресивна интелигенция, отзовавали са се спонтанно, с любов и тревога на всичко, което е засягало живота и съдбата на най-видните ѝ представители — често преследвани от царското самодържавие,

по различни начини са споделяли възхищението си от апостолското им дело.

Наред с всичко друго литературнокритическата и обществено-публицистичната дейност на руските разночинци е била привлекателна за българските литературни дейци и с формата, в която е била изявявана, с начина, по който те са реагирали на разнообразните проблеми на времето, изказвали са съждения и преценки, обосновавали са своите характеристики и изводи. Както е известно, при най-видните представители на руската прогресивна мисъл е било трудно да се разграничи кога говори гражданинът революционер и кога литературният теоретик и критик; къде завършва ученият и започва писателят, публицистът; кое има конкретно злободневен характер и кое засяга същността на нещата, улучва закономерностите на общественото и духовното развитие. Този синтез на идейно-тематични и жанрово-стилови форми, своеобразен синкретизъм на изява на обществено-политически, нравствено-философски, литературно-естетически възгледи е допаднал на българската интелигенция, въздействувал е по-всеобхватно върху мировъзрението и душевността на читателя, бил е в съзвучие с динамичните процеси на националното развитие.

С еднаква всеотдайност и интензивност се пишат от едни и същи хора поетични и белетристични творби, бойки обществено-политически и културно-публицистични статии, книжовни прегледи и рецензии, кратки бележки и отзиви, дописки, фейлетони, епиграми, използува се стихотворния откъс, репликата, за да бъдат изказани мисли, преценки, да бъдат обосновани принципи, засягащи различни страни на литературата и нейното значение за изменение на народната съдбовност. Подобна обществено-политическа, критико-публицистична насоченост, национална и социална ангажираност, философска и нравствена чувствителност са извънредно плодотворни не само за предосвобожденската, но и за следосвобожденската епоха.

Изобщо цялата социално-политическа и духовна атмосфера у нас в ония десетилетия, вътрешната напрегнатост у най-будните умове да търсят и възприемат най-демократичното, възвестено от други, предопределят „изпреварването", за което вече стана дума, на теоретико-критическото мислене и философско-естетическите прозрения по отношение подготвеността на мнозина да ги реализират в художествената практика. Затова неслучайно от умножаващите се критикооценъчни писания се чувствува една все по-растяща неудовлетвореност от състоянието на националната книжнина, от твърде ограничения идейно-естетически, културно-исторически кръгозор. Категоричната оценка или безапелационната присъда на едно или друго явление са съпътствувани най-често от съждения за цялостния обществен и духовен живот, от размисли с по-обобщаващо социално-политическо, философско-нравствено значение. Неизменен критицизъм съпътствува литературното мислене на епохата. От него лъхат мъките и терзанията, протестите и негодуванието на родолюбеца — писател и просветител, революционер и публицист. Да си спомним само с каква тревога и мъка, с каква далновидност Каравелов и Ботев, Славейков и Бончев говорят за състоянието на тогавашния книжовен живот, за предпоставките, които могат да го изведат на равнището на другите напреднали народи. И това интелектуално-духовно възмогване те винаги свързват с общото национално възраждане, като все по-категорично подчертават и необходимостта от разширяване на общуването с прогресивната научна и литературна мисъл на други народи. Но нали и руските разночинци при всичките високи завоевания на художествената литература проявяват подобен критицизъм към духовния живот в родината си!

Ако цялата дейност на Белински е насочена да ускори реализирането на собствените му пророчески предчувствия и пожелания — руските хора да могат да видят своята родина начело на образования свят, творяща закони в науката и изкуството и приемаща благоговейна дан на уважение от цялото прогресивно човечество, то от подобни патриотично-просвещенски, философско-хуманитарни подбуди се вълнуват и големите български писатели — да видят отечеството си освободено от всяка робия, за да може отново да създава своя богата национална просвета, литература, култура, отново да застане на най-предните подстъпи на общочовешкия прогрес. Народната съдбовност изпълва всяка тяхна помисъл, всяко тяхно действие, всяка тяхна литературна и културно-публицистична проява.

Думите на Херцен, че в обществото, лишено от политическа свобода, литературата се явява едничка и най-действена трибуна за изява на национални и социални идеали и поради това придобива особен характер и значение, са осъзнати дълбоко от големите ни възрожденски дейци, пък и от прогресивните люде, работили в условията на следосвобожденска България. Подобно на своите руски събратя по перо, те неизменно обосновават взаимообусловеността между обществено-политическото и културното битие на народа, между материалните и духовните потребности на човека. Неуморно се утвърждава истината, че само онзи, който живее с проблемите на своето време, с нуждите на своя народ, с терзанията и бляновете на прогресивното човечество може да създаде пълноценни художествени творби. И българските, и руските литератори с особена настойчивост указват на необходимостта да бъдат изобразявани конфликтите на непосредния, на текущия живот, та по този начин да бъдат мобилизирани хората за разрешаването им, в съответствие с най-демократичните принципи на времето. А и когато писателите се обръщат към миналото, творбите им следва да бъдат осмислени с оглед на новите обществени и културни потребности. Каравелов многократно предупреждава, че „целта на съвременните наши писатели е да осмеят всичките наши нечистотии, които ни окръжават от всяка една страна, и да охрабрят честното, бедното и убиеното. С една дума трябва да бъдем синове на сегашното време и да се борим със съвременното зло“ (в. Независимост, 1873, бр. 28).

Основните принципи на руската материалистическа естетика — че литературата е социално-исторически обусловена, че тя притежава неизмерими възможности за опознаване и изменение на света, че за нейното развитие са необходими както съответни обективни социално-политически условия, така и индивидуално-психологически дадености, съответно интелектуално равнище, природно дарование, залягат в основата и на българската литературна критика през XIX в. в най-значителните ѝ прояви.

В статията си „Поезията на природата и нашите нужди“ Т. Икономов, напълно в духа на Белински, пише: „Поезията трябва да бъде вярна и на природата, и на живота и никога да не отстъпва от тях, ако иска да има в себе си някаква цена; тя следва да изобразява в образи дела от истинския живот, а не от живота въображаем и лъжлив“ (сп. Читалище, 1971). В подобна насока са разсъжденията и на Петко Славейков в интересната му статия „Що е роман?“. Обосновавайки възгледите си за характера и целите на литературата, авторът подчертава, че главната задача на романа е да дава вярно отражение на действителността, на „человеческий живот в своите разнообразни отношения“. И веднага добавя — „в каквато насока русите са най-много успели“. А Каравелов и Ботев изискват литературата не само да отразява реалната действителност, но и да дава познания относно причините за социалните злини, за човешките нещастия, да сочи пътя за тях-

ното премахване. Подобно на руските разночинци те подчертават, че хората, които са се захванали за перото, следва да изобразяват живота откъм всички страни с хубавото и грозното, с възвишеното, с красивото и безобразното, с консервативното и прогресивното, перспективното. Наистина много са съжденията на нашите литературни дейци по тия фундаментални въпроси, които се родеят с мисълта на Белински. Великият мислител въз основа творческия опит на Пушкин обосновава, че истинска поезия може да има само тогава, когато тя отразява реални проблеми, когато претворява живота в неговото многообразие, в противен случай поезията не може да съществува. (Вж. А. Лаврецкий. Естетика Белинского. М. 1959, с. 46.)

Подобни са възгледите на един от най-ерудираните български критици през възрожденската епоха — Нешо Бончев. Живял дълги години в Русия, познаващ руската и европейската литература, през 70-те години той пише, че обаятелната сила на Гоголевите произведения идва от обстоятелството, че „той даде на поезията реално битие", сваля я от небесните висини на земята, за да изобрази човека „такъв, какъвто е, със сичките му пороци, изобличавайки пошлото и покварено то, осмивайки тогавашната мрачна действителност и по този начин накарва хората да се борят за нейното преобразуване. Руските хора — продължава българският критик — са се ужасили от картината, нарисувана от Гогол, започнали да търсят „лекове за болните си места", да се „замислят за своето идейно и нравствено прераждане" (Н. Бончев. Литературна критика и публицистика. 1962, с. 213).

Когато Каравелов и Ботев говорят, че обективната действителност следва да стане предмет на художествено изобразяване, и те подобно на своите руски съидейници имат предвид не само реално съществуващото, но и всичко онова, което е съставлявало същността на миналото или се е очертавало като тенденция за бъдещето, в което ще се реализират най-съкровените национални и общочовешки мечти.

В теоретико-критическите си статии относно онова, което предопределя народностните идейно-естетически качества на литературата, българските литературни дейци многократно подчертават, че тези достойнства са в зависимост от дълбочината и правдивостта, с които е изобразен животът, с които са опоетизирани жизнените и духовните потребности на човека, насъщните социално-политически, нравствено-хуманистичните повели на времето. Такива са най-общите параметри на идейно-естетическата програма, която чертае Ботев в разгара на подготовката на националната революция, когато той ще възвести, че е необходимо цялата книжовна дейност — и художествена, и научна, и публицистична — да се превърне в зов за непримирима борба за премахване на всяка тирания — национална, социална, духовна. Ботев художествено реализира в собственото си поетическо и публицистично творчество тази идейно-естетическа програма. Чрез нея той издига българската теоретико-критическа мисъл до най-високите върхове на материалистическата естетика в домарксовия период.

Възгледите на Белински за критиката като „естетика в действие" пронизват почти цялата ни литературоведческа дейност през XIX в. И по въпроси от по-специфичен характер откриваме все подобна близост в теоретически съждения и критикооценъчна практика. Ето например по въпроса за прекрасното, за корените и природата на естетическата красота нашите литератори възприемат и утвърждават постановките на Чернишевски — и със силните, и със слабите им страни. Мислите на един от Каравеловите герои Л. Калмич, че прекрасното следва да се търси в реалния живот, в борбата срещу тиранията и робството, срещу пошлото и покварено то, срещу всичко, което пречи

на човешкия прогрес, са доказателство за това. Каравелов и Ботев особено подчертават социалната същност на естетически прекрасното, неговата зависимост от епохата, от материалните условия. Оттук и нееднаквото отношение към естетическите и етическите ценности от страна на хора с различни обществено-философски, социално-нравствени възгледи. Художественият вкус е социално-исторически детерминиран. Само в условията на еднобъдещо свободно общество ще може да настъпи истински разцвет на изкуството във всичките му жанрове, което ще пресъздава прекарасното в разнообразните му аспекти, багри, тонове, с цялата му обаятелна сила — говори Каравелов.

Литературоведческата ни мисъл през разглеждания период твърде много се родее с руската реалистическа, материалистическа естетика и по въпросите за значението на таланта, на светогледа в художествената дейност, както и за общото и различното между наука и изкуство като форми за опознаване и изменение на света. А подобни теми са били живо дискутирани в ония години, когато позитивизмът е завладявал все повече умове. Ако Белински пръв обоснова необходимостта от сътрудничество между наука и изкуство, разрушавайки бариерите между тях, то и българските литературни дейци се опират на верните постановки на руския мислител, когато се стремят да обосноват общото и специфичното на тези две форми на познание и въздействие — така превратно разбирани от мнозина по онова време.

При ония условия напълно закономерни са усилията да се осъзнае необходимостта литературата ни да носи подчертан национален облик, да изобразява характерни черти от живота, бита, душевността, от историческата съдба и съвременното състояние на българина, да разкрива психологията, страданията и идеалите на народа. „Колкото по-естествено и по-вярно е изобразен българския живот, толкова е по-съвършенно и по-драгоценно и самото литературно произведение“ — пише Каравелов във в. „Свобода“ през 1871 г. Създаването на литература с национален дух и патос, опоетизираща изконни народностни черти на българина в борбата му за „правда и свобода“, е неотменен закон за Ботев. При това българските писатели демократи третират националното и общочовешкото в тяхната взаимна обусловеност. Каравелов и Ботев отиват и по-далече — подчертават диалектическата същност на националния характер, който се развива и изменя съобразно обществено-историческите условия, разбират и своеобразната народопсихология на българина.

Както у руските, така и у българските представители на литературоведческата мисъл, се откроява голямото им уважение към предходните поетически традиции — национални и чужди. Приемствеността в литературното развитие за тях е неотменен закон. Колко показателна е в това отношение бележитата статия на Н. Бончев „Класичните европейски писатели и ползата от изучаване на съчиненията им“ (1873). Тя свидетелствува за едно най-съвременно теоретико-критическо мислене, за познаване на основни закономерности на творческата дейност. Ревностен радетел за сродяване с творенията на големите световни писатели, нашият критик предупреждава, че тяхното превеждане и усвояване следва да става с разбиране. Необходимо е да се проявява верен културно-исторически и идейно-естетически усет, когато се посяга към чуждото, когато се търси опора в предходен собствен и чужд опит. С рядко проникновение за времето Бончев подчертава, че по причина на редица културно-исторически обстоятелства за българите е най-целесъобразно да се обръщат преди всичко към богатата съкровищница на руската литература и култура. Защото „духовното родство на народите има сила като магнит да притегля и да споява“. Ако някога руският народ е приел от нас църковните книги и старобългарският език „ляга в основа-

нието на руската литература като краеуголен камик", то в по-ново време пък „българите обновяват духовния си живот чрез руския език и руското образование, защото в него ние намираме и диря от родство на наший стар историчен живот". От друга страна, чрез руската литература „ние по-лесно ще станем причастни на европейското просвещение" — пише ерудираният критик (Периодическо списание, 1973, 7—8).

В подобна насока са и изказванията на мнозина други. Предходното и чуждото не трябва да се възприемат безразборно. Трябва да се държи сметка за обществената и културната зрялост на съвременния български читател, за потребностите на новия етап на социалното и духовното развитие. Във връзка с това са и непрестанните указания към онези, които са се заловили за перото — те трябва да знаят за кого и какво пишат, как да го напишат, за какви нужди са предназначени съчиненията им.

Не по-малко наложително е да се осъзнае необходимостта от единство на съдържание и форма, т. е. житейските факти, социално-нравствените терзания, народностните идеали, емоционалните вълнения и т. н. да бъдат предадени чрез богата художествена стилно-езикова палитра, да се познават богатствата на българската реч, тънкостите на художественото слово. Подобни изисквания неотменно срещаме в критикоценъчните им статии.

Извисили се до прозрения с непреходно значение, възрожденските писатели и книжовници, погълнати изцяло от задачите на националната революция, очевидно не са могли с еднаква широта да разработват всички въпроси, свързани с художественотворческата и критико-теоретическа дейност. Учудващо е обаче, че и при ония неблагоприятни условия те осветляват съществени страни от тогавашната литературоведческа проблематика, и то в най-тясно единение с руската революционнодемократическа, материалистическа литературна наука и естетика. Затова и българската теоретико-критическа мисъл от епохата на Възраждането продължава да бъде все така жизнена и с непреходно значение, заляга в основите на по-нататъшното развитие на националното ни литературознание, влиза и като съставна част на социалистическата теория и критика, завоювали безспорни висоти в края на XIX в.

* * *

Макар в следосвобожденска България да наблюдаваме вече една по-интензивна идейно-естетическа поляризация, приемствеността в мислене и практика се откроява ярко, с респектираща сила. И това е напълно естествено, защото мнозина от тези, които дават съдържание на литературния живот непосредно след премахване на чуждото политическо и духовно робство, са се формирали през възрожденската епоха. Те имат еднакъв пиетет към руската демократическа литература и култура, все още живеят под тяхното обаяние. Подобно на своите предходници те също искат както чрез художествена, така и чрез критическа дейност и културно-публицистично слово да съдействуват за по-нататъшното възмогване на националния духовно-интелектуален живот.

Бързата поляризация, която наблюдаваме през първото десетилетие след Освобождението в обществено-политическия живот, съпътствувана непосредствено от съответна диференциация в теоретико-естетически разбирания, в литературни вкусове и художествена практика, макар че постепенно се открояват и по-други тенденции. В това отношение особена показателна е литературнокритическата дейност на Ив. Вазов и Захари Стоянов, пък в известен смисъл и на К. Величков, Алеко Константинов и др. В своите

разнообразни съчинения те продължават да утвърждават големите обществени, естетически, общокултурни идеи, характерни за предходната възрожденска епоха, но често преосмисляни с оглед на новото държавно и културно строителство. В множество писания, с различен тематичен и жанров облик, но с един неизменен народностен и демократичен патос, авторите на „Под игото“ и на „Записки по българските въстания“ подобно на своите предходници и на руските си учители обосновават необходимостта литературата ни да се развива по свой самобитен път, да има национален облик, писателите да бъдат дълбоко сродени с бит и мисловност, с терзания и идеали на своя народ, да бъдат вдъхновявани от прогресивните и хуманистични идеи на века. Те остро реагират на всякакви сантиментално-дидактични, приключенско-романтични съчинения, срещу произведения, лишени от подълбока мисъл и по-високи идеали. В това отношение често сочат за пример руските писатели и мислители, цитират техни мисли и т. н. С преклонение З. Стоянов говори за руските разночинци, за писателите реалисти, разкрили страшната истина за руската земя, очертали насоката на бъдещото развитие на литературата, на естетическата и критическа мисъл. Не един път споделя дълбокото си преклонение към Каравелов и към неговите учители, смятайки ги за изразители на най-съкровените идеи и блянове на човечеството. Подобно на своя предходник възрожденеца Н. Бончев не един път и Захари Стоянов подчертава, че в момента руската художествена и литературоведческа книжнина се оказва най-полезна за българите. Чрез съчиненията на прогресивните руски писатели, мислители, обществени дейци българите ще могат да се сродят по-лесно със завоеванията на другите напреднали народи — едно неизменно съкровено убеждение на българската демократична интелигенция.

Колко дълбоко са се били утвърдили принципите на демократическата, на материалистическата литературна наука, критика и естетика, говори и дейността на такъв академично школуван литературовед като Ив. Шишманов. Макар да получава образование в западноевропейски университети, и то, когато там са били особено популярни някои модернистични, естетско-формалистични теории, младият учен отрано осъзнава научната перспективност на материалистическата наука. Още първите му литературнокритически статии, фолклорни и историко-литературни студии, появили се през последните две десетилетия на века, говорят не само за учудваща ерудиция, но за овладяна материалистическа методология. Това е една наистина непозната дотогава аналитичност, научна аргументираност, логичност при осветляване на фактите, в търсене на тяхната взаимообусловеност. Цялостния му подход към духовните процеси, към литературните факти и явления, към прояви на националната ни култура в миналото и в ново време, с усилията му да осветли благотворното въздействие на руската поезия върху формирането на българската поезия, да обоснове закономерното взаимодействие между отделните национални литератури, и с толкова още други въпроси, намерили вярна научна трактовка, неговите студии представляват наистина ново явление в нашата наука, чиито методологически принципи продължават да бъдат все така близки до руските. И като литературен критик, и най-вече като литературен историк, народовед и културолог Шишмановите трудове от ония две десетилетия, и създаваните по-късно, се родеят в методологическо отношение с тези на представителите на руската академическа школа като М. Драгоманов, Пипин, Потебня, Тихонравов, А. Веселовски и др., чиято дейност някои съветски литературоведи в последно време характеризират като твърде близка на основни начала на маркси-

ческото литературознание. (Вж. П. А. Николаев. Возникновение марксического литературоведения в Росии. М., 1970, с. 4.)

В последните две десетилетия на века все повече се осъзнава необходимостта от разширяване на тематиката и проблематиката на литературоведческата дейност. Първите учени — университетски преподаватели, насочват погледа си към създаденото в по-далечното или по-близко минало в полето на литературата и културата. В съзвучие с общия подем на славянознанието, обладани най-често от идеите на позитивизма, от принципите на руската културно-историческа школа, учени като Ал. Т.-Балан, Л. Милетич, Б. Цонев и най-вече Ив. Шишманов, като следват и логиката на разнообразните факти в културното развитие на народа ни през вековете, идват до стихийно-материалистически трактовки. Макар и преди нашите книжовници да проявяват широки интереси, сега тези първи университетски учени с еднаква ревност и компетентност изследват отделните области на българознанието, ръководени все от съзнанието да бъде разкрито богатото ни културно-историческо минало — твърде малко познато на чуждестранната наука, та да стане опора и предпоставка на новите поколения към народополезна научна дейност.

Различните в тематично и жанрово отношение трудове на първите литературни историци и изследвачи на културното ни минало изобщо представляват етап в развитието на българознанието и славянознанието. При всичката методологическа хетерогенност на някои от трудовете им, със своята фактологическа страна, а и със своите обективни анализи и непредубедено научно отношение към процесите и явленията, те не могат да бъдат отминати от съвременната ни наука, защото свидетелствуват и за бързия растеж на българското литературознание, на обществознанието изобщо, застанали отрано на демократически материалистически позиции, позиции, характерни за тогавашното прогресивно руско и общоевропейско славянознание.

Към края на века както в Русия, така и у нас наред с хората с културно-историческо и материалистическо мислене започват да се утвърждават и някои индивидуалистични философски концепции и модернистични естетически теории. Апологети на тия нови тенденции в теоретико-критическата дейност у нас са д-р К. Кръстев и Пенчо Славейков. Издаваното от тях списание „Мисъл“ става трибуна на модернистичните философски и естетически тенденции. Но въпреки шумните манифести и декларации за едно ново изкуство — чуждо на традиционното, на дотогавашната художествена практика, устремено към „вечните въпроси“ на човешката личност, и тези литератори не могат да скъсат окончателно с народностните, демократично-хуманитарни начала, подхранвали дотогавашната национална наука, литература и култура. Те дори са в конфликт с официалните държавни институции заради провежданата от тях антинародна политика. Към сложното и многопластово наследство трябва да подхождаме конкретно исторически, освободени от всякакви примитивно-догматични предубеждения. Само така може да се види във вярна светлина и онова, с което те обогатяват националната ни теоретико-критическа и художествена книжнина, както и онова, което се оказва безперспективно в по-нататъшния развой на научно-литературната и художествена мисъл.

* * *

В условията на все по-усложняващия се обществено-политически живот расте и идейно-естетическата, философско-методологическата поляризация. С появата и разрастването на социалистическото движение у нас и в Русия марксическото учение внася дълбоки изменения в начина на изясняване на

процесите и явленията в обществения и духовния живот. Сега и общата идейноестетическа основа в теоретико-критическата дейност в двете страни се откроява още по-релефно, но вече на друго ниво и с друга методологическа концептуалност.

Почти по същото време, когато в Русия Г. В. Плеханов започва системно да разработва принципите на марксизма по въпросите на литературата, на литературната теория и критика, Д. Благоев, организаторът и идеологът на социалистическото движение у нас, осветлява и обосновава основни въпроси на марксическото литературознание.

Безспорна е близостта в техните методологически концепции, които характеризират определен етап в развитието на марксическото мислене по въпросите на теорията и практиката на литературната и изобщо на изкуствоведческата дейност. И двамата се спират на традициите на революционнодемократическата естетика, доразвиват ги и ги издигат на качествено ново ниво на основата на марксическото учение, което така неуморно утвърждават, направили от него свое гражданско и културно-естетическо верую.

И сега наблюдаваме една характерна закономерност за литературния процес, позната ни от предходните десетилетия. И в Русия, и в България марксическата литературно-теоретическа и критическа мисъл бележи значителни, непреходни завоевания, преди още да се появят големи художествени произведения, изградени на социалистическа идейна основа. Но както Благоев, така и Плеханов далновидно обосновават тяхната закономерна поява. Причините за подобно „изпреварване“ са от различно естество, следва да се търсят в много посоки. Но несъмнено сред тези предпоставки са и материалистическите теоретико-критически традиции на предходните десетилетия, традиции, оказали се извънредно благотворни за цялостното по-нататъшно развитие на литературознанието в двете страни. Съвременното литературознание все по-убедително сочи приемствеността, взаимообусловеността на тези два етапа в развитието на теоретико-критическата, на културно-естетическата мисъл.

* * *

Както немарксическото, така и марксическото литературознание от втората половина на миналия век бележи несъмнено големи успехи. То подхваща и осветлява фундаментални въпроси, свързани с гносеологическата, социално-философската, културно-естетическата, нравствено-емоционалната същност и функция на литературната дейност. И с издигнатите теоретически принципи, и с критическите си анализи, и с историко-литературните си трактовки то участвува най-активно и плодотворно в художествените процеси, става действен фактор в насочване и стимулиране на творческата енергия, за създаване на правдиви пълноценни художествени творби, съзвучни с националните, социалните, нравствено-емоционалните потребности на нашите народи, с общочовешкия духовно-интелектуален прогрес. За съжаление поради ограничения размер на настоящата статия нямам възможност да разгледам аналитично всички тези въпроси.

Но бих искал отново да подчертая, че днес е невъзможно да бъде разбран цялостно и всеобхватно духовният живот на една или друга епоха, ако не се осветли и развитието на литературоведческото мислене. Защото то представлява фактически една „втора“ линия в литературния, културно-естетическия живот, което често се изявява с толкова съдбовни прозрения относно характера на литературата и нейното развитие в съзвучие с потребностите на времето. А специално за разглеждания период литературознанието, разбирано най-широко като литературна теория, история, критика и у нас,

и в Русия утвърждава идеи и принципи с непреходно значение. Те залягат в основата не само на по-нататъшното научно мислене, но и в художествената практика на големите творци, спомагат за всеобхватното културно-естетическо и общоидеологическо съзряване. Ето защо литературоведческата дейност на всяка страна, на всяка епоха заслужава да бъде обект на разностранни самостойни или сравнителни изследвания. Подобни изследвания дават възможност да се види национално своеобразното и индивидуално оригиналното, типологически общото и закономерното, а и онова, което идва като резултат от творческо общуване и взаимодействие между отделните етнически общности.

ГЕОРГИ ГЕРМАНОВ

ОСОБЕНОСТИ НА ОТРАЖЕНИЕТО НА БЪЛГАРСКИЯ НАЦИОНАЛЕН ЖИВОТ В РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ XIX ВЕК

Проблемът за взаимоотношенията на българската и руската литература в различните му аспекти е поставян и разглеждан многократно в трудовете на български, руски, съветски учени, в трудовете на учени от други страни. Третирани са главно въпросите на взаимното въздействие в областта на художествения метод, на типологическата и генетическата близост, на тематическите паралели и др. Сравнително слабо е разглеждан аспектът за пречупването и степента на адекватно изображение на България и българите от руските писатели. До неотдавна господствуваше мнението, че България и българите са попадали под перото на руските писатели само по повод на важни, но отделни случаи. Властваше също становището, че към тези теми са се насочвали значителни, но малко на брой творци на руското художествено слово (А. С. Пушкин, А. С. Велтман, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М Достоевски, Я. П. Полонски, В. М. Гаршин).

Внимателното проучване на руския литературен процес от XIX в. на различните му равнища и в отделните му звена, вглеждането в творчеството на по-малко известни, позабравени сега писатели, които някога са имали място в общото литературно развитие, показва, че неразделна част от цялостния литературен процес е било и изобразяването на България и българите. Реалността му е напълно доказуема, тъй като няма година, през която да не са писани и публикувани литературни произведения, посветени на нашата страна и нашия народ. По-задълбоченото проучване на този процес показва, че е цялостен, непрекъснат, макар и неравномерен. Независимо от сложния си релеф той непрекъснато се разширява и се движи по възходяща линия.

Комплексът от български теми и образи навлиза в руската класическа литература от А. С. Пушкин (повестта „Кърджали“)[1] и завършва с А. А. Блок (поемата „Възмездие“)[2]. Това не е случайно. Българската тема е част от огромната интернационална тематика, която се разработва в руската класическа литература, извлечена главно от живота на европейските народи, но засягаща проблеми от живота и душевността също на народи извън пределите на нашия континент. Причините за това не са в някакъв преднамерен „европоцентризъм“, а в общия характер и състоянието на мисленето в европейския континент тогава.

---

[1] Библиотека для чтения, т. 6, СПб, 1834, вып. 2, 196—204.
[2] А. А. Блок. Возмездие (1910—1921).

Впрочем присъствието на българската тематика в руската литература съвсем не е изолирано явление. В световния литературен процес от древни времена има многобройни примери на миграция на теми от живота на една етническа общност в устнопоетическото или литературното творчество на друга, най-разнообразни форми на възприемане, разработка и осмисляне. Особено активно навлиза другонационалната тематика в националните литератури във върхови моменти от историческото развитие на народите, както на тези, от които се възприема, така и на тези, които я възприемат. Интензивното проникване и разработка е характерно също в моменти на особено засилен обмен на политически идеи и опит, обмен на културни ценности. Нашата динамична епоха съдържа безброй примери в това отношение и този процес ще се засилва.

Присъствието на българската тема в руската класическа литература трябва да се третира с оглед и на закономерностите на руския национален живот, на проблемите на руското литературно развитие, съотнесени със съответните български процеси и проблеми. С други думи, руската художествена интелигенция от XIX в. се насочва към тематичния комплекс за България и българите под въздействието на редица фактори от различен характер, но неизменно свързани и с руската действителност. На първо място са социално-политическите, но те не са единствените. Голяма роля изиграват руско-турските войни от 1828—1829, 1853—1856 и Освободителната война от 1877—1878 г., по време на които бойните действия се водят в български земи. Вследствие на това се засилват контактите между българи и руси, а и немалко руски писатели участвуват непосредствено във войните, намират се в контакт с българското население, с интелигенцията, с борците за Националното ни освобождение, от които черпят информация, залегнала по-късно в произведенията им. Един от големите начални тласъци на интереса на руските писатели към България и българите дава и развитието на славистиката като наука в Русия от 20-те години на XIX в. насам. Издиранията и дискусиите по комплекса от славянски въпроси, където неизменно присъствуват и българските въпроси, насочват вниманието към един народ, дал твърде много за развитието на славянската и общоевропейската култура и поставен после принудително в нечовешки условия за живот и развитие.

Изображението на България и българите в руската литературна класика е дадено в контекст — общобалкански и общоевропейски, което съответствува на житейската и историческата истина. Българските проблеми действително съществуват и се развиват в този контекст и не могат да бъдат разглеждани извън него. От друга страна, писатели от ранга на Пушкин, Тургенев, Достоевски и др. издигат българската тема над националните и теснорегионални граници, придават ѝ общоевропейско значение и звучене.

Отражението на българския национален живот в руската литература от XIX в. е сложен и разнолик процес поради разностранното отношение на творците към предмета на изображението, подходът и методите на превъплътяването му. Писателите, които пишат за България и българите, имат нееднакви политически, философски, естетически позиции, затова българските проблеми се открояват в съзнанието им и в творбите им по различен начин

Трябва да се отбележи обаче, че водещо у всички е дълбоко хуманното отношение, стремежът към хармония между жизнената и художествената истина, към утвърждаване на високи морални ценности, защитата на свободата и борците за нея, защитата на правата на човека и народите, желанието те да живеят в условия на свободно развитие и общуване помежду си. Още А. С. Пушкин, родоначалникът на българската тема в руската класическа литература, се насочва в общи линии към подобна идейно-художествена

трактовка и това остава традиционно, с малки отклонения, до първите десетилетия на XX в. Праволинейно е отношението на В. Г. Белински, И. С. Тургенев, Н. А. Добролюбов, Н. Г. Чернишевски. Твърде сложно е изразено отношението на Ф. М. Достоевски[3], но в него доминира също една високо хуманна идея, вярна от гледна точка на етиката и на историята. Разнообразният писателски подход не внася дисонанси в общата картина. Напротив, той я прави по-сложна, по-колоритна и по-богато нюансирана.

В широкообхватната картина на българския национален живот, възсъздадена в руската литература, доминира изображението на национално-освободителните борби на българския народ срещу турското национално и социално господство в различните им прояви и аспекти. Те са съществена част от историческия процес, наречен Източен въпрос, който разтърсва значителна част от европейския континент от края на XVIII в. до първите десетилетия на XX и придобива особена изостреност през втората половина на XIX в. Премеждията при тези продължителни, тежки, неравни и кръвопролитни борби задържат властно вниманието на руските писатели и най-много произведения са посветени на тях. Върховите моменти и моментите на затихване се отразяват съществено върху процеса на разработката на българската тема. Това важи както за количественото ѝ разширяване, така и за тематичното ѝ обогатяване и разнообразяване. Но това далеч не е единственият предмет на вниманието на руските писатели. Те се насочват към много по-широк спектър от проблеми.

Руските поети, прозаици, критици, мемоаристи застъпват въпроси от българската история с голям времеви диапазон, интересуват се от развитието на културата на българския народ, народната психология, бит, проблеми на литературата, журналистиката, образованието, отношението към други народи, от българската природа. За древната култура в българските земи пише В. Г. Тепляков в „Писма от България“ (1833)[4] и „Тракийски елегии“ (1836)[5]. Той е и първият, който говори за българския пейзаж въз основа на непосредствени наблюдения. Моменти от средновековната ни история са предмет на изображение в историческия роман „Райна, българска царкиня“ (1843) на А. Ф. Велтман[6]. Те бегло са докоснати и в романа „В навечерието“ (1860) на И. С. Тургенев, многократно се обръща към тях В. Немирович-Данченко, както в многобройните си белетризирани кореспонденции, така и в редица художествени произведения.

Руските писатели от XIX в. проявяват жив интерес към личностите в българската история и в съвременната им епоха. В техните творби се срещат имената на средновековни царе (Крум, Симеон, Петър, Самуил), на средновековни столици (Преслав, Търново) и особено много щрихи от портрети и портрети на български дейци от епохата на най-високо развитие на националноосвободителното движение. При тогавашното състояние на информацията и на сведенията за България това не е малко.

За отбелязване е, че разработката на темите за България и българите в руската класическа литература жанрово не е стеснена и ограничена. Тя е широко развита в прозаическите жанрове (разказ, повест, роман), като се започне от А. С. Пушкин и се стигне до началото на XX в. Успоредно с това започва навлизането ѝ в стихотворните жанрове. Още в хода на Руско-

[3] Срв.: Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 и 1877 год. Берлин, 1922.

[4] Письма из Болгарии (писаны во время кампании 1829 года) Виктором Тепляковым. М., 1833.

[5] В. Тепляков. Стихотворения. Т. 2. Ч. 1. Фракийские элегии (писаны в 1829 году). СПб, 1836.

[6] А. Вельтман. Райна, королевна болгарская. — Библиотека для чтения. Т. 59, СПб, 1843, 13—126.

турската война от 1828—1829 А. С. Хомяков пише редица стихотворения, свързани с пребиваването му в българските земи от Добрич (сега Толбухин) до Одрин, по същото време В. Г. Тепляков пише споменатите и публикувани малко по-късно „Тракийски елегии". Във връзка с Кримската война обнародват стихотворения И. С. Аксаков, К. С. Аксаков, Ф. И. Тютчев, във връзка с Априлското въстание и Освободителната война от 1877—1878 Я. П. Полонски пише около 15 стихотворения и поемата „Монахът" („Келиот"), Л. Н. Трефолев публикува своите „Славянски отгласи".

Темата за България намира място и в някои литературни полемики още от 40-те години (В. Г. Белински), 60-те години (Н. А. Добролюбов, Н. Г. Чернишевски), през 70-те години (Н. К. Михайловски, А. Н. Пипин).

Много голям е броят на белетризираните кореспонденции и на мемоарните книги, свързани с Освободителната война. По това време около двадесет руски писатели са кореспонденти на различни руски печатни издания, наблюдават непосредствено събитията или участвуват в тях и имат многобройни публикации както в хода на войната, така и след нея до началото на XX в.

Ярко е отражението в памфлети, фейлетони, критически полемики (М. Е. Салтиков-Шчедрин[7], Ф. М. Достоевски и др.). В тях в боева, настъпателна форма се воюва с враговете на българската освободителна кауза и се защитават законните исторически права на българския народ, преди всичко правото му на свободно държавно-политическо и културно развитие.

Още по-широко е епистоларното отражение на българската тематика. Тя е застъпена в най-разнообразни варианти в преписките на редица руски писатели и е свързана с обществено-политическите им възгледи и дейности, както и с художествените им изяви. Доколкото е част от единното творческо наследство на тези писатели, тя по естествен начин се включва в общия контекст на отражение на българската тема.

Как стои по-конкретно въпросът за различните начини и форми за изображение на нашия национален живот от руските писатели?

Този процес, както се отбеляза, започва с повестта на А. С. Пушкин „Кърджали" (1834). Пушкин носи замисъла на това произведение тринадесет години (от 1821 до 1834 г.). Ако се съди по дошлите до нас варианти, великият поет твърде щателно е обмислял типа на своя герой, неговата душевност, житейската му съдба като обобщение на типа, душевността и съдбата на една нация. Върху развитието и реализацията на замисъла безспорно е влияла самата еволюция на Пушкин от романтизъм към реализъм. Защото замисълът на „Кърджали" се заражда заедно с „Кавказки пленник" и „Бахчисарайски фонтан" в началото на 20-те години, а се реализира паралелно с „Дубровски" и „История на Пугачов" в началото на 30-те години на XIX в. Чрез образа Кърджали, който в това произведение преживява развитие от стихиен индивидуален отмъстител-хайдутин до осъзнат, даже в известна степен ръководен деец на едно националноосвободително движение, е показана еволюцията в съзнанието на най-будната част от българския народ през онази епоха, която започва да се придвижва към организираната борба (пример за това е Велчовата завера именно от това време). Романтичните изяви на Кърджали се преплитат с обрисовката на исторически факти и личности и той все повече се „приземява". Пушкин отдавна мечтае за литература, опряна на житейските факти. Това е една от реализациите на неговия стремеж. Тя става възможна на базата на непосредствените впечатле-

[7] Н. Щ е д р и н. День прошел — и слава богу! — Отечественные записки, 1876, № 11, 257—280; На досуге. — Отечественные записки, 1877, № 9, 167—198; Тряпичкины-очевидцы. — Отечественные записки, 1877, № 8, 532—570.

ния, които той има от българите преселници в Бесарабия, от контактите си с участниците в гръцкото освободително движение, сред които е и неговият герой — българин. Навярно му е помогнало запознаването с българското устнопоетическото творчество, към което е проявявал жив интерес според някои негови съвременници.

Изображението на българските освободителни борби и изграждането на образа на борца еволюират по-нататък през „В навечерието" на И. С. Тургенев към картините и образите, създадени от мнозина руски писатели през 70-те години и след това във връзка с Априлското въстание и Освободителната война.

В творчеството на И. С. Тургенев и постановката на проблемите, и тяхното художествено решаване са вече на друго равнище, което се обуславя от историческата ситуация, възникнала след Кримската война. Върху избора на герой от българска среда влияят редица фактори, например силното политическо раздвижване в България във връзка с войната и повишеният интерес на руските интелектуалци към историята и съвременното състояние на българския народ. Известно е, че образът на Инсаров и общата схема на романа „В навечерието" (1860) са подсказани на писателя от малката ръкописна повест на В. Каратеев „Московско семейство". Ако се съди по някои места от романа, И. С. Тургенев е разполагал и с други данни за България — исторически, географски, политически. Споменаването на „великия и непонятен Венелин" подсказва и някои от главните източници на тези сведения. Че Тургенев е бил добре за времето запознат с основните български проблеми, се вижда от спомените на бележити негови съвременници като Н. А. Добролюбов в известната статия „Кога ще дойде истинският ден?"[8] и Н. Г. Чернишевски в писмото си до А. Н. Пипин от 21 януари 1884 г.[9] Очевидно Тургенев твърде много е държал не само на художествената пълнота и убедителност на героя си, но и на фактическата и историческата достоверност, тъй като чрез Инсаров той е търсел решение не само на българските, но може би в по-голяма степен на руските проблеми. Според някои тогавашни, а и съвременни критици образът на Инсаров не е изграден достатъчно пълно от художествена гледна точка. Сравнението с обрисовката на другите герои на романа не дава основания за подкрепа на такава теза. Освен това не трябва да се забравя, че Тургенев се е стремил най-пълно да покаже идейния облик на Инсаров, тъй че е възможно да е пожертвувал за това предаването на някои чисто лични, интимни страни на неговия характер. Това е било правилно схванато от най-добрите критици — съвременници на писателя. Например Н. А. Добролюбов отделя доста много внимание на изясняването именно на политическата и социална същност на Инсаровия идеал, като преди всичко подчертава дълбоко народния, демократичния и хуманния му характер. За отбелязване е, че Тургенев се стреми да подчертае типичността на своя герой, да убеди читателя, че идеалът за освобождаване на отечеството, представляващ основата на духовната му същност, е идеал не на отделна личност, не групов, а всенароден. В това се крие и същността на голямото социално и художествено откритие на Тургенев, а и разликите в изображението на Инсаров и на останалите негови герои. Именно чрез този образ на руската общественост се показва нов дух, ново виждане за живота, нови идеали и нов начин на борба за реализирането им. Изобщо налице е едно ново отношение към моралните и жизнените ценности — любов, свобода, дълг, отношение към човешката личност, отношение към колектива — народа, към отечеството. Чрез образа на Инсаров всички

[8] Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. М., 1952, с. 69 и сл.

[9] Н. Г. Чернышевский. Избранные сочинения. М.—Л., 1950, с. 775.

тези исконни проблеми „зазвучават“ по нов начин. Особено важен е моментът на подчертаването на корените, на връзките със земята. Тези особености на образа на Инсаров са толкова внушителни, че изиграват решаваща роля за окончателното изграждане на жизнения идеал на Елена Стахова. Добре ги разбира и поклонникът на „чистото изкуство“ Шубин, който е най-малко „приземен“, най-малко заинтересован от социалните и политическите проблеми на епохата. Но сам Тургенев в писмото си до И. С. Аксаков казва: „В основата на моята повест е поставена мисълта за необходимостта от *съзнателно* героични натури (следователно тук става дума не за народа), за да може работата да тръгне напред.“[10] Следователно сам Тургенев не си поставя за задача да показва народните маси като историческа сила.

Това става малко по-късно в произведенията на мнозина руски поети и прозаици, изобразили българския народ в атмосферата на Априлското въстание и погромите след него и в участието му в помощ на руската армия през Освободителната война от 1877—1878. Различни страни от страданията и борбите на българския народ намират художественото си въплъщение под перото на Ф. М. Достоевски, Я. П. Полонски[11], Г. И. Успенски[12], Л. Н. Трефолев[13], В. М. Гаршин[14] и особено широко у В. Немирович-Данченко[15], оставил цели томове за България и българите, и др. В хода на създаването на тази обхватна и многостранна картина на българската политическа действителност от онова време намират място както доминиращите черти, така и редица дребни, но интересни и важни детайли, които я довършват и дооформят. Пълнотата и колоритността ѝ се засилват и от това, че нещата са видени и изобразени от различни позиции, под различен ъгъл.

В тази колоритна картина особено ярко се открояват народопсихологическите наблюдения, изображението на националния характер на българина. До различни негови страни се докосват всички пишещи за България, но особено пълно той е изобразен от В. Немирович-Данченко в редицата му произведения, посветени на нашите страна и народ. Особено важно е, че те често са дадени в контекст.

Сред характерните за българската национална психология черти особено силно се очертава трудолюбието, деловитостта, на които се дължи относителното за онова време благосъстояние на българския народ, съставен предимно от селяни и занаятчии, отчасти от дребна и съвсем частично от едра буржоазия. Навсякъде се подчертава, че чуждоземните завоеватели пречат на развитието на тези положителни делови качества и си присвояват произволно благата, придобити от българите чрез труд. Изброяват се или се изобразяват и други качества, формирали се с течение на векове и превърнали се в трайна съставка на националния характер, като честност в междучовешкото общуване, трезвост, чистота на нравите.

На руските писатели прави впечатление солидната семейна традиция, при която важно място заема грижата за децата, а жените се ползуват със значителни за едно патриархално общество права. Специално се подчертава

[10] И. С. Тургенев. Избранные произведения. М., 1946, с. 566.

[11] Я. П. Полонский. Полное собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения 1841—1885 гг. СПб, 1885.

[12] Г. И. Успенский. Полное собрание сочинений. Т. 13, 14. М., 1954.

[13] Л. Н. Трефолев. Добрым русским людям-ярославцам! По поводу войны славян с турками. Ярославль, 1876. Книжката има още две издания пак там през 1877 г.; Л. Н. Трефолев. Славянские отголоски. Ярославль, 1877, вып. 1.

[14] В. М. Гаршин. Полное собрание сочинений. Вновь просмотренное и дополненное издание. СПб, 1910.

[15] В. Немирович-Данченко. Год войны (Дневник русского корреспондента 1877—1878 гг.). СПб, Т. 1—3, 1878. Книгата има по-късно няколко издания; После войны. СПб, 1880; Буря (1879), „Плевен и Шипка“ (1881) и „Напред“ (1883).

тяхното доста независимо участие в икономическия живот и в просветното движение на страната. Като национална черта се посочва отвращението от просията. На В. Немирович-Данченко му прави впечатление, че от хилядите изпрашени, дрипави и полумъртви от глад български бежанци никой не протяга ръка за милостиня. Навярно продължителното чуждо иго е насадило у българина нежеланието да бъде слуга. По време на пребиваването си в България руските офицери не могат да намерят прислужници българи. Това е израз на спонтанен стремеж за запазване на личната свобода.

Особено се подчертава също желанието за духовно усъвършенствуване. С това са свързани невероятните трудности при развитието на народното образование, на читалищното дело. Например пак В. Немирович-Данченко при първото си съприкосновение с българските опълченци в Плоещ с чувство на приятна изненада установява, че неграмотните сред тях са само няколко процента. За сметка на това има доста опълченци със средно образование, а някои са завършили и чуждестранни университети. Тези наблюдения се потвърждават и разширяват при по-нататъшното му пребиваване в България по време на Освободителната война и непосредствено след нея.

Интелигенцията, доста широко изобразявана от руските писатели, навсякъде е неразривно свързана с народния живот и съдба. Те правилно виждат забележителната роля, която тя изиграва в борбата за национално възраждане и освобождение. Тя „пламти от омраза към насилието“ и е готова „да отиде на кръстни страдания и смърт за благото на своя народ“[16].

При обрисуването на националния живот на българите от руските писатели значително внимание се обръща на ролята на журналистиката. Много данни и оценки за нея има например в анонимната статия-рецензия на „История на българите“ от К. Иречек в сп. „Отечественные записки“ под названието „Недоубитият народ“[17] и в много страници на В. Немирович-Данченко[18]. Тя се оценява като един от най-важните фактори, формиращи националното съзнание, просветната и революционната борба.

В общата картина осезателно се откроява и българският писател от десетилетията на най-изострени национални борби. Тук са имената на Г. Раковски, Л. Каравелов, Хр. Ботев, В. Друмев, Ив. Вазов. Най-голямо внимание се отделя на П. Р. Славейков. Подчертаният интерес към неговата личност се дължи не само на значителната му литературна дейност, но и на факта, че участвува много активно и непосредствено в различни инициативи в помощ на освободителната руска армия. Той е единственият български писател, чийто физически портрет е обрисуван от руски писател, също и единственият български писател, на когото е направена доста пълна литературна характеристика пак от В. Немирович-Данченко в книгата „След войната“[19]. В нея намира вярно отражение както литературната, така и политическата, патриотичната дейност на П. Р. Славейков преди Освобождението и непосредствено след него. Чрез образа му са изведени най-характерните черти на българския писател от възрожденската епоха.

Темата за изображението на националния живот на българите в руската литература е обширна, разнообразна и сложна. Тя ни изправя пред една обхватна и колоритна картина. В нея художествената правда е в съответствие с историческата. Въпреки разнообразните подходи и различната степен на талантите им руските писатели успяват да постигнат изображение, което има не само историко-познавателна стойност, но съхранява и до днес художествените си качества и значение.

[16] В. Немирович-Данченко. Год войны. Т. 2, с. 208.
[17] Недобитый народ. — Отечественные записки, 1876, № 9, 1—20.
[18] Пак там, т. 3, с. 18 и др.
[19] В. Немирович-Данченко. После войны, с. 301, 302, 303 и сл.

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В „ПАНТЕОН“ НА ТЕОДОР ТРАЯНОВ

Великият руски поет М. Ю. Лермонтов винаги е бил обичан в България. Още когато родината ни е била под отоманско робство, започват да проникват у нас първите преведени Лермонтови стихотворения. Големият поет и възрожденец П. Славейков е един от тези първи преводачи на Лермонтов у нас. През 1859 г. той превежда стихотворението „Пророк“. И от тогава до днес обичта към стиховете на Лермонтов и интересът към личността му никога не са заглъхвали.

Каквито и превратности да е изживявал народът ни през последното столетие, Лермонтов винаги е бил любим автор. Дори през тежката фашистка диктатура между двете световни войни, дори и през годините на самата война стиховете на този гвардейски офицер са били декламирани на утра и вечеринки, в затворническите килии, по партизанските землянки.

Причините за тази популярност и за тази обич са много, но на първо място несъмнено е революционният заряд в най-хубавите творби на Лермонтов, както и неговият трагичен живот. Би трябвало да се спрем с няколко думи на необикновеното в Лермонтовото поетическо дело и на необикновеното в жизнената му съдба с оглед на нашата задача. Защото те са влияели както върху въображението на народа ни, така и върху въображението на нашите писатели.

Появата на един гений е винаги подготвяна и винаги неочаквана. Появата на Лермонтов със стихийна припряност са подготвяли и декабристите, и зловонният мирис на лачения Николаевски ботуш, и пошлата жизнерадост на гвардейските офицери. И най-много Пушкин. Но как така се случва, че този младеж, този гвардейски офицер, потомък на древен дворянски род, трябва да поеме поетическия факел от най-великият руски поет, непосредствено от мъртвата му ръка и да го издигне високо, да го забие чак в снеговете на Кавказ, за да свети оттам над Русия.

Всеки път, когато се срещнем с творческото дело на един гений, преживяваме чудо — това е възторженото изумление пред извънредността. Лермонтов става поет още невръстен юноша, преди да е живял, и умира като младеж, едва на 26 навършени години. И през това кратко време създава както вдъхновено, така и голямо разностранно литературно дело. По-малко от едно десетилетие твори младежът, а повече от век учените-литератори се ровят в творчеството му и все не могат да обхванат тази могъща и силна поезия.

За личността на Лермонтов и за неговия жизнен път е говорено много и противоречиво. Но онези, които са обвинявали Лермонтов, че е бил с

лош характер, дори като Достоевски, не са могли да разберат дълбоката трагедия на този благороден човек, принуден да живее сред пошли гвардейски офицери и да се среща с посредствени литератори.

Душата на поета е била изпълнена с гняв, но не към човека въобще, а към хората от неговата среда, към цареводворците „презряната тълпа, стояща около трона". Колкото етествено весел, добродушен е бил младият офицер сред войници, мужици, грузинци, толкова той е ставал затворен, неестествен, мрачен сред офицери, аристократи и дори сред суетните литератори — първите вечно загрижени за своя „добър" тон, а вторите — за своята мъничка слава. Лермонтов не е обичал обществото нито на едните, нито на другите (изключенията като срещата му с Белински са били редки).

Ние можем да си представим с каква ирония и зла надсмешка са били посрещани неговите стихове сред офицерите-аристократи, чужди на литературата, изпълнени с онова грубо презрение към духовния живот, което е така характерно за хората, чиято едничка грижа е да се забавляват.

Но ние можем да си представим как този странен младеж, при когото комбинацията между гвардейски офицер и революционен поет трудно съжителства, е дразнел и различните дребни поетчета, които цял живот са пълзели към славата и изведнъж офицерчето я заграбва под носовете им.

Така са виждали и чувствали нашите значителни поети образа и живота на М. Ю. Лермонтов — не само неговите преводачи от Иван Вазов до Людмил Стоянов, но и неговите почитатели от Пенчо Славейков до Теодор Траянов.

Но всички, които са изучавали и което е по-важно, които са обичали Лермонтов, никога не са могли да го откъснат от Кавказ. Не само защото поетът е бил свързан с великата планина още от ранно детство, но и защото революционерът е бил свързан с нея планина през тежките години на заточения и през тежките минути преди смъртта му.

Знаем каква роля е изиграл Сибир за творческото израстване на Достоевски. Но Кавказ като че е нещо повече за Лермонтов. Той се вплита в цялостното му творчество, той става не само душевно преживяване, а същност в духовния живот на поета. Неговите демони и ангели летят над кавказките върхове, а неговите хора страдат и се борят в грузинските аули или в малките селски хижици. Лермонтов е бил заточаван в Кавказ, но е обичал планината. Ето защо кавказките върхове не са били само величествен декор за поета, както например алпийските за Байрон, а жизнена съдба, страдание, радост и вяра.

Българските читатели познават кавказките планини чрез творчеството на толкова големи руски писатели от Державин до Лев Толстой. Известно е, че след Сибир Кавказ е бил мястото за заточаване главно на провинени офицери. Тук те са се сражвали, могло е и да загинат. В известен смисъл това заточение е било по-благородно — но заточение.

Блестящите гвардейски офицери идвали от своите разкошни петербургски квартири, от приемите, салоните, веселите компании и се настанявали в малки като кутийки стаи или пък в подвижните палатки, готови всеки миг да полетят в бой.

Ненужно е да се припомня животът на Лермонтов в Пятигорск преди трагичната му гибел. Ненужно е да се припомня как е прелетяла вестта за убийството на втория велик руски поет над огромната страна. И с какво вълнение и с какъв гняв са посрещали трагичната новина безбройните приятели на литературата не само в Русия.

Поетът загива в Кавказ и остава завинаги „прикован" към кавказките планини.

* * *

Теодор Траянов — „вождът на българския символизъм", издава своята книга „Пантеон" през 1934 г. Той е изживял периода на списание „Хиперион", времето, когато автори като Иван Радославов, Моис Бенароя, Константин Стефанов и други са го обявявали за „нов Прометей", а поети като Людмил Стоянов — за „богоборец". Но настъпва времето на залязване на неговата слава, която постепенно умира заедно с разпадането на символизма като школа. И тогава той създава своя „Пантеон", книгата, която трябва да бъде венец на творчеството му, в която да бъдат събрани стихове за най-големите световни духове — за да се получи една „универсална поема за човешкия дух". Той дълго се е подготвял за нея, цял един творчески живот, публикувал е вече много стихове в „Хиперион" — и сега всичко това трябва да прозвучи като „цялостна симфония".

В послеслова на книгата си поетът между другото пише: „Изживял като съдба може би най-страшните проблеми на битието, подарил на света не само революционизираната човешка съвест, а и ония богоборчески отвеси, които подигнаха наведнъж и неочаквано дори до небесата монументалните куполи на деветнадесетото и двадесетото столетие славянският стихиен устрем, свободен, вярващ и чужд на всякаква догма и систематичност, създава суровия стил на новия живот като същевременно задълбочава и заздравява за вечни времена устоите на невидимия човешки космос. В тържеството на европейската култура гласът на славянското сърце ще трябва да зазвучи още по-силно и предопределено като най-братски призив. Това велико славянско сърце е туптяло с историческа значимост и у нас — българите, не само при епохалното родоначалие на славянската писменост и на богомилството, а и в богатирските непреклонни натури на нашето възраждане."

Както виждаме, самият този послеслов се е превърнал в едно стихотворение, в една поема за славянския и за българския дух.

В своя „Пантеон" наред с някои от най-големите световни и български поети Теодор Траянов е поместил няколко вдъхновени стихове за руски поети. И те са: Николай Некрасов, Валерий Брюсов, Александър Блок и Михаил Лермонтов. Защо и по какъв начин Теодор Траянов е избрал тези четирима творци, трудно би могло да се отговори. По всяка вероятност поетът е търсил не само значимостта на поета, но и онази проблематика, която композиционно му е била необходима при изграждането на неговия пантеон. Например Александър Пушкин го няма, а има Николай Алексеевич Некрасов! Защо?

В стихотворението, наречено „Сърце на съвестта", срещаме такава строфа:

О, докога, дори и в гроба,
в окови всекой ще лежи,
и ще проклиня с робска злоба
теглото вредом, що тежи.

Насищай робска орисия,
с кръв и сълзи своят век,
но знай из тъмната Русия
ще дойде новият човек.

Явно какво е дирил и какво е намерил поетът Теодор Траянов в образа на Некрасов, за да го вложи в своя призрачен пантеон. Тук е вплетена същата мисъл, с която се срещаме и в послесловието на книгата.

Другият поет е Валерий Брюсов — защо именно Валерий Брюсов е избран, а не например Константин Балмонт? Стихотворението е назовано „Осмяният крал“. То завършва така:

И съмне ли, в дрипи на просяк
пак тръгва към лютска печал,
накичен с кукли от восък,
осмеяният приказен крал. . .“

В тази строфа се чувства отново и революционният устрем, но и безплътната сила на мечтата, превърната в кукли от восък. След стихотворението, посветено на Валерий Брюсов, следва това, посветено на Стефан Маларме — а известна е вътрешната близост между тези двама поети. Французинът в известен смисъл е учител на руския поет. И двамата посвоему възпяват човешката печал.

Стихотворението, посветено на Александър Блок, е наречено „Новият иконостас“, като за самия поет Теодор Траянов казва: „Великият брад на революцията, рицарят на прекрасната дама.“ И ние виждаме къде е насочил своето вдъхновение българският творец — в двойното единство на романтиката и революционера.

И тук четем:

В каква неземна литургия
той чу пророка в своя глас
и за душата на Русия
издигна нов иконостас.

Но нас в случая преди всичко ни интересува стихотворението, посветено на Лермонтов и назовано „Последният прометеит“. Това стихотворение е едно от най-хубавите слова, казани някога за великия руски поет. Тук можем да намерим, разбира се, и някои слабости, известна риторика, но като цяло творбата звучи силно и внушително.

Най-напред самата основна идея на стихотворението — последния Прометеит. Тя отправя през вековете към титана, прикован от Зевс именно на кавказките скали във вечен, страшен „разговор“ с орела, който непрекъснато го кълве.

Теодор Траянов винаги е обичал образа на Прометей, както и творбите на Есхил и Шели, посветени на богобореца. Дори един критик на Траянов в списание „Хиперион“ пише за него: „. . .Траянов е нов Прометей, който живее със съзнанието, че яростта на Бога ще ръфа телото му. . .“ („Хиперион“, 1, 2, с. 90).

И ето го отново образът на титана, прелял се в поета-заточеник.

Стихотворението започва с възхвала на Кавказ, която изгаря с патетиката на искреността на вдъхновението. И тук именно великата планина на руската литература се свързва с изгнаничеството — нали в нея и при нея са пращани на заточение офицерите поети — тя е осветена от Пушкин и Лермонтов.

Поетът казва:

Над твойте снежни океани,
над Казбек стръмен и мъглив
духът на вечното изгнание
витае горд и мълчалив.

Титанът Прометей е свързан завинаги с Кавказ. Зевс не го приковава на някоя гръцка планина, а далеч от Олимп, на приказната Варварска планина, която завинаги ще бъде осветена от страданията на богоборeца.

Зевс ще властва на Олимп, заобиколен от свитата на боговете, любовниците си, славословията. А Прометей ще виси сред облаците, далече от снежните върхове, кълван от орела.

Руският Зевс — цар Николай, един от най-големите тирани, които света е познавал, ще живее в своя Сан Петербург, неговият Олимп, а поетите ще чакат черкезкия куршум нейде „под жарките скали на Дагестан".

Ето как се осъществява историческата и поетическата връзка през вековете.

И неслучайно Теодор Траянов започва творбата си с призив към планината:

Кавказ, Кавказ, другар небесен
и тая нощ безсънен бдиш. . .

И по-нататък:

И тежък спомен те разяжда
за оня рядък звезден миг,
когато геният се ражда
с лика на бъдещ мъченик.

Геният — това е един юноша, едно 26-годишно момче, което ще има силата и мощта да остане верен на великия хуманистичен прометеевски завет:

Верен на света остана
последният прометеит!
Той, смел потомък непокорен,
от небесата къс отпра
и с огъня им животворен
най-смелите сърца съгря.

Колко е силен изразът: „От небесата къс отпра". Именно отпра, — не откъсна или взе, а силното, мощното, старинното — „отпра".

И въпреки предупреждението на титана за страданията, които чакат богоборците и гениите, този гвардейски офицер, „смел потомък непокорен", тръгва по Прометеевския път към своята гибел и към своето безсмъртие. Смелият е най-често и непокорен.

И следва финалната строфа, една от най-силните в целия „Пантеон" на Теодор Траянов:

И в оня ден, светът когато
предаде юноша-поет
титан невидим спря земята
и взе трупа от кръста снет.

Нов титан, нов прометеит е дошъл за вечни времена на Кавказ. Теодор Траянов е българският поет, в чиято поезия космосът, планетите заемат видно място още преди половин век. Земята като космическо тяло „се върти" в много от неговите стихове.

Тук виждаме четирите основни елемента, възпявани в творбата — планината Кавказ, „другар небесен", прикованият Прометей, духът на вечното

изгнание и поетът офицер, който е все още юноша. Когато говорим за Лермонтов, ние често забравяме за неговата младост, слята с неговата гениалност.

И следва онова космическо спиране, въртенето на планетата — Земя, от невидимия титан след свалянето от кръста на юношеския труп. И ето я отново планината, която мълви стиховете на поета:

> А ти, Кавказ, другар небесен,
> над скъпа памет тъжен бдиш
> и тихо във вечността пренесен,
> безсмъртни стихове мълвиш.

В първата строфа на стихотворението планината мълви молитви — предупреждение към юношата поет. В последната строфа тя вече мълви неговите безсмъртни стихове, защото той е станал прометеит, той се е наредил сред великите титани богоборци на човечеството, слял се е със снежните върхове, сред които е страдал и сред които е загинал. . .

АНГЕЛ АНЧЕВ

РУСКИТЕ РОМАНИСТИ ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XIX ВЕК И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Въпросът е твърде интересен и е част от общия проблем за формирането на възрожденската и следосвобожденската култура на българския народ. Когато през втората половина на миналия век творчеството на Тургенев, Толстой и Достоевски започва да прониква в България, то е имало за задача да запълни и удовлетвори най-важните естетически потребности в духовното ни развитие. Това, което родната ни литература не е могла да даде на нацията, тя го е получила отвън и най-вече от руската литература. Но в същото време този досег до чужди творчески постижения е съдействувал на българската словесност да се насочи към нови художествени постижения и открития, да формира трайни естетически предпочитания и традиции.

Колко необходим е бил като творец за българската младеж Тургенев, се вижда от постоянния ѝ интерес към неговото творчество. С изключителна популярност сред младежта се е ползувал не само романът „В навечерието", но и разказите от „Записки на ловеца". Неслучайно Йордан Йовков ги е смятал за най-хубавото, което Тургенев е създал. А колкото до романа „В навечерието" с неговия главен герой Инсаров, Тургенев е съдействувал българският народ да опознае себе си и да открие своите трайни национални добродетели на всеотдайна любов към родината и саможертва в името на свободата. Може би затова повече от всеки герой Инсаров се е превърнал в своеобразен мит, във велик пример за поколенията български патриоти.

Налице е даже генетична връзка между епичния образ на Бойчо Огнянов от „Под игото" на Иван Вазов и Инсаров от „В навечерието" на Тургенев. Инсаров като епичен герой предхожда Огнянов. Не може да се отрече (тук се стига до въпроса за естетическата и поетическата традиция на Тургенев), че положителният герой на Вазов, видян от друг ъгъл, при коренно различна социално-историческа обстановка, носи нещо тургеневско. Инсаров е част от нашата действителност, независимо че руската литература решава чрез него свои национални задачи и той е по-близък на национално-освободителната ни революция. Но дали тази връзка е израз на влияние, макар и творческо, или не — трудно може да се отговори. Все пак това е традиция, а традицията невсякога означава влияние. Тя може да бъде пример, опит, естетическо и поетическо предпочитание, или пък движение във времето на една естетическа и поетическа школа, на направление или течение в литературата, на художествен метод и т. н. Традицията е нещо, което се осъзнава и приема, което преминава през национални граници, за да се формира националното изкуство, без да носи конкретния характер на влиянието. В случая Вазов използува традициите и „опита" на Тургенев

в изграждането на своя положителен герой и нищо повече, както Пушкин при създаване образа на Евгений Онегин е използувал опита на Байрон — автора на Дон Жуан. Затова по-разумно ще бъде да се потърси не конкретното влияние на Тургенев върху Вазов и изобщо върху българската литература, а неговите естетически традиции, които са по-плодотворни, защото са оформили творчески предпочитания, художествен вкус и пр. Няма да сгрешим, ако кажем, че най-силно и най-благотворно е било естетическото въздействие на белетриста Тургенев върху широката читателска публика.

В какво се проявява то? Преди всичко в отношението към литературните ценности. Неслучайно първата книга на Тургенев у нас, излязла през 1896 г. в Казанлък, е „биографичен очерк" за него, а втората е „литературните възпоменания" на писателя, отпечатани във В. Търново през 1899 г. По такъв начин непосредствено с представянето на твореца Тургенев идват и неговите литературно-критически очерци на голям, със световна известност писател, в които разказва не само за себе си, но и за творци като Жуковски и Крилов, Лермонтов и Гогол и най-вече за критик като Белински. Тези „литературни възпоменания" на Тургенев заедно с излезлите преди това литературно-критични статии на първия възрожденски критик Нешо Бончев („Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им" и статията за Гогол)[1] са пръв опит за запознаване и овладяване на естетическите концепции на Белински у нас, към които е бил съпричастен и Тургенев. Те неминуемо съдействуват за изграждане не на отвлечени сантиментално-романтични вкусове, а за утвърждаване на реалистична естетика, вярна на големите национални и социални проблеми, които са стояли пред народа ни. В това отношение спомените на Тургенев идват да подкрепят постановките на Нешо Бончев, да ги задълбочат и издигнат на висотата на световната литературна мисъл от края на XIX в. Те не са случайно подбрани, а са закономерно явление в решаването на важни за времето задачи.

В още по-широките аспекти на творческите традиции трябва да се търси и присъствието на Л. Толстой у нас. Макар някои критици в миналото да са ги ограничавали само в „духовната", т. е. толстоистката област, те са преди всичко в поетическото претворяване на живота, в епическото моделиране на действителността, в стремежа исторически да се осмисли съдбата на народа, т. е. в сферата на неговото не само естетическо, но и поетическо мислене.

Изобщо цялата тази епическа линия на художествено претворяване на живота, която тръгва от Вазов и минава през Йовков, Талев и Караславов, е типологически близка на Толстоевото пресъздаване на живота. Това е монологичната линия на повествование, в която се налага един подчертан интерес към социално-битовото и националното в психиката на героя, към героичното и епичното в нашата история. Не може да не подчертаем, че именно тя, превърната вече в традиция, в художествена практика, е дала най-големите постижения в нашата литература. Тя не само отразява най-съществените моменти от развитието на националното самосъзнание, не само осмисля бита на нашия народ като „най-изтънчена култура" в духовното ни реализиране, но и постигна най-високи художествени успехи. Тази линия е и „най-националната" и в същото време най-консервативната и неподдаваща се на външни влияния и внушения, особено що се отнася до

[1] Н. Бончев. Класическите европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им. — П. сп., 1983, 7—8; статията за живота и делото на Гогол към повестта „Тарас Булба". Браила, 1872.

модерните течения. Тя е трайната, реалистична традиция в нашата литература, която здраво е стояла на народностни позиции и никога не е изгубвала връзките си с трудовия човек. Затова и представлява един летопис на историята на народа, на неговите национални и социални борби.

Така например Вазов е изучавал структурата на Толстоевия роман. Именно оттам той е подпомогнат в епичното и всеобхватно отразяване на живота на народа, взет в най-решителните моменти от неговото развитие; в свързването на човека с историята, и то на фона на големите национални събития; в художественото изграждане на образа в неговата социална определеност и националнопсихическа нагласа; в превръщането на личните, социалните и националните проблеми в общочовешки; и най-важното, в овладяване структурата на мащабния и многопланов роман. Но оригиналният материал, с който разполага Вазов, особеностите на нашата историческа съдба и психологическа нагласа налагат нови решения в очертанията на романа епопея. Нашият писател предпочита едно по-синтезирано и стегнато изложение, по-трагично и драматично нюансиране на епичното претворяване съдбата на нашия народ по време на Априлското въстание, намерили отражение в „Под игото".

Лев Толстой е всепризнат учител и на Йордан Йовков. Последният е много близък до него в светоусещането си на писател, в отношението си към човека и в етичното осмисляне на неговото поведение, в противопоставянето човек—природа, човек—цивилизация. Или, с други думи, в предпочитанието си към хора добри и благородни, каквито са Стоил от „Земляци", у когото има нещо каратаевско, Живко от „Чудният", Серфим от едноименния разказ и др. Аналогични моменти в отношението към човека можем да намерим не само в „Чифликът край границата", но и в „Ако можеха да говорят" — произведение, което също може да бъде разглеждано като роман. Но колкото и да е близък в отношението си към човека до Толстой, Йовков внася нещо свое, чисто йовковско предпочитание — той търси не само етичното, но и външно красивото у човека, което съвсем не е характерно за Толстой. Йовков естетизира човека и живота за разлика от Толстой. При него красотата носи щастие и хармония.

Като че ли традициите у Толстой, намерили израз по своему у Вазов и Йовков, си дават среща у Талев. Безспорно Талев е най-последователният ученик на Толстой. Никой друг писател не е представлявал обект на такова задълбочено проучване от негова страна, както авторът на „Война и мир". Това му е дало основание вече като известен и утвърден класик да каже: „Аз дължа най-много на Толстой." Толстой го е „научил" как да „почне книгата", как да направи разказа „интересен", как да „въведе читателя в епохата", как да спази „мярката за важната подробност", как да „запази в творбата непосредствения живот"[2]. Възрожденският и героичен патос на Талевото творчество, преклонението пред силата и красотата на човешкия живот, предпочитанието към едно по-историческо мислене и епическо отразяване съдбата на българина и на нашия народ в най-тежките моменти на националното ни самосъзнание и борби, превръщането на „семейната летопис" в летопис на епохата и т. н. са традиции, които тръгват не само от Вазов и Йовков, но и от Толстой.

Подобно на Толстой и у Талев на преден план излиза епичният момент, съпоставен с големите национални задачи на времето. И той предпочита да отразява „сърдечната близост" между хората, красотата на техния нравствен подвиг. Не е случайно това, че Толстой и Талев не обичат комичното и мелодраматичното — то не е в техния стил на писатели, тъй като и едното

[2] Г. Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Д. Талев. — Лит. мисъл, 1957, № 2, с. 95.

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 човешкия космос друга освен каквато е създадена от природата. Даже движението на живота в техните романи е запазило своя естествен ход във времето.

Всичко това показва колко много общи моменти на естетическо преосмисляне и претворяване на света има у Толстой и Талев — резултат от системно, задълбочено и творческо проучване и възприемане традициите на великия писател на руската земя. Но колко все пак далеч е Талев от Толстой — колко самобитен и неповторим е той в своето творчество!

В наше време традициите на Толстой все повече се усложняват и преплитат с националните ни традиции и с едни по-нови, и по-съвременни виждания за живота на човека. Те се изчистват от идейните наслоявания от миналото, за да запазят само естетическите и поетическите си очертания. Такова е положението при романиста Г. Караславов. В предпочитанието си към здравото и хармоничното Караславов типологически е близък на Вазов, Йовков и Талев — разбира се, и на Л. Толстой. Епиците поначало чувствуват по-пълно и всеобхватно земните радости на живота и битието. Това е забелязъл и Т. Ман в статията си за Л. Толстой[3]. Те не могат да понасят болното и страдалческото — това, което нарушава естествените закони на природата. Но колко далеч е Караславов в отношението си към човека от автора на „Възкресение". Той предпочита революционното, борческото начало у него — предпочита да изкарва на преден план политическото му съзнание, както е в романа „Обикновени хора". Неговият хуманизъм е от горкиевски тип — на активно класово отношение към личността.

Но независимо от идейните си позиции нашите романисти (в това число и Караславов в „Обикновени хора") са оценявали голямото значение на творческия опит на автора на „Война и мир" относно историческия фон и историческото събитие, дадени като катализатор на общественото развитие. Учили са се от него, как да вплитат личната съдба на героя в обществената съдба, как да бъдат не само летописци, но и съдници на епохата. Ако този въпрос се проследи по отношение на 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 случи отвежда до творческите традиции на автора на „Война и мир" и подсказва непосредствената връзка на българския роман с Толстоевия роман. Затова няма основание да не се вярва на самия Караславов, че негов „учител" е не Горки, а Толстой. „От всички чуждестранни писатели върху мен най-голямо влияние е оказал Лев Николаевич Толстой. . ." — признава той[4]. И това безспорно е така.

А колкото до Д. Димов и Ем. Станев, „влиянието" или по-скоро традициите на Л. Толстой при тях са сравнително по-усложнени и не в такъв „чист" вид, както при Вазов, Йовков и Талев. Д. Димов и Ем. Станев в своите предпочитания към герои, ситуации и художествена структура стоят в някои отношения по-близо до Достоевски.

Както е известно, Достоевски подобно на другите големи руски романисти — Тургенев и Толстой, става известен на българския народ още през 80-те години на миналия век, но за разлика от тях не получава веднага славата и мястото, които му се полагат в преводната ни литература. Поне до 20-те години на нашия век той остава чужд на по-голяма част от твор-

[3] Т. Ман. Литературна есеистика. Т. 2. С., 1976, 62—172.

[4] Г. Караславов. С жизнена сила и мащабност (Разговор по случай 75-годишнината на писателя води Стефан Коларов). — Пламък, 1979, № 1, с. 24.

ческата ни интелигенция. Това може да се обясни с по-особената и болезнена душевност на неговите герои, с техните духовни терзания и психологически парадокси. „Езичник“ по природа, нашият народ в миналото (пък и днес) недостатъчно е осъзнавал и не е приемал религиозно-философската концепция на Достоевски за света и човека. Това е забелязъл още навремето Боян Пенев, който пише, че за българина „чувството за единство с абсолютното, с бога не е свойствено“. Затова и той не може да си представи в „нашата среда“ герои, подобни на Альоша и Иван Карамазови, или пък на Разколников[5]. И все пак през 20-те години Достоевски е един от най-много издаваните у нас — това може да се обясни не само със стогодишнината на писателя и с интереса към него на Запад, но и с трагичната съдба на нашия народ след Първата световна война, с мъката по жертвите и със септемврийските погроми през 1923 и по-късно — 1925 г. Но и тогава интересът към него идва не по линията на религиозната му идея, а по линията на хуманизма, на голямото съчувствие към „унижените и оскърбените“, към страдащите и беззащитните хора.

Съвсем естествено е да си зададем въпроса — имат ли отражение традициите на Достоевски в нашия литературен живот и кои от писателите ни са с предпочитание към неговия поетически свят? Безспорно това са А. Страшимиров, Г. П. Стаматов и Г. Райчев, а от по-късно време — Д. Димов и Ем. Станев[6]. Това, което обединява тези наши писатели и което ги прави типологически близки на Достоевски, са предпочитанията им към трагично-психологичните конфликти в живота. Няма да бъде пресилено, ако кажем, че те дават път на едно ново течение — по-сложно, психологическо, подчертано по-драматическо в своите колизии, което обогати националната ни литература. То черпи сюжети и образи предимно от буржоазния град (има и изключения), който разрушава вековните нравствени устои на българското село и внася нови идеи и тревоги, нови психологически стресове и конфликти в литературата. Случаят със Страшимиров в това отношение е твърде показателен. Както е известно, той еволюира през 20-те години към една „по-модерна“ и динамична поетика на романа, в който се налагат подчертано драматичният конфликт, диалогичната форма и по-голямата сценичност. В този смисъл, разгледан в контекста на нашата литература, на нашата романистика, Страшимиров колкото и да продължава родните традиции, създадени от Вазов, толкова и излиза извън тях, обновява ги и дава път на една нова структура — близка до тази на Достоевски. Тя не е търсена нарочно, а се утвърждава в романите му „Роби“ и „Хоро“ от самия материал, от темперамента на художника, от експресивността и емоционалността на неговите преживявания. Това са забелязали и най-добрите изследователи на творчеството на Страшимиров — Минко Николов и Ефрем Каранфилов[7]. Според Минко Николов Страшимиров по своему осмисля „естетическите завети“ на Достоевски. Той иска да види и изобрази човека под нов ъгъл и не толкова като обществен индивид, колкото като „човек-загадка“, като „човек-бездна“. На неговите героини не са чужди психическата неуравновесеност и раздвоение, неовладяната душевност, която ги тласка към гибел. Разбира се , тук не става дума за конкретни внушения от Достоевски или пък за някакъв поетически „вариант“ на неговите герои и романи, а за творческа традиция, породила ново естетическо съзнание и нов творчески под-

[5] Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. Варна, 1978, с. 148.
[6] А. Анчев. Достоевски и проблемите на българската литература. С., 1981, 117—207.
[7] М. Николов. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965; Е. Каранфилов. Антон Страшимиров и душевността на българина. С., 1979.

ход. Това се потвърждава и от факта, че колкото и идейно да е наситен диалогът на Страшимировия роман, той не е носител на полифонично съзнание, както е при този на Достоевски. Изграждането на образа при него върви в друга посока, при която еротичното в известни моменти е определящото, както е при Метерлинк, Стиндберг и Пшибишевски — писатели, към които той не е бил безразличен. Това показва колко своеобразен като творец е Страшимиров и колко разнопосочен е той в своята поетика като романист.

И все пак поетическите традиции на Достоевски най-плодотворно се възприемат не от Страшимиров, а от класиците на съвременния български роман Д. Димов и Ем. Станев. Ние нямаме други писатели, които да са се доближили като романисти така плътно до Достоевски, както те са направили това.

Сведенията, с които разполагаме, говорят, че Димов още като ученик в гимназията „най-дълго се е застоявал над книгите на Достоевски"[8]. Както творческото въображение на Достоевски, така и богатството на герои, драматични преживявания и съдби дълбоко са вълнували неговата душа, будили са размисъл в аналитичния му ум. За него авторът на „Братя Карамазови" израства до откривател и създател на един нов, непознат художествен свят. Но и при него — може би повече, отколкото при който и да е друг — влиянието се е изразило в изработването на един колкото и сходен, толкова и далечен модел на естетическо възприемане и на художествено пресъздаване на света с този на Достоевски. Героите му напомнят образите на руския писател със своята фаталност и обреченост от съдбата, със своята „разруха", от която не само се стремят да се спасят, а изпитват някаква наслада. В този смисъл и те са „щастливи" страдалци като героите на Достоевски. Такива са Елена от „Поручик Бенц", Хорн от „Осъдени души" и др. Близък е Димов на Достоевски и в психологическото изграждане на образа, и в предпочитанието си към драматичните конфликти, които налагат по-голямата сценичност на неговите романи, които също могат да бъдат определени (особено „Поручик Бенц" и „Осъдени души") като „романи-трагедии".

Подобно на Д. Димов и Ем. Станев като романист следва поетиката на Достоевски, но в един по-сложен план, при който безспорно присъствуват и традициите на Толстой. Интересът на Ем. Станев към Толстой и Достоевски особено се засилва по времето на писането на романа „Иван Кондарев" и повестите „Сибин" и „Антихрист". На Иван Сарандев той признава: „Достоевски ми даде поглед за човека, много мъчителен, много драматичен. . . Толстой безсъмнено ме успокояваше, но и той ми даде много работи." На въпроса пак на Сарандев: „Защо, както разбирам, през целия си живот ти се делиш между Достоевски и Толстой?" Ем. Станев отговаря, че без Гогол и Чехов можем да си представим руската литература, но без Толстой и Достоевски — не[9]! Без да се спираме повече на изказванията на нашия писател за неговите руски учители, ще отбележим само, че той не им изневерява до края на своя живот[10].

След излизането на „Иван Кондарев" критиката веднага почувствува „хибридния" характер на романа и отбелязва връзката му с противоположните поетически системи на Толстой и Достоевски, без да я оцени по достойнство.

А в действителност Ем. Станев успява да съчетае традициите на Толстой и Достоевски, т. е. на монологичния и полифоничния роман, за да по-

[8] Д. Димов. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1966, 356—360.
[9] Ив. Сарандев. Емилиян Станев. Литературни анкети. С., 1977, с. 37, 121.
[10] Ст. Каролев. „Неутолимият". Книга за Емилиян Станев. С., 1982, 306—473; Н. Станева. „Дневник с продължение". С., 1979, с. 247.

стигне една оригинална нова структура. Не е трудно да се види, че в социално-битовия план на романа „Иван Кондарев", реализиран чрез образите на Костадин, Христина, семейството на Джупана и т. н., се налага явната монологичност, която има и това преимущество, че създава и по-голяма плътност, по-голяма живост при обрисуването на героите и събитията. Тук всичко минава през погледа и сърцето на автора — чувствуват се неговите симпатии и антипатии, чувствува се неговото отношение към живота, което го прави по-ясен, по-разбираем за читателя. Затова оставаме с впечатлението, че този план се е отдал повече на Ем. Станев, че умението да вижда и рисува социално-битовото е в сферата на неговите големи възможности, че традицията на Толстой му е по-близка и той я реализира талантливо, като я превръща в „станевска". Всъщност тук плътността и живостта идват от монологичния характер на описанието. Сравнението между Толстой с неговата монологичност и Достоевски с неговата полифоничност показва, че първият е много по-пластичен и живописно-сетивен. Неслучайно, макар и тенденциозно, руският декадент Мережковски е противопоставил двамата големи романисти именно по тази линия, като е нарекъл Толстой „ясновидец на човешките тела", а Достоевски — „ясновидец на човешките души"[11]. Всъщност сравнително по-интелектуалният и идеен роман на Достоевски със своята полифоничност в някои отношения стои над романа на Толстой, а в други — му отстъпва. В полифоничния роман многогласието е идейно и някак по-отвлечено. Героите са представени предимно чрез своите идейни гласове, затова те са по-абстрактни. Ние ги осъзнаваме чрез идеята, а не чрез физическото им присъствие. Затова и вторият план в романа на Ем. Станев, реализиран чрез образите на Кондарев и Христакиев, е по-абстрактен и на пръв поглед по-слабо реализиран от втория. Ще припомня, че навремето и Достоевски е бил критикуван за подобни „слабости". Трябвало е да мине време, за да се „настрои" съзнанието на читателя и критиката полифонично и едва тогава да се възприеме многоидейният, многоакцентен роман на Достоевски като нещо ново и значимо — като роман на равноправни гласове.

Изграждането на художествения образ на героите от въпросните два плана у Ем. Станев върви пак съобразно поетиката на монологичния и полифоничния роман. При Костадин и Христина то започва отвън навътре, от външния към вътрешния, от физическия към психологическия портрет. Затова и сетивно-зрителното усещане е много силно и поражда представа за физическото присъствие на героя. Не е така при Кондарев и Христакиев, образите на които са изградени по обратен път. При тях се тръгва от духовната им същност, тя поражда не сетивно-зрителни усещания, а умствени съждения за техните идеи и възгледи. Образът тук живее чрез идеята, а не чрез тялото, т. е. добива видимост чрез духа.

В романа на Станев е налице диференциран подход и при психологическото изграждане на образите. Като правило Ем. Станев използува вътрешния монолог. Но колко различен е този монолог при героите от двата плана — монологичния и полифоничния. При Костадин той се налага със своята монолитност, а при Кондарев — със своята диалогичност. В дневника си, който всъщност представлява един монолог, Кондарев спори сам със себе си, със своя „двойник", т. е. с другия човек, със своя опонент. Сравнително дългите монолози на Кондарев са до голяма степен аналогични с „изповедите" на героите на Достоевски. Пък и самата „откровеност" у един Христакиев е пак своего рода изповед в духа на Достоевски. Но веднага трябва да кажем, че тая „откровеност" не е продиктувана от душевно раздвоение,

[11] Д. Мережковский. Л. Н. Толстой и Достоевски. Т. 2. СПб., 1901, с. 225.

а още по-малко от патологично състояние — тя е израз на идейна неудовлетвореност и на страстен стремеж за постигане на набелязаната цел в живота. Оттук и впечатлението, че при психологическото изграждане на образа Ем. Станев стои по-близо до Толстой, а не до Достоевски. Тук има и нещо друго — както при автора на „Война и мир", така и при нашия писател съществува тясна връзка между душевен израз и телесен знак. Всяко преживяване, всяка емоция се отразява върху лицето, погледа, интонацията на героя.

Изводът, който се налага, е, че Ем. Станев е първият наш писател романист, който прави опит да „обедини" традициите на Толстой и Достоевски в „Иван Кондарев" — и този опит е безспорно успешен. Той създава един нов модел на роман, който обогати нашата литература не само идейно, но и художествено-структурно.

В „Легенда за Сибин" и особено в „Антрихист" „присъствието" на Достоевски не е — за разлика от „Иван Кондарев" — само в поетическата сфера, но и в „духовната". И то не като идейно влияние, а като „модел" за изграждане на един по-сложен духовен и противоречив космос на човека. Ако се изразим с думите на Н. Конрад, тук имаме в най-общ смисъл „проникване" на един писател в „света" на друг, усвояване на неговите постижения и преосмислянето им върху основата на националния характер и съдба. Истината е, че при написването на тези две повести никой творец не е занимавал и вълнувал Станев така, както Достоевски. Именно тогава той изрича най-възхитителните думи за неговото творчество и традиции — за влиянието което той оказва върху световната литература. „Епохален е онзи роман — говори Станев, — който влияе върху поколенията писатели след него, както влияеше Дотоевски върху цялата световна литература, а влияе и досега. Безсмъртието, трайността на някои книги се състои в това, че от тях се раждат други форми, други търсения." Станев определя „Легенда за великия инквизитор" от „Братя Карамазови" като „едно от най-гениалните произведения на Достоевски". И съпругата му веднага добавя: „Емилиян заработи върху „Житие на грешника и смешника Теофил" още по-въодушевено, с по-дълбока вяра, че ще бъде разбран." Това „Житие" е бъдещият „Антихрист". А преди това, когато е писал „Легенда за Сибин", в бележника си е вписал: „Така се получава конфликтът между реакционера Тихик и отец Силвестър — основата на глава 17. „Всичко е казано и ти нямаш право да прибавяш нищо" — (инквизиторът на Достоевски), практическият разум на ограничения ум."[12] Всичко това още по-настойчиво поставя въпроса — в какви насоки Ем. Станев се движи в традициите на Достоевски в тези две любими свои произведения? В тях подобно на своя учител той „разпъва" човека между земята и небето, между вярата и безверието и го заставя непрекъснато и „мъчително" да търси своята и изобщо човешката истина! Особено силно това е изразено в „Антихрист" — то е в самата тема — в „антихриста"! В Еньо е заложено вечното съмнение и раздвоение, присъщо на героите на Достоевски — в него има нещо от бунтуващата се „съвест" на Иван Карамазов. Разбира се, сравнението е условно, но към него ни води и оная мисъл на Еньо, според която „човекът обича дявола не по-малко и не може да живее без него". С други думи, дяволът и богът са у самия човек! Тъй като човекът едновременно е грешен и праведен — това е залегнало в неговата същност. И друго едно съждение, изказано от отец Лаврентий, на което не е чужд и Еньо и което асоциативно ни връща към Достоевски: „Злото идвало от първородния грях и всеки се раждал грешен, понеже грехът бил заложен в човешкото семе и кръв." Но това съждение остава някак

[12] Цитатите са от Н. Станева. Цит. съч., 240—274.

самотно, недоразвито, защото „изкуплението“ на „греха“ чрез страданието — толкова характерно за героите на Достоевски, тук отсъствува. Но Еньо, като Иван Карамазов например, се бунтува срещу бога и добре разбира безсилието на последния да разреши жизнените проблеми на човечеството.

Когато говорим за връзките на Ем. Станев с Достоевски не може да не обърнем внимание на художествената структура на повестта „Антихрист“. Тя ни напомня стремежа на Достоевски (както е във „Великия инквизитор“) към една по-голяма изповедалност. Тук ще добавим и „житийния“ жанр, условния автор, промените в неговия стил — от монашески към светски, и т. н. Това го има и при Достоевски — особено в романа „Братя Карамазови“. „Опитът“ на Достоевски подпомага нашия писател да стигне до собствени открития по отношение на историческата повест.

Така че не само романът „Иван Кондарев“, но и последвалите го повести на Ем. Станев, особено „Антихрист“, ни отпращат към една нова за българската литература поетика, едновременно близка и далечна с тази на Достоевски.

От казаното дотук се вижда, че интересът към Тургенев, Толстой и Достоевски, т. е. към великите руски романисти у нас, е бил не само постоянен, но и изключително плодотворен. Те са оказали безспорно влияние върху традициите и развитието на българския роман.

МИЛЕНА ЦАНЕВА

ХРИСТО БОТЕВ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН ВАЗОВ

Темата на моя доклад би могла да бъде разгледана в редица взаимообвързани и все пак различни аспекти —ролята на Ботев за формирането на младия Вазов като поет и гражданин, следите на това влияние във Вазовите ранни и във Вазовите зрели творби, регресивната еволюция в отношението на Вазов към идейния облик на поета революционер, образът на Ботев в многожанровото творчество на патриарха на новата българска литература и неговото съотношение с рецепцията на Ботев в националното съзнание. Някои от тези проблеми са били разглеждани по-специално в литературата[1], но подлежат на доуточняване и доизясняване, а други са само бегло засягани. Липсва труд, който да обобщава цялостно всички възможни аспекти на темата за мястото на Ботев в идейно-естетическата еволюция и в художественото дело на Вазов. Нямам възможност да сторя това и аз в този кратък доклад. Очертавайки общата картина на цялостната проблематика, ще се спра по-обстойно само на отделни въпроси, по които могат да се приведат неизползувани досега факти и съображения и изобщо, които могат да се коригират или доуточнят.

Широко известни са засвидетелствуваните на няколко пъти спомени на Вазов за личните му контакти с Ботев в Браила и в Галац през 1871—1872 г. Но към тези отдавна влезли в научно обръщение спомени напоследък се прибавиха и допълнителните сведения от откритите първоначални записи на Шишмановата анкета с Вазов, където намираме някои твърде интересни за нашата тема неща[2].

Първият личен досег на Вазов с Ботев — в Браила, най-вероятно през юни 1871 г. — е бил краткотраен („мимоходом“) и не е оказал особено влияние върху младия поет. Много по-дълго („много месеци“ според спомените на Вазов „Неотдавна“) той има възможност да го вижда и слуша в Галац, в известното хъшовско свърталище — кафенето на Ганчо Габровеца. „Интимни сношения с него не съм имал“ — уточнява той в новооткрития първоначален вариант на Шишмановата анкета. Но все пак можем да предполо-

[1] А. Теодоров (Балан). Ас и двойка. Поетическа среща.— Български преглед, 1895, № 12, 40—51; М. Генов. Иван Вазов за Христо Ботев. — Лит. фронт, № 35, 4 май 1950; М. Николов. Ботев в идейния и поетически път на Вазов. Към въпроса за формирането на Вазов до Освобождението като художник реалист и демократ. — Изв. Инст. „Ботев—Левки“, 1956, № 2, 111—137; К. Топалов. Ботев и Вазов — различни и близки. — Родна реч, 1969, № 8.

[2] И. Тодоров. Неизвестни страници от анкетата на Ив. Д. Шишманов с Вазов. — Лит. мисъл, 1980, № 6, 142—143, запис от 15 юни 1915 под наслов „Поправки“, или Ив. Вазов. Събрани съчинения в 32 тома. Т. 10. С., 1977, 621—622.

жим, че отношенията им са вървели към известно сближение, тъй като, както уточнява пак тук Вазов, Ботев го поканил да дойде в дома му „да разговаряме". Арестът на Ботев и последвалото отпътуване на Вазов попречили да се осъществи тази покана, но и в неуговаряните срещи в кафенето „беседите" на поета революционер успели да увлекат „малко" Вазов в Ботевите „утопии", т. е. в неговите утопично социалистически идеи.

Както се вижда, през 1915 г. (когато Шишманов започва своята анкета) Вазов потвърждава това, което е разказал устно — навярно някъде през 1883 г. — на Захари Стоянов и което авторът на романизованата биография на Христо Ботев в свойствения си стил е предал малко по-заостреno: „Иван Вазов ми разказваше, че по това време нашият герой е бил такъв лют комунист и защитник на парижките събития, щото в няколко срещи с него той, Вазов, захванал да вярва, че комуната ще спаси света."[3]

Нещо повече, както е известно, в първата редакция — от 1894 г. — на написаните от самия него „Биографически бележки" към признанието, че се „надъхал донегде" с Ботевите „доктрини", Вазов прибавя „и даже написал куп стихотворения в социалистически дух". „Тая сбирка, взета от Ботев да я чете, попаднала в ръцете на румънската полиция заедно с другите вещи на Ботева при обиска, който направила в стаята му."[4] Още на следващата година — по време на своя първи юбилей — Вазов изхвърля този пасаж от „Биографически бележки" и специално сведението за написаните „куп стихотворения в социалистически дух" никъде другаде не е потвърдил. Но в извлечената от ръкописите на Шишманов нова подробност — за поканата на Ботев към Вазов да го посети в дома му, „за да разговарят", мисля, че бихме могли да видим едно косвено потвърждение на този любопитен момент. Защото за какво друго двамата поети не биха могли да разговарят и в хъшовското кафене, освен ако се касае за един по-интимен литературен разговор, повод за който биха могли да бъдат поверените на Ботев Вазови стихове.

Друг е въпросът, че „социалистическият дух" на тези стихотворения е твърде проблематичен — става дума навярно просто за един по-засилен социален критицизъм. До какво свежда Вазов кратковременното си увлечение по социалните идеи на Ботев можем да съдим от казаното в непечатаните приживе откъси от неговата „поетическа биография": „гладува, ругае богаташите — той е почти комунист"[5]. . . Но интересно е да се отбележи, че докато в цитираната първа редакция на своите „Биографични бележки" той обяснява краткотрайността на тези си увлечения с характерния за цялото му творчество аргумент: „Това минутно увлечение на Вазова престанало, щом той се озовал пак в България, гдето животът налагал други задачи на патриота", то в новооткритите признания пред Шишманов той вече дава не така тенденциозно и по-близко до истината обяснение: „Но понеже напуснах Галац това влияние не се продължи. Аз бях повече тих, хрисим човек, отколкото борец."

Допълнително съобщените на Шишманов „Поправки" ни дават сведения и по друг важен въпрос. Първо, че потвърждават изрично това, което досега само се предполагаше по вероятност — че Вазов е познавал някои Ботеви стихотворения и преди излизането на неговата стихосбирка от 1875 г.: „Бях чел негови стихотворения. Намирах ги хубави." И второ — което вече не се е предполагало — че самият Ботев е имал положително отношение

---

[3] З. Стоянов. Христо Ботйов. Опит за биография. 1888, с. 160.

[4] Ив. Вазов. Биографически бележки; Ив. Вазов. Събрани съчинения в 20 тома. Т. 19. С., 1957, с. 450.

[5] Поетическа биография на Ивана Вазов. Ив. Вазов. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 10. С., 1977, с. 592.

към някои от първите поетични прояви на Вазов. (Досега в това отношение се имаше предвид само популярното му сатирично стихотворение „Защо не съм?“, където наред с Пишурката, Пърличев, П. Р. Славейков и др. остро е подигран и младия Вазов). „Той сам — спомня си тук Вазов — декламираше първия куплет от стихотворението ми до Славейкова[6]:

Тъй е, брате, всичко днеска в нас съзира се, че гасне,
равнодушье навсъде е/глас и звуци гръмогласни
не го стряскат от сънят.

Помня, че го декламираше веднъж в кафенето на Ганчо Габровеца в Галац.“

Независимо от подигравателното отношение в споменатото сатирично стихотворение „Защо не съм?“ към Славейковото „Не пей ми се“, на което тук Вазов приглася, изглежда че критично-изобличителният характер на Вазовите стихове, насочени срещу обществената апатия, се допаднали на Ботев. Това навярно е окуражило младия поет да му довери и въпросната тетрадка със стихове. Може да се предположи, че именно този спомен е помогнал на Вазов да разбере правилно по-късната Ботева подигравка в „Защо не съм?“ с неговото стихотворение „Вярата ми“, като насочена не толкова срещу самата негова поезия, колкото срещу утопичната му надежда, напомняща празните библейски обещания за настъпването на всеобща световна хармония. Във всеки случай никъде Вазов не е изказал пряко или косвено някакво огорчение по този повод. Впрочем малко вероятно е още през 1873 г. (когато е вече в България) той да се е запознал с Ботевата сатира, печатана в дефицитните екземпляри на излизалия само един месец в. „Будилник“ и невключена от автора ѝ в „Песни и стихотворения“. Най-ранното му запознанство с нея би могло да стане чак при втората му емиграция в Румъния през 1876 г., когато в известното си програмно стихотворение „Новонагласената гусла“ той вече сам се е отрекъл от ранното си творчество и е създал нови, някои явно повлияни от Ботевата поезия стихове.

„Под влиянието на новите революционни идеи и на книжката с Ботйовите и Стамболови стихотворения започнах да пиша в това време бунтовнически песни, по-голямата част от които влязоха после в „Пряпорец и гусла“[7] — спомня си Вазов пред Иван Шишманов и това признание се цитира от всички изследователи на неговото творческо развитие, без да са правени опити за по-детайлни уточнения. Но тъй като „Новонагласената гусла“ носи дата 2 септември 1875 г., а по установените данни стихосбирката на Ботев и Стамболов би могла да стигне до Сопот най-рано в началото на 1876 г.[8], то явно е, че нейната роля на катализатор на идейно-естетическото оформяне на Вазов като народен поет трябва да се свърже със стиховете, писани непосредствено в навечерието на Априлското въстание, които и действително са най-призивно революционните — „Пряпорец. На либето“ — 8 април; „На пушката ми“ — 10 април; „На бой!“ (Панагюрските въстаници“) — април[9]; „На Гергьовден“ — 22 април.

---

[6] Става дума за стихотворението „На един отговор“, излязло през януари 1872 г. в кн. 8 на сп. „Читалище“.

[7] Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 96.

[8] Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Христо Ботев. Живот и дело. С., 1975, с. 652.

[9] В „Пряпорец и гусла“ датата под стихотворението „На бой!“ е „април 1875“, но според мен това е явно печатна грешка. Самият Вазов казва пред Шишманов, че то е писано „в навечерието на въстанието“, нещо, което се потвърждава и от самото му съдържание.

Но ботевска революционност и дори конкретни ботевски навеи можем да намерим и в създадените още през есента и зимата на 1875 г. стихотворения като „Волентиринът“ („Чедото си, клета жено, // не кълни го веч, // че то младо и зелено // бегà надалеч“. . .) и особено „1875 година!“ („Питаш ме, мамо, що аз тъгувам, // що мойта младост в жалби минувам?“. . .). Тук именно ни идва на помощ новооткритото изрично признание на Вазов, че и преди излизането на Ботевата стихосбирка е познавал и харесвал някои негови стихотворения. А „На прощаване“ и „Майце си“, към които ни отвеждат цитираните ботевски навеи у младия Вазов, са точно между тези стихотворения, които най-вероятно той е познавал и преди появата на Ботевата стихосбирка. „На прощаване“ излиза в „Дума на българските емигранти“ през юни 1871 г., т. е. точно когато Вазов е в Браила и се запознава там с Ботев, а „Майце си“ е печатано още през 1867 в Славейковата „Гайда“ и повторно през 1870 в Каравеловата „Свобода“, през 1872 г. Р. Блъсков го препечатва в сп. „Училище“ и изобщо „документални източници и спомени на съвременници говорят, че „Майце си“ е било едно от най-популярните Ботеви стихотворения“[10].

Наред със стимулирането на поражданата от самия исторически момент революционна призивност и преките лексикални и образни навеи („диви тирани“, „клети робове“, „стонът на букаите“, „мръсни окови“, „черно чернило“, „тъмни тъмници“, „дълги синджири“, „черни робини“, „вярна дружина“, „люти рани“, „сълзи сирмашки“, „тежко теглило“ и др. под.) Ботевото влияние върху поетическото развитие на младия Вазов има още един характерен аспект. „Изглежда, че Ботевата стихова система, здраво свързана със стиховата организация на народната ни песен, макар и не тъждествена с нея, влияе върху пътя за развитие на Вазовия стих“ — пише М. Янакиев, като излиза от обстоятелството, че „колебанията и начинът, по който Иван Вазов се насочва решително към пътя на руската стихова традиция (Пушкиновия стих), се проявяват не в началото на Вазовото творчество, а по-късно, когато поетът се запознава с творчеството на Христо Ботев.“[11] Към тази твърде точна констатация може да се добави само това, че същото важи и за Вазовия стих в по-широкия смисъл на думата. т. е. не само за стиховата организация, но и за цялостния характер на неговата поезия от периода 1875—1876 г. Независимо от зародената още в детинството му любов към народната песен първите поетични изяви на Вазов се опират изцяло върху опита на руската и френската поезия, тласъкът към традициите на фолклора при него идва вторично и косвено — изглежда до голяма степен чрез поетичното въздействие на Христо Ботев, което помага за навлизането в неговия стих не само на ритми, но и на образи, мотиви, стилови похвати и езикови форми, характерни за българската народна песен.

Особено интересен за това преплитане в първата Вазова стихосбирка на ботевски и на фолклорни влияния е случаят със стихотворението от 8 април 1876 г. — „Пряпорец“, с подзаглавие „На либето“. Както и друго Вазово стихотворение — „На бой!“ — по време на Априлското въстание текстът на „Пряпорец“ се е пял в Средногорието като народна песен и дори двете му половини се обособили като отделни песни[12]. И показателна в случая е съдбата на втората му половина, която в народното съзнание се преплита със спомена за Ботевите обръщения към либето и към Венета, а, от друга страна — с навеи от народната песен и от възрожденската градска любовна

[10] Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Цит. съч., с. 67.
[11] М. Янакиев. Българско стихознание. С., 1960, с. 21.
[12] Н. Кауфман. „Народните“ песни на Иван Вазов. — Език и литература, 1963, № 3, с. 57.

лирика (главно П. Р. Славейков), за да се получи един странен конгломерат, обявен в края на краищата дори и за „неизвестно стихотворение на Христо Ботев“[13]:

Мила Венето, либе хубаво,
я стани, мила, я стани, пиле,
увий ми китка, гдето не вехне,
китка сминдова, каранфилова.
Аз ще да ида много надалеч,
я стани, мила, я стани, пиле,
приготви, душо, по-скъп дар за мен
пряпорец красен, шит със коприна,
аз ще го нося в мойта дружина (к. а. — М. Ц.) —
аз ще го нося, тебе ще гледам,
ти ще си, мила, в мойте ръце. . .

Подчертаните тук от мен стихове са дошли повече или по-малко точно предадени от Вазовия „Пряпорец“ и интересно, че никой от Ботевите изследователи, занимавали се с песента „Мила Венето“, не е забелязал това. Недоглеждане, показателно за достигнатата тук от Вазовия стих органична близост до фолклора и до оная поетична атмосфера, с която народното съзнание е свързвало Ботев и неговата песен.

Очевидна е близостта до Ботевия поетичен свят и на стихотворението „На Гергьовден“, което със своята дата — 22 април 1876 г. — поставя пред изследователите на Вазовия жизнен и идейно-творчески път редица въпроси, които досега не са разглеждани, но които тук ще прескоча, за да не се отклонявам от основната тема. Ще отбележа този факт само като един от случаите на особено явно и неуспяло да се свърже органично с Вазовия поетичен свят Ботево влияние. Прав е Минко Николов, който вижда, че в „Пряпорец и гусла“ (1876) най-пряко „зависимите“ от Ботев стихотворения като „1875 година!!“ и „На Гергьовден“ са „художествено неубедителни, наивни“ и неслучайно самият Вазов ги изхвърля от по-късните издания на стихосбирката[14].

Във втората стихосбирка на Вазов — „Тъгите на България“ (1877) — Ботевото влияние е вече творчески много по-дълбоко асимилирано и наистина не накърнява „оформения вече оригинален индивидуален поетически стил на Вазов“[15]. Трагизмът на историческия момент, сблъсъкът между патриотизма и хуманизма на поета и студено егоистичният дух на западноевропейската външна политика приближават максимално Вазов до гневния патос на Ботев и в стихотворението „Векът“ ботевски безпощадните обобщения за същността на християнската цивилизация получават заразяващото звучение на лично изстрадани истини:

Да, взех да мисля вече, че принципи човешки
не са освен досадни измислици глупешки,
че правда, братство, обич — едни са басни тук[16],
че думата свобода е само празен звук,
че милостта е глупост, че господ е металът,

[13] „Неизвестно стихотворение на Хр. Ботев“. — Зора, № 7536, 23 авг. 1944. Макар и под съмнение, стихотворението е поместено и в бележките към Хр. Ботев. Съчинения. Редакция и коментар от Ал. Бурмов. С., 1946, 138—139.

[14] М. Николов. Цит. съч., с. 129.

[15] Пак там, с. 132.

[16] В първата редакция — „*свобода и равенство* (к. а. — М. Ц.) са само празен звън“.

кому се всички кланят, боят и свещи палят,
че злото се не махва чрез никакъв способ,
че силний се тиран е и слабий се е роб;
че таз цивилизацья, че това християнство[17]
не са освен измама, лъжа и шарлатанство.

Изиграло своята роля за творческото формиране на Вазов в духа на революционните идеи на епохата, в по-нататъшното развитие на писателя Ботевото влияние се скрива в по-дълбоки пластове на неговото художествено съзнание на народен поет. И именно поради това остава, струва ми се, фактически незасегнато от регресивната еволюция в отношението на Вазов към Ботевата революционнодемократична и утопичносоциалистическа идеология.

Тази регресивна еволюция намира най-фрапантен израз в известната „критическа студия" на Вазов за Христо Ботев, излязла в кн. 6 на сп. „Денница" през 1891 г., точно по времето, когато започва масовото увлечение на следоосвобожденската ни интелигенция в социализма и се основава българската революционна марксическа партия (БСДП, по-късно БКП), виждаща в лицето на Ботев свой велик предтеча. Може би казва думата си и продължителната емиграция на Вазов в Русия, където се сближава с официалните славянофилски среди, но като очертава вярно някои ярки черти от образа на Ботев, в тази обстойна аналитична студия той вече се обявява изрично против „безусловния култ" към поета революционер и се опитва да разграничи „онова, което е добро в Ботева и достойно за уважението ни" от „несъвършенствата и тъмните петна в нравствения му образ".

Едва ли има смисъл да се спираме по-подробно на този безпомощен опит на писателя да раздвои отношението на обществото към Ботев, предпазвайки младите поколения от опасното влияние на неговата „комунистическа пропаганда". Всичко казано по този повод е в духа на широко известното отношение на Вазов към социализма като към благородно по същността си, но утопично, несъобразено с българските условия и отклоняващо младежта в погрешна насока учение. Искам да обърна внимание само на един момент. Независимо от желанието си да раздвои отношението към Ботев като към образ, в който „люблимните чувства на трубадура на свободната братуват с най-безнравствените житейски правила", като художник Вазов чувствува и не може да не подчертае и изрично органичното всъщност единство на този образ. „Принципът е един и неразделим. Ботев в Козлодуй е продължение на Ботева във Фокшанския затвор". . . — обяснява обстоятелствено той и с това по-скоро подкопава, отколкото да подкрепя своята теза за нуждата от диференциран подход към „двойната личност на Ботева".

В духа на същата тази основна теза авторът на студията разкъсва органичното единство на знаменитата Ботева „Молитва" на две части: последните четири куплета — „високи, благородни и человечески", и предните — „дебелашки цинизми". Но, без да се усети, тук Вазов фактически изпада в противоречие. Защото приетите от него последни четири куплета започват с обръщение към същия оня революционен „бог на разума" („А ти, боже на разумът, // защитниче на робите, // на когото щат празнуват // денят скоро народите"), когото той малко преди този пасаж дълго и разтревожено оругава: „Или тоя „бог на разума", който се намира в „сърцето и душата" на поета, ще е същия оня, който одобряваше трошенето на касите като справедливост и кражбите като подвиг и който му нашепваше стихът „Ще викнем

[17] В първата редакция — „че таз цивилизацья, че *нашто* (к. а. — М. Ц.) християнство".

ние хляб или свинец!?“ Дали той е богът, комуто поетът предвижда наскоро възцаряването — на какво основание неизвестно, — богът на сблъсъка на две груби сили, богът на кръвта, на разорението, на ужасните човешки бедствия? Очевидно него разбира Ботев и него проси на помощ в борбата“. . .

В съответствие с тези опасения от Ботевия революционен „бог на разума“, когато през 1892 г. преработва писаните си през 1881 г. спомени „Неотдавна“, Вазов изхвърля оттам и цитираните по-рано четири последни куплета от „Моята молитва“, и определението ѝ като „гимн на човечеството, що страда“, и част от възторжената характеристика на Ботев, и интересните сведения за неговия тайнствен приятел и поклонник на Парижката комуна Флореско. Но, от друга страна, не може да не направи впечатление, че през 1890 г. в сп. „Денница“, а след това през 1893 г. и в стихосбирката си „Звукове“ Вазов отпечатва писания през 1885 г. в Пловдив стихотворен диалог „Въздишка на един свят“ (по-късно „Копнеж на един свят“), където водят философски разговор сърцето, умът, прахът, духът и богът — тези различни начала, които носят общото име „човек“ — и тук живеещият в човека бог — „без небе и без ад // без кумир и без храм“ / — носи явни следи от революционния ботевски „бог на разума“:

[. . . . . .] Аз съм бог —
и безсмъртний не мре.
Но не бог на Мойсея,
на Зоастра, на Буда —
а на Разума чисти,
на великата Правда —
на Напредъка бог.
от столетия много
през всемирни преврати
гоня чудна задача:
тоя свят несполучен
да меня, обновя,
тайний извор на злото
из самата природа
да изскубна наспа;
сетний удар да дам
на олтари, тронове.

В писаната през 1894 г. гражданска драма „Белодушков“ („Народен спасител“) също се среща характерен момент — най-пламенният борец срещу Стамболовата диктатура, увлеченият в социализма изключен студент Гарибов, пее в затвора Ботевата молитва. Това е ставало в изгубеното днес в ръкописа трето действие, съдържанието на което възстанових по излезлите в периодичния печат рецензии за поставената през 1897 г. Вазова драма[18]. От друга страна, в създадения през 1896 г. роман „Нова земя“ пеенето на Ботевата молитва Вазов свързва с един от най-отрицателно обрисуваните си герои — равратния и опартизанен поп Кън. И изображението на този момент от романа е показателно за автора със своеобразното сплитане, от една страна, на чувството за жизнена правда, което му подсказва, че превърнатата в песен Ботева молитва поемат „по-младите и събудени селяни, начело с учителя“ и, от друга — за тревожното му и неприязнено смущение пред силата или, както той се изразява, „хипнотизацията на тия странни, мощни, богохулни звукове“.

[18] М. Цанева. За новооткритите пиеси на Иван Вазов. — Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. С., 1970, 218—219.

Но най-ярката победа на усета на писателя за жизнена и художествена правда е направената през 1899 г. коренна преработка на драмата „Хъшове“, когато тъкмо автобиографичният образ на Бръчков става изразител на „комунарското“ течение сред българската революционна емиграция в Румъния. Тук вече той не само произнася известния монолог: „Откак съм тук, аз хванах да оправдавам началата на комунизма. От една страна, разкош, от друга — мизерия! Не, тоя строй е безнравствен, невъзможен. Трябва да се разруши гнилото здание и да възтържествува всемирната правда“. . . , но и за разлика от облика си в повестта „Немили-недраги“ вече издава и свой революционен вестник „Свободен дух“. Или тук в образа на Бръчков своеобразно се преплитат, от една страна, автобиографични, от друга — черти, предизвикани от спомена за Ботев. Това разбуждане на спомена за някогашните срещи с Ботев става най-вероятно под влияние на засиленото социално напрежение в българската обществена действителност от края на века, но може би и под въздействие на разказите за смъртта на Ботев и съдбата на неговата чета, чути от Вазов по време на неговото пътуване до връх Вола през юни или юли 1899 г.

Това пътуване Вазов прави още преди първата неофициална и последвалите я официални комисии да предприемат първите опити да се установи точно лобното място на Ботев. По сведения, дадени погрешно от добралия се до Букурещ Ботев четник Христо Иванов, Вазов дълго време свързва в стиховете си смъртта на Ботев с местността Веслец, а след излизането на Захари-Стояновата биография на Ботев приема за негово лобно място връх Вола. Него търси и разглежда той по време на излета поклонение, който предприема през 1899 г., и него обезсмъртява чрез прочутото си стихотворение „Той не умира“, вдъхновено от това пътуване. Но всъщност, без да си поставя такава задача и дори без да го осъзнава още тогава, Вазов прави и може би първия принос в уточняването, че фактически не връх Вола е лобното място на героя. Неговият водач — селянин овчар — му разказва, че точно на обраслата с глогини седловина, от която гледат към Вола, шест дена след битката намерил трупа на едър човек, съблечен по риза и с отрязана глава. Години по-късно — през 1912 г. — навярно във връзка с незатихващите спорове около лобното място на войводата, Вазов написва малка бележка „Около гроба на Ботева“, където припомня разказаното от овчаря, на което навремето не обърнал внимание. Само че сега, по спомен, много общо и струва ми се, не съвсем точно посочва мястото, за което е ставало дума.

„На минуване пак из „Манастирското пладнище“ (мястото, край което според версията на Захари Стоянов бил убит Ботев) аз откъснах за спомен една глогина клонче, което пазя и сега у дома, втъкнато в портрета на Ботева. . .“ — завършва пътеписът от 1899 г. „Волът“ и това е още един красноречив детайл, потвърждаващ пиетета на Вазов към загиналия в Балкана герой.

Плод на същото пътуване е и още един шедьовър на писателя, този път свързан със съдбата на Ботевите четници — разказът „Една българка“, публикуван през ноември 1899 г. под название „Челопешката гора“.

Както виждаме, колкото и шокираща да е в някои моменти студията за Христо Ботев от 1891 г., продиктувана явно от желанието на автора да се противопостави на увлечението на младата ни интелигенция в социалистическото движение, тя едва ли е чак такъв повратен момент в цялостното Вазово възприемане на Ботев, за какъвто обикновено я смятаме. Защото, от една страна, вътрешно раздвоеното отношение към знаменития революционер не е нещо съвсем ново за Вазов, а, от друга — не може да се каже, че след 1891 г. настъпват някакви решителни промени и във влезлите дълбоко в облика на народния поет ботевски влияния, и във възвишеното място,

което Ботев заема в неговия поетичен свят. Неслучайно дори във въпросната студия той е категоричен, че „името на Ботев си е оздравило безсмъртието и ще се произнася с гордост в България, додето има България на света".

Казват, че в произведенията на Вазов името на Ботев се среща повече от 200 пъти и е най-често споменаваното след името на България[19]. Не съм привърженица на подобни общи статистики, защото не е трудно да се види, че по-голямата част от тази цифра се дължи на обширната критическа студия за Ботев. Но, от друга страна, и самата тази обширна студия, и посветените специално на Ботев стихотворения, спомени и пътеписи, и редицата споменавания за него в други творби потвърждават, че наистина той заема едно от централните места във Вазовия поетичен свят — чак до момента, когато в него нахлуват теми из далечното минало на България и от военния летопис на периода 1912—1918.

Първото си стихотворение за Ботев — „Песен на юнаците на „Радецки" — Вазов създава още на 20 май 1876 г. — „при първата вест за минаването на Ботйова при Козлодуй"[20], наскоро след това написва и стихотворението „Радецки", на което е съдено да стане най-популярната българска маршова песен. Така от историческата 1876 до краевековната 1899 година — когато създава пътеписа „Волът", стихотворението „Той не умира" и разказа „Една българка" — повече от 20 години образът на Ботев и неговата чета вълнуват въображението на певеца на българските тъги и възторзи.

Нямаме възможност, пък и едва ли е необходимо да разглеждаме тук всички Вазови творби, в които се изобразява или споменава Ботев. Но ще се опитам да обобщя характерното за този създаван повече от 20 години вазовски портрет на героя.

Преди всичко ясно е, че независимо от кратковременните си младежки увлечения още от самото начало Вазов не разбира добре и не приема докрай някои страни от идеологията на предтечата на българското социалистическо движение. Неслучайно още в спомените „Неотдавна" (1881) той акцентува върху „лошата репутация" на Ботев, а по повод на неговия приятел нихилист с псевдонима Флореско с нескрито облекчение отбелязва: „По щастие, един случай, и да кажем по-право, намесата на полицията избавиха Ботева от това магнетизиращо лице. . ." Но това не пречи на подчертания пиетет на Вазов към личността на Ботев. В същата първа редакция на „Неотдавна" той му дава една съкратена по-късно възторжена характеристика в мащабите на европейско явление:

> В древний Рим да беше, Ботев би бил Мариус, а още повече Брут.
> Във французката революция би станал Дантон, ако не пръв консул.
> В маджарската буна на 1848 г. би бил Кошут или Гергей. . .
> В България той доказа подир шест години какво беше и какво можеше да бъде.
> Личността на Ботева изпълня тая епоха.

---

[19] К. Топалов. Ботев и Вазов — различни и близки. — Родна реч, 1969, № 8, с. 36.

[20] Ив. Д. Шишманов. Цит. съч., с. 224. Фактически цитираното уточняване „при първата вест" Вазов дава по повод стихотворението „Радецки" („Тих бял Дунав се вълнува") и към това стихотворение го отнасят бележките към Вазовите съчинения, както и повечето изследвания върху живота и творчеството му. Но след толкова години Вазов явно вече обърква спомените си, а възможно е и въобще да е забравил художествено слабата и невлязла в „Пряпорец и гусла" „Песен на юнаците на „Радецки". А че тя е първият му поетичен отклик на подвига на Ботевата чета, показва не само датата 20 май, но и обстоятелството, че тук всичко е предадено най-общо и липсват всички онзи исторически документирани детайли като целуването земята на родния бряг или изхвърляното в последната редакция напомняне за случката на парахода „Германия" в декларацията на Ботев пред капитана на „Радецки", с които се срещаме в „Тих бял Дунав се вълнува" и които свидетелстват, че това стихотворение е било написано малко по-късно, когато са станали известни и подробностите около завладяването на парахода и слизането на Козлодуйския бряг.

Възниква резонният въпрос — как е възможно при това изразено и тук, и в стиховете му от това време възторжено отношение към Ботев Вазов да не включи неговия образ в знаменития си цикъл „Епопея на забравените“ (1881—1884), с който той, както образно се изразява Вера Мутафчиева, „със сигурна ръка изгради стените и положи покрива на нашия пантеон“[21]. Някои изследователи са склонни да се задоволят с обяснението, което самият Вазов дава пред Георги Бакалов: „Защото Ботев не беше забравен.“[22] Но, струва ми се, съзнателно или несъзнателно тук Вазов наистина само „остроумно“ се е измъкнал от отговор. И независимо от характерните за Бакалов пресилвания в общи линии аз съм съгласна с обяснението, което той дава на този въпрос[23]. Защото ясно е, че понятието „забравените“ има по-дълбок смисъл, отколкото буквалната забрава. Васил Левски, с одата за когото започва „Епопеята“, също не е бил забравен в буквалния смисъл.

Но една от най-силните страни на Вазовата „Епопея“ е, че тук всяка ода е построена върху неразривната връзка между героя и неговото време. Внушено е чувството, че той се явява тъкмо когато историята има нужда от него, с тези идеи, за които тя е съзряла, с тези индивидуални качества дори, които са нужни за момента. По един или друг начин всеки от „забравените“ въплъщава идеята на даден исторически момент. Но в идеята, която въплъщава Ботев, има нещо, което демонстративно надхвърля рамките на националната революция, нещо тревожно и неясно за разбиранията на Вазов. И това му пречи да види и да почувствува неговото място в оная взаимообвързаност между героите и тяхното време, върху която е построена „Епопея на забравените“.

И изобщо, когато става дума за един цялостен портрет на Ботев, залегналата във Вазовото виждане идея за неговата „двойна личност“ показва своята художествена неплодотворност. В стихотворението „Радецки“ и в спомените „Неотдавна“ Вазов постига изразително внушение на респектиращи външен вид и пламенния темперамент на поета революционер. Но, общо взето, като художник той фактически само възпява, а не изобразява Ботев. И това, разбира се, не е случайно. Но и не намалява неговите заслуги на първия поет, който създава около образа на Ботев оня поетичен ореол, който най-точно изразява народното отношение към превърналия се в легенда герой.

А именно това, струва ми се, е първото поетическо задължение на българската литература по отношение на Ботев. Митологизирането на неговия образ е една духовна необходимост за нацията. И с необикновената си чувствителност към нуждите на нейния исторически живот Вазов веднага е почувствувал това.

В цитираната статия Вера Мутафчиева обяснява пропускането на Ботев в „Епопея на забравените“ с липсата на дистанция[24], но това е между малкото неща в тази извънредно важна статия, с които не мога да се съглася. Защото липсата на дистанция не попречва още в първите години след геройската си смърт Ботев да заеме централно място в творчеството на Вазов и пиететът, с който се обгръща там всяко споменаване на неговото име, явно съдействува за утвърждаването на оня „безусловен култ към поета революционер“, срещу който по-късно самият Вазов ще се обяви.

---

[21] В. Мутафчиева. За българската национална митология. — Септември, 1981, № 11, с. 183.

[22] Г. Бакалов. Избрани произведения. Т. 1. с. 139.

[23] „Ботевата фигура излизаше извън кръгозора на Вазова, тя му бе непонятна“ — Пак там, с. 139.

[24] В. Мутафчиева. Цит. съч., с. 187.

Още в стихотворението „Радецки“ гордият образ на войводата, застанал пред капитана на парахода „с гол в ръката нож“, е изобразен изцяло в стила на революционната романтика, която, както изглежда, няма никога да престане да пленява въображението на юношите и на народите. И неслучайно популярността на тези превърнати в песен Вазови стихове остава незасегната от изминалите повече от 100 години. В писаното през същата 1876 г. стихотворение „Подъл ли е българският народ?“ този романтичен стил, в който Вазовият стих говори за Ботев, патетично се приповдига: „О, Ботев храбри! Душа велика! // Къде се скиташ с момците свои?“. . . Особено патетично е поетически внушеното изравняване между мащабите на Ботевия образ и мащабите на Балкана — този най-древен символ на България:

Стани, о Ботев, и разсърди се!
И ти, Балканьо! я намръщи се
и с вихри, бури ведно ревнете
и гръмогласно така кажете:
народ, кой дава таквиз герои,
не подъл, низък, а храбър той е!

От същата 1876 г. е стихотворението „Бунтът“, в чиято централна четвърта част — „Вислец“ — със същата вазовска патетика е изобразена или по-точно възпята гибелта на Ботев — „най-първия герой“:

Загина той, издъхна, убит посред Балкана!
На думата си мъжка остана верен той:
в борба живя със мрака, със злото и тирана
и пак в борба загина под пряпореца свой.

За подчертания пиетет, с който се отнася Вазов като художник към образа на Ботев, свидетелство е и неговата проза. Така в повестта „Немили-недраги“ (1883), разказвайки, без да споменава името му, за адвоката, който с огнената си реч успял да смекчи присъдата на румънския съд за извършения от хъшовете грабеж, авторът ефектно заключава: „Тоя адвокатин беше сам Ботев, нарочно дошъл от Галац.“ И това изразително „сам Ботев“ изрично подчертава отделянето на неговия образ от обикновения житейски план, в който са изобразени останалите герои.

Най-честият епитет, който придружава името на Ботев, е „храбри“. В поемата „Загорка“ (1883) той дори се повтаря два пъти като постоянните епитети от народната песен. К. Топалов правилно е забелязал, че „в редки случаи Вазов само споменава името на Ботев като обикновено име. Почти винаги тонът е приповдигнат, името на Ботев се произнася с патос, особено в поетическите произведения. Най-често той е „храбрият Ботев“, „незабравимият герой“, „кат мълнията страшен, кат бурята сърдит“, „душа велика“, „веселецкият герой“ и т. н.“[25]

В стиховете на Вазов за следосвобожденската действителност името на Ботев наред с името на Левски поема и своеобразната функция да се противопоставя на тази издребняла, меркантилна и пошла действителност, напомняйки за героизма и идеализма на близкото минало:

Тогава всекиму в сърцето
се крийше герой ил светец,
и Левски мреше на въжето,

[25] К. Топалов, Цит. съч., 36—37.

и Ботев мреше на Вислец. . .
А днес?
(„Общество и певец“, 1883)

Възмущението от меркантилното политикантство извиква възгласа:

О, Левски! Ботев! Вий
не бяхте политици.
(„Всичко пада“, 1882)

Високомерието на дипломираните посредствености поражда гневното напомняне:

И Левски беше прост. Черковният канон
бе всичкият му курс. А вижте как грей он!
И Ботев, тоз герой, тоз мрачния певец
и без диплом умря в Балкана кат борец.
(„Дипломираните“, 1881)

В публицистичните статии на Вазов от това време имената, с които напомня за величието на близкото минало, са повече, но в стиховете му обикновено остават само Ботев и Левски. И тъй като историческият Апостол вече е възприет като своеобразен национален светец, това постоянно свързване на Ботевото име с неговото въздействува като поетическо канонизиране и на Ботевия образ. И ето че когато в „Пролога“ към стихосбирката си „Сливница“ (1886) авторът поетически маркира величавия исторически образ на България, Левски и Ботев (този път — може би заради ритъма — и Бенковски) намират своето място сред най-дълбоко врязаните във възрожденското съзнание имена от българската история — Крум, Симеон и Самуил:

Тогава България цяла,
България на Крума, горският юнак,
и на Симеона и на цял рояк
борци венценосни, и на Самуила,
левент македонски — отчаяна сила;
на Бенковски, Левски — нашия светец,
на Ботева, паднал в борбата певец (. . .)

Така още в първите следосвобожденски години спонтанно и неотклонно патетичното слово на Вазов утвърждава поетически имената на Ботев и Левски сред свещените символи на България. За да могат потомците също така спонтанно да запеят: „Земята на Ботев и Левски“. . .

Друг е въпросът, че с изключение на прелестното в своя възрожденски наивитет стихотворение „Радецки“ Вазов дълго време не успява да създаде достойна за Ботев и като художествено постижение творба. Това става чак в края на века, когато посещението на станалия легендарен връх Вола развълнувано слива в душата му пиетета към героя с обаянието на неговата поезия и се раждат най-вдъхновените Вазови редове за Христо Ботев, съчетали в поетичния си рисунък предметната простота с патетичната извисеност — стихотворението „Той не умира“:

На Волът, сред пустинния Балкан,
огласян някога от диви орди,
седях в глогините, де в кръв облян,
паднал певецът горди;

там, де плеснал коварният куршум
в челото вдъхновено и високо,
угаснал огън благороден, светъл ум,
заспал юнак дълбоко.

Често се казва, че Вазов е възпял Ботев „само“ като патриот, загинал геройски за свободата на родината. Наистина това е основното във Вазовото възприятие на поета революционер. Но все пак искам да обърна внимание, че в цитирания поетичен портрет на героя художникът съвсем не е забравил, че Ботев е не само вдъхновение, огън и юначество, но и „светъл ум“ — т. е. прогресивни идеи.

„Умря!“ „Умря!“ — се таз вървеше реч
наоколо, а някаква си лира
изпращаше на мене отдалеч
друг вик: „Той не умира!“

Това органично поемане във Вазовия поетичен свят на безсмъртния стих от Ботевия „Хаджи Димитър“ не само слага последния и най-ярък щрих в патетичния вазовски портрет на Ботев, но и поетически подчертава историческата приемственост и съратничество на двамата така различни в своя живот и съдба поети. Съратничество в поетическото изграждане на българския пантеон, в утвърждаването в националното съзнание и литературата на романтичния култ към падналите в бой за свобода. И това дава още едно основание да разглеждаме Ботев и Вазов като две взаимнодопълващи се преображения на патриотично-героичния дух на Българското възраждане в националната литературна традиция.

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ПЕТКО ТРОЕВ

ХРИСТО БОТЕВ И РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Темата на това проучване не е нова за литературната наука. В една или друга степен и в различно време тя е засягана в изследванията на редица български и съветски литературоведи и историци. Още в началото на века социалистическият деец и публицист Ст. Максимов издава в София брошурата „Христо Ботев и руската литература“ (1906), която е и първият опит за по-цялостно разглеждане на въпроса, макар и от позициите на вече остарялата компаративистка теория за литературните заемки. Заключението на автора е, че „идеите си за свободата, народа, държавата, религията, революцията, литературата Ботев поглъща от руската литература: Белински, Бакунин, Херцен, Писарев, Добролюбов и социалистическата руска мисъл“[1]. Динамиката в преодоляването на този методологически подход всъщност очертава и линията на научното разработване на проблема в ботевоведението.

Различни аспекти на тази голяма и важна тема по-късно са разглеждани неведнократно в работите на много български и съветски учени — от Г. Бакалов, Е. Волков, Н. Державин и М. Димитров до Г. Цанев, Л. Ерихонов, В. Велчев, Л. Воробьов, Ст. Каракостов, Ив. Унджиев и Цв. Унджиева, К. Поглубко и други изследователи на Ботевия живот и творчество. Този интерес не намалява и днес, защото има дълбоки исторически и естетически основания, защото засяга същностни особености и тенденции в развитието на българо-руските литературни взаимоотношения.

Ботевата поезия е най-високият връх на българската поетична класика, най-висш синтез на основните насоки в развитието на националната ни култура, „еманация на българския поетичен гений“ (Г. Милев). Дълбоко обусловено от своеобразието и закономерностите на националното ни обществено и културно развитие, идейно-естетическото формиране и израстване на Хр. Ботев е най-тясно свързано и с огромно въздействие на руската обществена и литературна мисъл.

Духовното общуване на Ботев с руския език и с руското художествено слово не е случаен и краткотраен епизод от неговата жизнена и творческа биография. Както знаем, то води началото си от най-ранните му години. Изключително благоприятни в това отношение са бащиното огнище, родолюбивата атмосфера в семейството на народния учител Ботьо Петков, пропита от любов към Русия и руската литература, към всичко руско. Баща му от малък го учи на руски език и му вдъхва гореща обич към руския народ и руската култура. Заветната му мечта е да изпрати сина си да учи в „едноверна, еднокръвна“ Русия. Самият Ботьо Петков е руски възпитаник, получил образованието си в Одеската семинария, добър познавач на Пушкин,

[1] Ст. Максимов. Христо Ботев и руската литература. С., 1906, с. 30.

Лермонтов, Хомяков, преводач и издател на „Критические исследования об истории болгар“ (1853, Земун) на Ю. И. Венелин. Човек с голяма култура, той е автор на книги, учебници и статии, сътрудник е на „Цариградски вестник“. Благодарение на него училищната библиотека в Калофер е пълна с руски книги, а в училище е въведено изучаването на руски език. Ботьо Петков предава цялата си любов към Русия и към руската култура на своя първороден син, който се оказва достоен за бащината си заветна мечта.

Истинското запознаване на Хр. Ботев с руската литература става в Одеса, където пристига през есента на 1863 г., за да продължи образованието си: първоначално като ученик във Втора мъжка гимназия, а през учебната 1865—1866 година и като студент в Историко-филологическия факултет на Одеския университет. Това е времето на бурния духовен и политически кипеж в руското общество, в което властвуват революционнодемократичните идеи на Чернишевски, Херцен, Добролюбов, Писарев, Некрасов. Самата Одеса в началото на 60-те години е обзета от вълната на революционното оживление.

Тъкмо в тази нажежена социално политическа атмосфера се разширяват и задълбочават познанията на бъдещия поет за руското обществено и литературно движение и се полагат основите на прогресивните му мирогледни убеждения. Съучениците му говорят за пристрастията на неговата дълбока и свободолюбива натура към забранената революционна книжнина и потвърждават, че четенето на руската литература поражда „силно, възбуждащо въздействие“, „чувство на протест и непримиримост“ у младия Ботев. Тук, както пише Захари Стоянов, той „е бил наелектризиран и цял-целеничък увлечен от тия стремления на епохата, заедно със самите руси. . .“[2]

Разполагаме със спомените на редица Ботеви съвременници, които свидетелствуват за увлечението му по произведенията на Пушкин, Лермонтов, Гогол, Некрасов, Белински и твърдят, че той „лягал и ставал с тия автори“. Българските младежи в Одеса четяли „до скъсване“ романите „Что делать?“ на Чернишевки и „Накануне“ на Тургенев. „От ръка на ръка — пише Г. Смилов — ходеха съчиненията на Добролюбов, Писарев и др., от чиито идеи мнозина от нас, а в това число и Хр. Ботев, силно се увличаха.“[3] Същият момеоарист разказва, че Ботев е един от създателите и активните участници на учредената тук в началото на 60-те години Българска библиотека на името на Ю. И. Венелин, богато представена от класиците на руската литература. Друг съвременник на младия поет, Ив. Андонов, предава неговото лично признание: „От другарите си по тайни пътища бях прочел Писарева, Добролюбова, Чернишевски, Достоевски и др., а когато напуснах Русия и влязох в свободна Румъния, мене постоянно ме посещаваха руски политически емигранти, познати и непознати, изгнанници, бежанци от Сибир и др., които ме снабдяваха с нелегална литература. Аз четях Бакунина, Херцена, Головина и ред други автори, които се издаваха в Швейцария.“[4] Приятелят му Киро Тулешков си спомня, че в Одеса Ботев често декламира „от сърце и душа, със жестове“ произведенията на Пушкин, а И. Брадел разказва, че е „лягал“ с томовете на Белински.

Дълбоко отвратен от деспотизма и самодържавието и от ограничеността на гимназиалното обучение в Одеса Ботев живее в атмосферата на руското революционнодемократично движение и бързо се приобщава към прогресивната обществена и литературна мисъл, завладян е от освободителните и гражданските идеи на списанията „Современник“ и „Отечественные за-

[2] Ботев в спомените на съвременниците си. Т. 1. С., 1977, с. 233.
[3] Пак там, с. 240.
[4] Ал. Бурмов. Христо Ботев през погледа на съвременниците си. С., 1945, с. 60.

писки“. Запознава се и дружи с полски заточеници и политически емигранти, с „одеските босяци“, със социалисти и „нихилисти“, с дейци на нелегалните революционни кръжоци. От спомените на К. Тулешков знаем, че по молба на проф. В. И. Григорович Ботев превежда на руски език редица български народни песни. Видният руски славист е и един от първите ценители на най-ранните му поетични опити. Ботевият няколкомесечен престой като учител в южнобесарабското село Задунаевка през есента и зимата на 1866—1867 засилва още повече контактите му с революционните среди. Известно е, че тук, както и в Одеса, по примера на знаменития герой от романа на Чернишевски „Что делать?“ Рахметов 18-годишният български юноша води суров и аскетичен начин на живот, като се калява за тежките изпитания на революционната борба.

Тригодишният престой в Русия има решаващо значение за духовното съзряване и за изграждането на революционния мироглед на поета, за формирането на политическото му съзнание. Когато през пролетта на 1867 г. се завръща в родния си град, той донася идеите на руската революционна демокрация и още по-голямата си омраза към националния и социалния гнет. Като учител в Калоферското училище съставя списък от руски книги за училищната библиотека, сред които са и произведенията на Добролюбов, Некрасов, Островски, дисертацията на Чернишевски „Эстетические отношения искусства к действительности“ и др.

Връзките на Хр. Ботев с руската обществена и литературна мисъл не престават и по-късно, когато е принуден да напусне отново родината и да живее като политически емигрант в Румъния (1867—1876). Вече не подлежи на съмнение фактът, че през лятото, а после и през есента на 1869 г. той се среща и дружи с известния руски революционер народник Сергей Нечаев. Доказани са и връзките му с редица други дейци на руското освободително движение (Н. Ф. Меледин, Н. К. Судзиловски-Русел, К. Кац, София Г. Рубинщайн и др.). Този интересен въпрос е изследван твърде обстойно в научната литература (Г. Бакалов, М. Димитров, Н. Державин, Л. Ерихонов, К. Поглубко и др.). Най-новите проучвания на съветския историк К. А. Поглубко разкриват важни данни за контактите на Ботев не само с Нечаев, но и с по-широки революционни кръгове в Южна Бесарабия, които „далеч не всички и не в еднаква степен са били съпричастни към Нечаевата революционна организация“[5]. Документално е установено, че в Измаил, където от август 1869 г. е учител по български език, „българинът Петков“ (тук е известен с тази фамилия) поддържа тесни връзки с руската емиграция и пряко участвува в „група на крайните революционери“, която включва лица от различни националности „с крайно републикански идеи“, сподвижници на С. Г. Нечаев и Н. П. Огарьов[6].

И в Румъния Ботев остава активен читател и пропагандатор на руската прогресивна литература. „Според Ботев — разказва в спомените си за него от това време Димитър Ночев — такива мислители като Бакунин, Чернишевски, Некрасов подготвяха руското общество за по-добро бъдеще. Мен лично Ботев разказваше съдържанието на романа „Что делать?“, заставяше ме да го намеря, макар и в дън земя, да го купя и прочета. Обръщаше внимание не на отделните епизоди, а на целия роман. . . Чернишевски му беше един от любимите писатели. . . Тургенев считаше за легален. . . Обичаше Писарев. Обичаше нихилистите, разбирайки го по Чернишевски.“[7]

[5] К. Поглубко. Христо Ботев и Россия. Кишинев, 1976, с. 83.
[6] К. Поглубко. Христо Ботев в Измаил. — Септември, 1972, № 10, 240—242; Вж.: Н. Чакир. Христо Ботев в Румъния. С., 1980.
[7] Ал. Бурмов. Цит. съч., с. 33.

Мемоарите на съвременниците показват, че Ботев проявява извънредно голям интерес към революционната дейност и произведенията на А. И. Херцен, че получава задграничните му издания. Когато през октомври 1870 г. Димитър Паничков посещава болния поет в Измаил и разглежда неговите книги, забелязва между тях и много руски и полски революционни книги и прокламации, сред които и „Полярная звезда“ и „Колокол“. „Той пазеше само съчиненията на Херцена — си спомня Ст. Заимов. — Често цитираше от Херцена и с въодушевление разказваше впечатленията си, възбудени в него от четенето на Херценовите съчинения.“[8] Не са лишени от известно основание и предположенията, че Ботев започва да редактира първия си вестник „Дума на българските емигранти“ (1871) по образец на Херценовия „Колокол“. Според З. Стоянов руските революционери са му помагали в издаването на този вестник. Влиянието на Херценовия „Колокол“ върху политическото съдържание и цялостния облик на Ботевата „Дума“ е несъмнено, но се нуждае от специално изследване и сериозна аргументация.

Пребиваването на Хр. Ботев в Румъния е свързано и с неговата преводаческа дейност от руски език, която е по-малко известна и не е голяма по обем (някои от преводите му остават неотпечатани, а ръкописите им са загубени), но е особено интересна с оглед на предпочитанията и идейно-естетическите възгледи на великия поет революционер[9]. Ботевата преводаческа концепция е най-ясно и директно формулирана в писмото му до Ив. Драсов от 12 април 1875 г.: „В преводите си бъди проповедник на революцията и сиромасите.“ Този силно политизиран селективен подход мотивира и ориентацията му към произведения, които „отговарят на нашите потребности и стремления и които имат съвременни и общочовешки интереси“[10]. Но това не доказва присъствуващите дълго време в науката схващания за „свободния“ характер на Ботевите преводи.

Първият достигнал до нас превод на Ботев е научно популярната статия на А. И. Херцен „Разговор с детьми“, поместена в „Дума на българските емигранти“ (1871, бр. 1 и 2). Публикувана най-напред в алманаха „Полярная звезда“ (1859, № 5), тя е насочена против суеверията и наивните религиозни предразсъдъци и с оглед на пропагандно-възпитателните си цели увлекателно, в достъпна форма внушава у младия читател материалистически разбирания и представи за света и за неговата познаваемост. В началото на 1875 г. Ботев издава в свой превод труда на руския историк и публицист Дм. Иловайски „О славянском прихождении дунайских болгар“. В брой от 19 януари 1875 г. редактираният от него в. „Знаме“ (бр. 6) помества съобщение, че „новият и добросъвестен труд“ на Иловайски „окончателно разбива“ тюрско-финската теория на немската и славянската историография и хвърля „нова светлина“ както за произхода на българския народ, така и за историята на преселението му на Балканския полуостров. Поради това книгата се препоръчва „особено“ на българските учители и историци. Каравелов от страниците на своето сп. „Знание“ (1875, кн. 8) оценява високо книгата и намира превода за „прост, разбран и ясен“.

Тогава е преведена от Ботев и книгата („знаменитото съчинение“) на руския историк ген. И. П. Липранди „Восточный вопрос и Болгария“, която въпреки предварителните обявления в „Независимост“ поради липса на средства не е издадена от Л. Каравелов, а само началната ѝ част доста по-късно излиза в няколко броя на в. „Нова България“ (1876). И този превод

[8] Пак там, с. 91.

[9] Вж: Ц. Унджиева. Переводческая деятельность Хр. Ботева. — В: Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Т. 1. Л., 1976, 362—374.

[10] Хр. Ботев. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1958, 424—425.

показва доброто владеене и тънкия усет за тайните на руския език, стремежа към търсене на точния лексикален и стилистичен еквивалент.

Несъмнено най-голям интерес представлява последният превод на Ботев от руски език — историческата драма на известния руски и украински историк, писател и фолклорист, противник на царизма Н. И. Костомаров „Кремуций Корд", издадена през есента на 1875 г. в Букурещ. Всъщност това е неговият единствен художествен превод, поради което в най-голяма степен разкрива и теоретичните принципи на преводаческата му практика. „Тая книга описва обществения разврат в Рим във времето на тиранина Тиберия и е твърде интересна и поучителна за всеки един народ" — така самият Ботев излага в „Знаме" (1875, бр. 6) идейното съдържание на драмата на Костомаров, в която въпреки алегоричния исторически сюжет доминира републиканската идея и гражданско-политическото внушение.

Както отбелязва по-късно Г. Бакалов, „изборът на Ботев се спира на тази пиеса, защото в нея е разобличена и заклеймена тиранията. И тук Ботев остава верен на себе си, разбирайки преводаческия труд като проповед за революция и като защита на угнетените"[11]. Видният наш критик-марксист справедливо дава напълно положителна оценка на художествените качества на превода: „един за времето си образцов превод, който може да бъде поучителен и за днес", „една много добросъвестна и извършена с умение работа". Според него преводът е „изпълнен на високо равнище и с голямо изкуство". В този смисъл, макар и с доста по-късна дата, Бакалов коригира необоснованото схващане на З. Стоянов, според което в работата си над „Кремуций Корд" Ботев „дава на своето перо голяма свобода" и създава едно „преработено издание" на драмата на български език[12]. Чужд на литературната стилизация, Ботевият превод запазва динамиката и сценичността на драматургичния текст и в повечето случаи доказва умението да се намерят сполучливи функционални съответствия. Поставен в контекста на възрожденската преводаческа практика, той наистина е необикновено и новаторско явление.

Страниците на в. „Знаме" пазят редица Ботеви литературнокритични бележки за излизащите преводи на руски автори в български издания. Ботев високо оценява издадения от Ат. Илиев в Цариград превод на Писаревото изложение на „Съкратена история на умственото развитие в Европа" (1875) от Дрепер като „съчинение поучително и необходимо за всеки един развит човек" и определя Писарев като „знаменит руски писател-рационалист". Според него тази книга със своето съдържание „заслужава особеното внимание на всеки от нашите учители". Когато в превод на Нешо Бончев излиза Гоголевата повест „Тарас Булба", Ботев не пропуска да отбележи в критичен дух, че книгата „се чете мъчно" главно заради допуснатите от преводача езикови слабости и изобилието от русизми. Подобна позиция свидетелствува за единството на неговата преводаческа практика с теоретичните му принципи, които не допускат произволното „побългаряване" и всевъзможните отклонения от оригиналния текст.

Руската революционнодемократична мисъл оказва силно въздействие върху формирането на идейните възгледи на българския поет революционер. Приведените свидетелства на Ботеви съвременници за интереса и увлечението му по съчиненията на Белински, Херцен, Чернишевски, Добролюбов и Писарев са твърде показателни в това отношение. Общуването му с идеите на революционните демократи разкрива пред него широки светогледни хоризонти и му помага отрано да проникне в закономерностите на общественото развитие, да застане на здрави материалистически позиции и да изгради

[11] Мисъл, 2, 1936, № 9.

[12] З. Стоянов. Христо Ботев. С., 1968, 226—227.

своя революционен мироглед, да навлезе в света на големите социално-философски идеи. Имайки предвид това, в статията си „Руското идейно влияние в България“ (1925) Г. Бакалов дори пише, че „с целия си мироглед Хр. Ботев е руски революционер“. Разбира се, подобно твърдение не може да се възприема в буквалния смисъл, но е безспорно, че обществено-политическите убеждения на Ботев в много отношения са твърде близки до идейните принципи на руските революционери демократи.

Върху основата на тези позиции Ботев разглежда и оценява социално-политическите и идеологическите проблеми на своята съвременност. Близко е виждането му до схващанията на Херцен и Чернишевски по националния въпрос. Той също се обявява против националната нетърпимост и ратува за равноправното и свободното развитие, за интернационалното братство и разбирателство на отделните народи и съвременната им борба срещу класовите угнетители. Според него „всичките сиромаси работници от каквато и да са народност, където и да живеят, са братя помежду си, братя по страдания и по мащеха съдба“ („Знаме“, бр. 24 от 3 авг. 1875 г.).

Напълно в духа на руските революционнодемократични традиции Ботев разрешава и въпросите за бъдещото държавно устройство на балканските страни, горещо отстоява самобитния характер на славянството и идеята за революционното единство на славянските народи. Убеден е, че „само разумният и братският съюз между народите е в състояние да унищожи теглилата, сиромашията и паразитите на човешкия род и само тоя съюз е в състояние да въдвори истинна свобода, братство, равенство и щастие на земното кълбо“ („Знаме“, бр. 14 от 2 май 1875 г.) Историческата зрелост на Ботевото политическо мислене се проявява особено в разбирането му, че националното и социалното освобождение е възможно само посредством революционната борба, чрез „народната революция“ и „радикалния преврат“ („Дума“, 1871, бр. 1 и 2), че „единственото спасение на нашия народ се състои в революцията“ („Знаме“, бр. 4 от 5 ян. 1875). Подробно на Чернишевски, Херцен и Добролюбов българският поет интернационалист схваща борбата против националния гнет като неделима част от социалната революция.

Аналогично на Чернишевски и особено на Херцен Ботев вижда в селската община „семето, зародиша“ за изграждането на бъдещото безкласово общество. В статията си „Вчера, днес и утре“ (1871) той разглежда идеята за общинното развитие като социалистическа идея и се опитва да я мотивира и защити с оглед на нашата социална действителност. Очевидно е, че неговите утопични схващания по този въпрос носят белезите на социално-историческата ограниченост в позицията на самите руски революционни демократи и най-вече на А. Херцен като създател на теорията за „общинния социализъм“. Ботев наистина споделя Херценовата теза за общината като своеобразна проява на „славянския дух“ и като зародиш на прехода към социализма, но за разлика от редактора на „Колокол“ и подобно на Чернишевски не стига до идеализацията на общинната форма, а свързва нейното бъдеще с „народната революция“.

Като социалист утопист Ботев се явява непосредствен предшественик на научния социализъм в България, „революционер със социалистически и даже крайно социалистически убеждения“ (Д. Благоев), така както и Чернишевски е най-близък предходник на руската революционна социалдемокрация. В известната си книга „Принос към историята на социализма в България“ (1906) Д. Благоев не без основание отбелязва, че възгледите на Ботев в сравнение с тези на Чернишевски „представляват социалистическите идеи на знаменития руски социалист“, че нашият поет-революционер оценява българския народ и неговото тогавашно социално устройство

от гледна точка на тези социалистически идеи[13]. В случая Благоев естествено има предвид не тъждествеността, а родствената им близост, като уточнява, че според него Ботевият утопичен социализъм „е едно смешение на социалистическите идеи на Чернишевски и Прудон". Основоположникът на социалистическото движение у нас съвсем справедливо подчертава, че Ботев така „ е преработил със своя силен ум" възприетите в Русия революционни убеждения, „щото те са се срасли с неговата натура, станали са у него нещо органическо. . ."[14]

Тясно свързани са с традициите на руската революционнодемократична мисъл и идейно-естетическите принципи на Хр. Ботев. Българският поет революционер е верен последовател на учението на революционните демократи за обществената функция и значение на литературата, за нейната роля като активно средство за пропагандиране на революционните идеи на времето и за развитие на националното самосъзнание. Според него „и науката, и литературата, и поезията, и журналистиката, с една дума — всичката духовна деятелност. . . би трябвало да вземат характер на политическа пропаганда, т. е. да се съобразят с живота, със стремленията и потребностите на народа" („Знаме", бр. 4 от 5 ян. 1875).

Ботев категорично отхвърля абстрактните идеалистически теории за самоцелността и „чистотата" на изкуството. Подобно на руските революционни демократи той изисква от писателя и изобщо от твореца на съвременното изкуство да бъде обществено ангажиран, да стои на народностни позиции и на висотата на най-прогресивните хуманистични идеи на своята епоха, да бъде непреклонен борец за художествена правдивост и висока идейност, за революционно изменение на действителността. Литературата според него трябва да бъде „отражение на самия живот" и да се превърне в активна обществена трибуна, в мощно оръжие за разпалване на народната борба. „Журналистиката — пише той в една от последните си публицистични изяви — е едно от първите средства за революцията" („Нова България", бр. 1 от 5 май 1876).

Напълно в духа на разбиранията на Белински и Херцен, на Чернишевски и Добролюбов звучи известната Ботева мисъл, че „всяка истинска поезия трябва да бъде правдива и верно да описва нравите и обичаите". От тази реалистична позиция Ботев решава конкретноисторически и диалектически въпросите за националния характер на литературата, за прекрасното в изкуството и в действителността, за взаимоотношението между националното и общочовешкото, за свързването на философията и естетиката с проблемите на съвременността, за мирогледната позиция на твореца и идейното съдържание на литературата и пр. Ботевата естетика утвърждава действената и преобразуваща функция на изкуството и художественото познание, гражданските и народностните традиции в литературата и в този смисъл тя е забележително новаторско явление в националното ни културно развитие. Цялата тази общност на идейно-естетическите принципи лежи в основата и на творческото взаимодействие между Ботевото литературно дело и света на руската класическа литература.

Ботевите лирика и публицистика при целия си национален колорит носят и следите от творческия допир с най-добрите образци на руската литература от XIX в. Руската революционнодемократична мисъл и особено руската гражданска поезия със своя свободолюбив, хуманистичен и социален патос са вдъхновявали и стимулирали страстната муза на великия български поет, давали са му огромна емоционална и духовна енергия в револю-

[13] Д. Благоев. Принос към историята на социализма в България. С., 1949, с. 70.
[14] Д. Благоев. Съчинения. Т. 1. с. 296.

ционната борба за национално и социално освобождение, в създаването на една безсмъртна поезия и блестяща художествена публицистика, които го нареждат сред гениите на световната култура.

Съвременниците на поета са оставили многобройни свидетелства за любовта му към гражданската лирика на Пушкин и Лермонтов. В литературната наука неведнъж са правени едни или други догатки за конкретно влияние или типологическо сходство, като обикновено и в повечето случаи се подчертава въздейственият характер на Ботевото общуване с руската поезия. Отбелязвано е например особено силното му увлечение по ранната свободолюбива лирика на Пушкин и „следите" от този контакт върху собственото му поетично творчество. Още в края на миналия век в известната си статия „Пушкин в България" (1899) Пенчо Славейков посочва, че в Ботевите стихотворения „Борба" и „Гергьовден" се долавят много от ранните свободолюбиви мисли и настроения на руския поет. Обаче Славейков неубедително се опитва да докаже подражателния характер на Ботевата поезия. Отзвуци от Пушкиновите „Вольность" и „Когда" (В неволе, в бедности. . .") са откривани в Ботевото стихотворение „Борба" („В тъги, в неволи младост минува. . ."). Привеждан е като доказателство за връзките на българския поет с Пушкиновата гражданска лирика и епиграфът към стихотворението му „Герьовден" („Паситесь, мирные народы"). Според съветският литературовед Л. Воробьов в Ботевата поема „Хайдути" се чувствува и „ароматът на Пушкиновите приказки"[15]. Подобно твърдение обаче едва ли може да бъде защитено с убедителни аргументи, защото в случая самият баладичен жанр, както и преливането на реалистичното и романтичното начало във вълшебно-фантастичната образност и символика е свързано преди всичко с лишеното от стилизация преосмисляне и преобразуване на националната фолклорна традиция и с утвърждаването на общочовешката идея за саможертвата и безсмъртието в името на свободата.

Не е трудно в поезията на Ботев да се открият и някои най-общи сходства с лириката на Лермонтов, който е един от любимите му поети. В литературната наука неведнъж са изказвани догадки за образно-тематичната и стилистична близост между различни лирически творби на двамата поети[16]. Правени са опити да се търсят известни паралели между Ботевата балада „Хаджи Димитър" и Лермонтовите „Сон" („В полдневный жар в долине Дагестана") и „Русалка" („Русалка плыла по реке глубокой"), между Ботевото стихотворение „Ней" и Лермонтовите „Свиданье" („Уж за горой дремучею. . .") и „Ночь" („Один я в тишине ночной. . ."), между „Борба" и „Дума" („Печално я гляжу на наше поколенье!") и пр. Безспорно е, че в тези и някои други Ботеви творби се забелязва дълбоко родство с Лермонтовата поетична традиция: вътрешен драматизъм и психологическа напрегнатост, мъжествено-скръбна изповедност и активност на лирическия герой, будна конфликтност и експресивност на емоционалните състояния, подчертан лирически монологизъм, изобилие от остри антитези и резки контрасти, от въпросително-възклицателни стилно-синтактични конструкции и пр. Но подобна съпоставка би следвало да фиксира не само контактно-типологическия характер на тези сходства, но и дълбокото своеобразие и самобитността на Ботевата поетика и стилистика: ярката революционна романтика, по-силните емоционални взривове на поетичния темперамент, оптимистично-призивното и бунтовното начало, което превъзмогва романтичната услов-

[15] Л. Воробьев. Христо Ботев. М., 1953, с. 43.

[16] Д. Шелудко. Ботев и Лермонтов. — „Българо-съветска дружба", 1948, № 5; М. Гургулова. Лермонтов в идейно-творческом мире Христо Ботева. — „Болгарская русистика", 1987, № 1, 38—43.

ност, мрачния колорит и трагичното отчаяние в името на високия революционен идеал и страстната вяра в бъдещето, и то върху основата на една друга мирогледна и художествена позиция.

Редица поетични мотиви и образи в Ботевата лирика носят по-близки или по-далечни отгласи от творческото общуване с други видни дейци на прогресивната руска литература. Но и тук преди всичко става дума не толкова за контактни явления с непосредствено въздействен характер, а за определени типологични сходства, мотивирани от родството на идейно-естетическите принципи. От подобно естество е например близостта между отделни стихотворения на Ботев („Майце си", „Към брата си", „До моето първо либе", „На прощаване") и на поета декабрист К. Рилеев („Стансы", „Ты посетит мой друг желала", поемата „Наливайко"), които са обстойно и задълбочено анализирани в съпоставителен план от В. Велчев[17]. Аналогичен смисъл имат и отбелязаните в редица изследвания сходни черти в поезията на Ботев („Патриот") и Некрасов („Современная ода", „Нравственный человек"). И тук обаче наблюдаваме твърде съществени различия, които засягат както облика на лирическия герой, така и други важни семантични, структурни, стилистични и интонационно-ритмични особености, които открояват изключителната самобитност на Ботевата поетична система, нейната органична връзка с националната ни фолклорна и книжовна традиция.

Подобни изводи внушава и обективният съпоставителен анализ на публицистиката на Ботев и Херцен. Общата идейна близост и тук е в основата на публицистичната изява, предпоставяйки сходните черти на стилистиката и образно-емоционалното възприятие, активната гражданска и хуманистична позиция към най-злободневните обществено-политически събития на епохата. И у двамата революционно-демократичните идеи намират особено сполучлива словесна форма в синтеза на художествения и публицистичния елемент. Но докато в статиите на Ботев развитието на теоретичната аргументация върви главно по линията на директно утвърждаващи идеята факти и съображения, то у Херцен изводът много често е следствие на преодоляването на възможните контрадоводи и предполага по-голяма свобода и избирателност на читателското възприятие. Ботев е по-лаконичен, по-стегнат и по-целенасочен в идейно-емоционалното внушение. Срещу едно побогато на нюанси и диалектическа обосновка преживяване у Херцен, в статиите на българския публицист срещаме значително по-голяма концентрация и динамика на чувството, които подсилват логиката и въздействието на изложението, неговата синтетичност и емоционална експресивност. Тук няма полутонове и приглушени, неоднозначни интонации, а навсякъде доминира остро язвителната, злъчна и саркастична позиция на художника публицист. Ботев и в своята публицистика остава преди всичко лирик. Оттук и предпочитанието му към малките публицистични форми. У Херцен е по-силно развита и аналитичната нагласа на творческото мислене, която напомня повече за семантичната и емоционалната структура на Каравеловата публицистика. Той винаги се стреми към по-широките социално-философски обобщения. Ботевите статии и фейлетони не отстъпват по сила на въздействието на най-добрите публицистични изяви на редактора на „Колокол"[18].

---

[17] В. Велчев. Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX в. С., 1974, 117—122.

[18] Ст. Таринска. Ботев и Херцен. Някои мисли за публицистичния стил на двамата писатели. — Изв. Инст. лит. 18—19, 1966, 205—215.

Поетичният гений на Христо Ботев не позволява неговото общуване с литературното наследство на руските класици от миналия век да се разглежда опростено и схематично, защото и самото литературно влияние е изключително сложен естетически комплекс. Руската обществена и литературна мисъл оказва огромно въздействие върху общото идейно и творческо израстване и развитие на Ботев и е активен стимулатор за разгръщане на необикновената му поетична мощ. Но това въздействие не е външно и не се изразява в едни или други образно-тематични или структурни заемки и подражания на образците на руските художници. Трябва да се подчертае, че то има по-общ и творчески характер, като засяга не само отделни страни, а общия дух и цялостното изграждане на Ботевата идейна и художествена система.

Бележитият български поет революционер възприема органично общия граждански и демократичен дух на руската литература, нейния социален и борчески патос, изобличителната ѝ сила, вярата ѝ в човека, в народа и в бъдещето. Великите руски писатели реалисти са му помагали във формирането и изглъбяването на естетическия му идеал, в овладяването на силата и красотата на поетичното слово. Но ярката творческа индивидуалност на поета дълбоко е трансформирала и претопила всякакви външни естетически възприятия и внушения, подчинявайки ги на едно изключително своеобразно и уникално художествено мислене и светоусещане, на една свъвършено оригинална и новаторска поетика и стилистика.

Живите извори на Ботевата лирика и публицистика идват преди всичко от националната литературна традиция и са социално-исторически обусловени от тогавашната българска обществено-политическа действителност, от характера и особеностите на националноосвободителната борба на нашия народ, от неговата национална душевност и историческа съдба. Те изцяло са пропити от атмосферата на българския национален дух и носят силния генетичен отпечатък на българския юнашки и хайдушки епос, духовната мощ и обаянието на бунтовната личност на поета революционер, който със своята велика саможертва за свободата на отчечеството и със страстната си устременост към бъдещето надживя своята епоха и доказа внушително, че „този, който падне в бой за свобода, той не умира".

Обемът на тази статия ограничава възможностите за по-обстойно и конкретно разглеждане на поставената голяма и сложна тема, но и казаното дотук позволява да се направи изводът, че любовта на Хр. Ботев към руската литература и творческото му общуване с руската класика от миналия век разкриват не само важни страни от необикновената му жизнена и творческа биография, но е и един от най-забележителните и вълнуващи епизоди от богатата история на българо-руските литературни взаимоотношения.

ЛИЛИЯ КИРОВА

ЗА НЯКОИ СПЕЦИФИЧНИ ЧЕРТИ НА МОДЕРНИЗМА НА СЛАВЯНСКИЯ ЮГ В КРАЯ НА XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК

Ако се взрем в духовната атмосфера на славянския юг на границата на XIX и XX в., ще открием редица аналогични явления, свързани с включването на отделните страни в съвременните общоевропейски литературно-естетически движения. Никога преди това в тези страни, отличаващи се с исторически дисконтинуитет и специфични художествени развойни форми, не е имало толкова значителни национални творци. Названието „Модерна" (Die Moderne), с което се свързват естетическите явления в Средна Европа на предела на XIX и XX в., не отразява много от съществените отлики на южнославянския вариант на модернистичния „щрум" в началото на столетието. Художествените постижения тук са сближени с най-важните западноевропейски естетически търсения и са в тясна връзка с господствуващата чувствителност в културния климат на епохата „fin de siècle". Но въпреки че се родеят и че са в типологическа близост с европейските идейно-стилови модели, те имат свои специфични черти.

Известно е, че модернизмът, т. е. онова интелектуално движение, чрез което южните славяни заемат място в панорамата на културния живот на европейските народи на границата на двете столетия, навлиза със закъснение, но привлича в своята орбита голяма част от творческата интелигенция. Пред овладяните от духовно неспокойствие творци на славянския юг възникват „свръхземни въпроси". Вниманието им е погълнато от противоречията и терзанията на личността, обърнала се към своя личен автономен свят, към собствената си вътрешна територия. Поколението от безпокойници и бунтари се бори срещу старите „фетиши и предразсъдъци" и утвърждава принципите на едно ново изкуство. Необходимо е да се потопим в тогавашния обществен климат, в динамиката на един променящ се свят, за да разберем нарушената вътрешна хармония, погасените пориви, новата чувствителност, особеното състояние на духовете, дихотомията на културната атмосфера. Много от разочарованите южнославянски творци, които търсят някакви квазирешения в сферата на духа, биха повторили въпроса на Рембо: „На кого да се довериш? На какъв идеал да се молиш?" Обезверени, на тях, балканските чеда, им се струва, че „никога светът не е бил толкова мъртвешки ням и никога човекът не е бил толкова малък"[1]. Наистина от съществено значение са своеобразният трагизъм на онази епоха, настъпилата криза в духовете и крушението на националните и социалните блянове.

Във времето на дирене на нови литературни пътища за славянския юг активно творят няколко литературни поколения, сплитат се в сложен

[1] B. Hermann. Expressionismus. München, 1923, p. 111.

„възел“ различни тенденции и направления. Ала срещаме често творби, които все повече се отдалечават от дотогавашната традиция, ширят се отрицанието и критиката на съществуващата художествена литература. Независимо от това, дали новите насоки се наричат символизъм, импресионизъм или неоромантизъм, налице е общо отрицание на традиционните схващания за смисъла на изкуството. М. Шарич в Хърватско например остро осъжда дотогавашните литературни постижения: „Нашата поезия от Възраждането до днес върви, общо взето, по двоен път: възпява любимата и отечеството. . . Тези стихотворения са плод на четиво, много пъти това е просто афектираност и редовно всичко е неизразително.“[2] Цялостното отричане на традицията откриваме и в писанията на „призвания теоретик“ на българския символизъм Д. Кьорчев. В статията си „Из миналото“ той подчертава: „Изкуството не успя у нас. Всичко, което бе плод на творчеството, има техничен характер. . . Това не бе художествена литература. В нея липсваше истински хубавото, значително-красивото.“[3]

Критическите текстове на южнославянските литератори са изпълнени със силен стремеж да се направи преоценка на съществуващите естетически ценности, да се погледне от нов ъгъл на сътвореното от предшествениците и от съвременниците. Тази пламенност на отрицанието срещу „миналите чудеса“ не е само южнославянска особеност, а е белег на модернизма изобщо. Ако отправим погледа си към други географски ширини, ще открием същата „агресивност“ към традицията. Водачът на антиромантичното движение и основоположник на имажинизма в Англия Т. Е. Хюлм, оказал голямо влияние върху модерната поезия и критика на нашия век, се обявява дръзко срещу романтичната традиция. Той защитава духовните стойности, които са свързани с критико-аналитичните способности на индивида: „Романтизмът ни е развратил до такава степен, че ние отричаме и най-възвишеното, ако то не притежава под някаква форма смътното, неясното.“[4] А в статията си „Романтизъм и класицизъм“ (1913—1914) утвърждава „бодрата, суха“ поезия и творците, които „не излитат в ефира“, като очевидно отрича автори като Юго, Шели и Кийтс („Аз предричам, че настъпва период на сух, твърд, класически стих.“[5]).

Несъмнено в онова преходно време кристализират непознати преди това творчески начала, все по-настойчиви са усилията за възприемане на изкуството като своеобразна автентична манифестация на човешкия дух, която има свои вътрешни закономерности и представя човека не само като обществено, но като духовно и „плуралистично-чувстващо“ създание. Разбилите вярата си пред прага на житейската пошлост южнославянски творци пресъздават сложното индивидуално битие, богатия, многослоен вътрешен живот, издигат искания за навлизане в глъбините на човешката личност и откриване смисъла на нейното съществуване[6].

Същевременно в атмосферата на подчертан конфликт между поколенията теоретици и писатели тъкуват по различни начини същността и функцията на новото изкуство — разликите се долавят много добре, например в практиката на т. нар. пражка и виенска група в Хърватско. Ако

---

[2] M. Šicel. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972, p. 146.

[3] Д. Кьорчев. Из миналото. — Наш живот, 1907, 9—10, с. 34.

[4] Readings in english intellectual history and civilization. Sofia, 1985, p. 199.

[5] Пак там, с. 200.

[6] В България още пропагандаторът на европейския символизъм Ив. Ст. Андрейчин в литературния си манифест „Из нов път“ настойчиво посочва: „Ний искаме нов ритъм, напълно подходящ за нашите интимни настроения и мисли. Ний искаме обогатяване на ритъма чрез полусъзвучие и отстранение на всяка принудителност.“ (Литературнокритична антология. Под ред. на Ив. Ст. Андрейчин. С., 1920, с. 4.)

трябва да посочим главната черта на теоретическите платформи и манифести на „младите“ там, ще стигнем до констатацията, че хърватската литература е попаднала в затворен кръг и става все повече „униформена“. (И Ив. Радославов впрочем говори за „затворническата ограниченост“ на нашата литература и за нейното преодоляване от българските символисти, а в Сърбия М. Чурчин в програмния си текст „За моите песни“, публикуван в Српски књижевни гласник“, се обявява против „униформеността“, ограниченията и „мъртвите закони“, които публиката и критиката натрапват на поетите.) За разлика от миналото столетие, през което за основна единица на обществото се смята семейството, сега това е човекът, субективната личност и следователно съдбата на тази индивидуална личност трябва да бъде основна и първостепенна тема на твореца[7].

Но не само в естетическите програми, а и в творбите, родени в периода на надмогване на дотогавашните художествени концепции на славянския юг, можем да открием вътрешно духовно и естетическо единство. Безспорно е сходството например в драматичното самопознание и в „горестната самотност“ на творци като Пейо Яворов и Антун Матош, поставили във фокуса на вниманието си проблема за личността, за самотната и неразбрана индивидуалност. „Душата ми е в ада и сама е ад“ — би могъл да изповяда и Антун Густав Матош, също отхвърлящ суровото всекидневие, грубите балкански нрави и филистерския морал. В парещата жарава на словото в двете средищни произведения — „Нощ“ и „Кошмар“, откриваме дълбокото, кръвно обвързване на личността с живота чрез образа на родината — свещен, превърнал се в извор на страдания образ, към който двамата автори все се връщат, тъй като са убедени, както и Белински, че „който не принадлежи на своето отечество, той не принадлежи на човечеството“. И в „Нощ“, и в „Кошмар“ като силна емоционална и мисловна струя преминава идеята и тръпката за съпричастие с народните съдбини. Макар и в плен на мъчителни самотерзания, двамата поети разкриват трагичната национална и социална орис на отечеството си. Оттук идва и болката им, която добива драматични измерения. Всъщност силната любов към Хърватско е една от постоянните величини в Матошевото творчество. И когато е в плен на лични дилеми, и когато търси път към красотата и хармонията, и когато изразява интимни душевни състояния в поетически пейзажи, той разкрива органичната си връзка с отечеството („Дева Мария“, „Стара песен“, „При св. Крал“, „У дома“).

Творбите на двамата връстници, чиито имена будят асоциации за отделни развойни етапи в българската и хърватската литература, са своеобразно свидетелство за „скитничеството“ на балканските творци, „по идеи и идеали“. Ала те са доказателство както за единство с идеите на тогавашната епоха на изменено естетическо възприемане на света, така и за редица самобитни черти на модерните движения на славянския юг. Една от тях е националният дух на много от художествените творби. Ще посочим силните родолюбиви чувства и в стиховете на Йован Дучич, Милан Ракич, Владимир Назор или на българските поети символисти Теодор Траянов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Людмил Стоянов — въпреки своеобразния духовен космополитизъм в произведенията им. Лаконичният афоризъм на един от идеолозите на символизма Л. Стоянов от стихотворението му „Родина“: „Без мене ти си пак велика, / ала без теб какво съм аз“, може да бъде мото на низ от творби, разкриващи родолюбивата лира на българските модернисти. Известно е, че родолюбивата инспирация и националните багри в нашата символистична поезия, отвъд нормите и предписанията на шко-

[7] M. Šicel. Цит. съч., с. 338.

лата, се засилват особено много в периода на войните. Творците откликват на националната трагедия с живо патриотично чувство. Всепоглъщащата любов към родината и истината за живота в нейната жестока и неподправена голота разклащат затворения им личен свят, модифицират болката, родена между голите стени на самотата.

Наистина представителите на модерните направления на славянския юг на границата на двата века имат свои пътеки на развитие. Мнозина от тях са автори на ненадминатата патриотична лирика и са кръвно свързани с народната съдба, с нерешените национални проблеми — докато редица последователи на европейския модернизъм в онзи период губят националната си самоличност[8]. Изследователката на символизма Анна Балакиан твърди, че той е първото литературно движение, което „престава всъщност да бъде национално", тъй като в него доминират теми, които са „извън времето" и „извън географските граници". Нека си спомним за Матошевия сонет, изиграл ролята на манифест, „Към младо Хърватско". За него М. Кърлежа с право отбелязва, че със „своята аристократична интонация представлява програмен ларпурларистичен ориентир за идеалистична автономия на изкуството":

Наш укус само риједак дојам бира
И мрази све што сличи фрази и пози.
Так изобраном срцу збори лира
И није пјесма коју вичу мнози.

„Нашият вкус избира само редки възприятия / И мрази всичко, което на фраза и поза прилича. / Така говори лирата на избраното сърце / И не е песен това, което мнозина произнасят."

Същевременно с тази творба, в която поетът „запява" химн „на красотата чиста", Антун Матош ободрява не другиго, а младата интелигенция в Хърватско, която след 1895 г. поставя остро националния въпрос и апелира за решаването на проблемите на националната култура. Текстът е свързан с определени национална среда и исторически момент[9]. (Както изтъкнахме, в цялото творчество на Матош, осъществил сремежите на младата генерация модернисти в Хърватско на границата на двата века, се налагат съкровените патриотични чувства. В тази обич на поета към отечеството по думите на Иво Андрич има нещо „болезнено, има повече от това, което може да чувствува изтънчената душа на един романтик. Отровен от живота и целият овладян от изкуството, той запазва наивна детска любов към Хърватско, майката, която кърми децата си с отровно мляко".) Твърде показателна е и връзката на идеологията на „Младо Хърватско" или на „Млада Босна" в Сърбия с модернизма в този балкански регион. Както посочва Пр. Палавестра, политическият радикализъм на революционно настроената младеж, даващ тон на литературните и културните начинания в разгара на модернизма, е „етичен, национален и социален корелатив на техния естетически радикализъм"[10].

И така независимо от редица белези на модернизма на славянския юг, свързани с естетическите схващания от „края на века", тук не ще открием игнориране на националните чувства и на съзнанието за етническа прина-

[8] R. Wellek. What is Symbolism — In: The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Budapest, 1982, p. 24.

[9] Р. Лауер. Две програмске песме југословенског модернизма. — Српски симболизам. Београд, 1985, с. 310.

[10] Пр. Палавестра. Историја модерне српске књижевности. Београд, 1986, с. 32.

длежност. За разлика от европейското модернистично изкуство, в което доминират наднационалните елементи и извънвремевите и извънпространствени принципи, на нашите географски ширини се налага националната легитимация на авторите. Важна роля играят националните традиция и корени, тъй като творците тук, на предела между Изтока и Запада, са наследници на една традиция с подчертана обществена и национална функция. Да не забравяме също, че периода на романтизма, политическите движения и стремежът за национална еманципация са от съществено значение в южнославянските литератури. По силата на обективноисторическите предпоставки през миналото столетие тези литератури са изправени пред съвършенно различни задачи в сравнение със западноевропейските. Оттук и специфичните им отлики, някои от които можем да открием, изследвайки чертите на модернизма в края на XIX и началото на XX в.

И един от основоположниците на словенската „Модерна" Отон Жупанчич също неизменно се връща в творбите си към бащината земя. А в стихосбирките „Монолози" („Samogovori", 1908) и „В зарите Видови" („U osvit Jvanjdana", 1920) намира място визията му за националните и социалните конфликти в живота на словенския народ („Dies irae", „Глад", „Децата се молят", „Географска карта", „Ковашка"). Острият усет за парещите въпроси на съвременността и за народната болка, верността към поробеното отечество, болезнената равносметка чупят каноните на модернизма и в неговата поезия. Всъщност значението на националното битие за един творец се очертава много ясно още в критическите текстове на модернизма от онази епоха, чрез които читателят от славянския юг става съпричастен на модерните тенденции в световната естетическа мисъл. Антун Матош смята например, че творбите трябва да притежават „хърватски дух", а Милан Шарич в програмната си статия „Хърватската литература (1897) призовава писателите да не се откъсват от „действителния, народния живот". В „прочувственото" си есе „Тъгите ни" Д. Кьорчев пък посочва (и тук той се разграничава от Ницшеанския индивидуализъм), че родината, това е „истината, към която се стреми човечеството". Служенето на родината е главна задача на художника, задача, която може да премахне „чувството на отчужденост". Иска ни се да акцентуваме върху силно етичната, хуманистична струя в произведенията на южнославянските автори, върху острото им чувство за тревогите на реалния живот, върху своеобразната близост на творбите им до екзистенциалните проблеми на времето, до противоречията и дисонансите на действителността. (Впрочем модернистичната поезия и на други творци също не се издига само в небето на чистата музика и чистата хармония, не остава в сферата на тайнственото и мистичното. Ангелът на символизма постепенно се спуска на твърдата земя — иначе как можем да си обясним революционните пароли в творчеството на Ал. Блок или В. Брюсов.) Оттук и впечатлението за „земността" и „почвеността" като своеобразни черти на модерните направления на славянския юг.

Повечето от южнославянските представители на тези течения остават пленници на „страшната проблема Живот" до сетния си дъх. А тяхната съвест сякаш разбива този живот на „хиляди въпроси", които се сплитат около душата им в „нажежени и безизходни пръстени", ако използуваме сполучливия израз на Гео Милев за Д. Дебелянов. Много от писателите са бедни, безработни интелигенти, водещи полугладно съществуване. Тези особености на техния социално-психологически статус също са важна южнославянска отлика. Ако пруският владетел Фридрих II е меценат на Волтер, херцог Карл Август — на олимпиеца Гьоте, а известният „крал-слънце" дълги години подпомага редица френски творци, съдбата на южнославянските

художници е била винаги съвършено друга. Националните и социалните заплахи, пред които са изправяни техните народи, придават специфични нюанси и на литературната им дейност. Неслучайно хърватът Август Шеноа отбелязва в една своя статия още през миналия век, че на полуострова няма Медичи и че по-голямата част от творците, които познава, пишели обикновено нощем, а денем се борели за хляба си.

За самобитността на модернизма на славянския юг свидетелствува и специфичното застъпване и сливане на естетическите модели. Ако искаме да видим особената физиономия на „новото" изкуство, трябва да имаме предвид и неговия полифоничен характер, широките възможности за взаимопроникване на различни художествени системи и на повече или по-малко сродни стилови модели — например смесването на елементи на парнасизъм и символизъм, на неоромантизъм и импресионизъм, на реализъм и авангардни експресионистични тенденции.

По-подробното изследване на естетиката на модернизма на славянския юг в онзи период, на още редица сходни черти и свойства би допринесло да се изяснят някои специфични страни на външните подтици и влияния, възможностите на отделните национални модификации на модернизма за по-голяма духовна комуникация, проникването духа на народното творчество в редица творби, чрез които „младите" влизат в общение с тогавашната европейска културно-естетическа атмосфера. Всички тези явления ще бъдат разгледани на друго място. Несъмнено общите особености и специфични черти на модернизма на славянския юг на синора на двете столетия допринасят да се разкрие своеобразието на литературния развой и отношението му към европейския модел на художествена еволюция. По-детайлният анализ на произведенията, включили се в кръга на непреходните стойности и постижения на балканските култури, би ни позволил да направим и заключения за типологията на художествения развой (различен от европоцентричния) на южните славяни през миналото и настоящото столетие.

Л. ТЕРЗІЙСЬКА, НРБ; П. КОНОНЕНКО, СССР

СОЦІАЛІСТИЧНА РЕВОЛЮЦІЯ І ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТІ В БОЛГАРСЬКІЙ, РОСІЙСЬКІЙ, УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ

Почнемо з ряду зауважень. Передусім, що проблема народності не тільки співвідносно з літературою епохи соціалістичних революцій, а й літературою, мистецтвом загалом — одна з найгостріших і в творчій практиці, і в теорії упродовж щонайменше кількох століть. Як загальноприйняте сприймається твердження авторів в монографій Ю. Барабаш[1] і А. Хватова[2]. і статті в „Краткой литературной энциклопедии“[3]: „народність літератури (мистецтва) — багатозначне поняття, котрим характеризують: 1) відношення індивідуалної творчості до колективної, міру творчого запозичення й наслідування професійною літературою (мистецтвом) образів, мотивів, поетики народної поетичної творчості (фольклору); 2) міру глибини й адекватності відображення в художньому творі образу й світосприйняття народу; 3) міру естетичної й соціальної приступності мистецтва масам.

„Народність мистецтва“ як усвідомлена концепція виникає в працях Дж. Віко, Ж.-Ж. Руссо, формується в англійських і німецьких передромантиків, багатобічно розробляється в естетиці І. Г. Гердера й особливо у німецьких романтиків“ (т. 5, с. 115).

В центрі дискусій ще в XIX ст. виявляється проблема народності і в Росії, на Україні, в Болгарії. Як зазначав В. Белінський, вона „альфа і омега нашого часу[4]“. Більшість митців претендують на звання народних. Проте не випадково ще тоді О. Пушкін зауважував: хоча всі говорять про народність, ніхто не зважився пояснити, що вкладає він в це поняття.[5] Та й досягалася мета нелегко, бо серед творчої інтелігенції одні ототожнювали народне з фольклорним у творчості й простонародним в житті, орієнтувалися на демократизм і гуманізм; інші відстоювали позиції офіційної народності (як синтезу самодержавства, православія, освіти) й орієнтувалися на соціальну „еліту“ в дійсності та на ідеали „західників“ або „слав'янофілів“ в культурі. То ж логічно і те, що для одних народність асоціювалася лише з національністю, їх представники часом не уникли навіть проявів шовінізму чи й месіанізму; інші ж пов'язували проблему народності в мистецтві з найпекучішими проблемами соціального развитку націй, зокрема — їх демократичних верств. У

[1] Ю. Барабаш. О народности. М., 1970.
[2] А. Хватов. Пути народности и реализма. М., 1980.
[3] Краткая литературная энциклопедия. М., 1962—1972. Т. 5, 1968.
[4] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. 5., 1954, с. 654.
[5] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7, М., 1958, с. 38.

цьому зв'язку формувалося й дійсно народне мистецтво. Однак було й те, що одні обмежувалися стилізацією національних фольклорних форм, поетизацією настроїв, одвічно-специфічних „народних" рис та тяжіли до романтизації обставин і типів минулого, — інші ж розуміли небезпеку консервації і суспільних форм буття, й літературних традицій. Тому одні зводили проблему народності до наслідування писемною літературою фольклору; інші — до служіння інтересам пануючих сил (класів); але сформувалися й митці, котрі прагнули поставити творчість на службу оновленню антагоністичного буржуазного світу, соціальному й духовному прогресові народів. Закономірно, що вони не уникали й елементів етнографізму, просвітительства, сентименталізму, рационализму, проте, як Т. Шевченко, розуміли: правдиво ще „ми не бачили нашого народу"[6] (в його соціально-історичному бутті та свідомості), — бо ж „щоб знать людей, то треба пожить з ними... самому стать чоловіком", тому прагнули до аналізу й реалізму, перетворення літератури в голос народу, засіб боротьби за його соціальну, національну, духовну свободу і долю, а в їх творчості органічно зливалися зміст і форма, патріотизм з інтернаціоналізмом (поеми Т. Шевченка „Сон", „Кавказ", „Єретик").

У другій половині XIX та в XX ст. ситуація ще загострюється: умови боротьби за національне відродження в Болгарії, розгортання революційного робітничого руху в Європі і переміщення його центру в Росію висувають проблему народності на чільну позицію, — але підхід до неї за умов класово-ідеологичного антагонізму виявляється все різноріднішим. Яскраво поставши в „Історії слов'яноболгарській", проблема народності набуває ще пильнішої уваги в естетиці й творчій практиці представників марксистського революційного руху в Болгарії (Д. Благоєв, Д. Полянов, Г. Кирков).

Так само, розвиваючи традиції революційних демократів Росії, передусім з позицій соціалістичного руху, патріотизму, інтернаціоналізму, гуманізму підходять до визначення основ народності М. Горький, І. Франко, Леся Українка, П. Грабовський, М. Коцюбинський. Формується література й естетика нової якості народності. Однак у той же час проблема надто суперечливо розв'язується в творчості символістів і футуристів, а представниками ряду інших модерністських течій вона не ставиться зовсім.

Сучасне буржоазне літературознавство[7] також проблему народності практично ігнорує.

Протилежний підхід поборників літератури й естетики соціалістичного реалізму. Для них народність — не тільки суть та ідеал творчості. Як зазначено і в документах БКП, і в рішеннях XXVII з'їзду КПРС, „мистецтво соціалістичного реалізму грунтується на принципах народності і партійності"[8], тому й досліджується і в цьому аспекті.

І все ж доводиться говорити й про іншу реальність. Радянські літературознавці не одразу усвідомили всю вагомість проблеми. З цієї причини активно вона розробляється „тільки з другої половини 30-х років"[9]. Доводиться говорити й про суперечності розгляду питання: формалісти проблему народності ігнорували, вульгарні соціологи відкидали або й „закривали" як

---

[6] Т. Г. Шевченко. Повн. зібр. тв. Т. 1, Київ, 1951, с. 375.

[7] Див.: Буржуазная эстетика сегодня. М., 1970; Литература в изменяющемся мире. М., 1975; Современный революционный процесс и прогрессивная литература. М., 1976; В. Колевски. Идеология и литература. С., 1974.

[8] Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. Київ, 1986, с. 201.

[9] Проблемы художественной формы социалистического реализма. Т. 1, М., 1971, с. 13.

неактуальну; окремі ж і сучасні дослідники часом розглядають її з позицій позаісторичних та позакласових.

У Болгарії також після Д. Благоєва значний внесок в розробку теорії народності зробили Г. Бакалов, Т. Павлов. Широко, з урахуванням багатьох аспектів розвитку народу й літератури ставили питання на другому конгресі з Болгаристики (1986)[10]. Є підстави говорити про існування наукової концепції в естетиці соціалістичного реалізму.

І все ж існують і значні видмінності як у підході до проблеми, в теорії так і в тлумаченні сутності народності в творчій практиці. Часом суперечності мають надто гострий характер, через що й висновки — принципово протилежні як щодо часу виникнення проблеми, так і щодо факторів формування народності, її суті, змісту та форм вираження. А одним з найдискусійніших стає питання про сутність народності літератури у співвіднесенні з соціально історичним буттям народу. Причина в тому, що є прихильники погляду, згідно з яким народність, як і народ, національний дух, характер,— категорія одвічна й незмінна. Для них народність у кращому разі асоціюється з фольклором і літературою романтизму. Інші ж прагнуть досліджувати проблему на основі принципів діалектичного методу, тому не обмежуються аспектом: зміст і форма, національна специфіка самої литератури, — а беруть останню в органічному співвіднесенні з етапами розвитку дійсності, долею кожного народу, з урахуванням аспектів: життя і мистецтво, фольклор і писемна література, національне і класове, національне й інтернаціональне, індивидуальне, національне, загальнонародне й загальнолюдське. Логічно, що прихильники буржуазного, „елітарного" мистецтва рішуче відкидають не тільки змінність поняття, революційно-соціалістичний зміст народності, а й демократичну функцію літератури та здатність народних мас до духовної творчості й естетичної сприйнятливості. Різного роду „радянологи" ідуть ще далі: всупереч історичній правді твердять, мов би то прогресивна інтелігенція ще з початку XX ст. не прийняла ідеалу й концепції революційно-соціалістичної народності, а в сучасних умовах має значення лише її загальнонаціональна й загальнолюдська сутність. Але так само логічно, що поборники марксистсько-ленінської естетики в ім'я правди, майбутнього літератури прагнуть розглядати проблеми народності на грунті реальної історії, у світлі її уроків.

Вищий критерій всякої теорії — практика, тому й ми в пошуках істини звернемося до свідчень та уроків історії, враховуючи, що „весь дух марксизму, вся його система вимагають, щоб кожне положення розглядалося лише (α) історично; (β) лише у зв'язку з іншими; (γ) лише у зв'язку з конкретним досвідом історії"[11].

І одразу стане очевидним, що ключ до разгляду проблеми народності — метод її дослідження, зокрема, що етапи розвитку якості народності літератури неможна розглядати поза етапами соціально-політичного розвитку суспільства (народів). І в цьому зв'язку правомірні дослідження суті народності на прикладі окремих творів, авторів, жанрів але ще більш правомірні дослідження на основі методу системного аналізу, в плані цілісної соціально-історичної та ідейно-естетичної еволюції й перспективи. Один з прикладів такого роду праць — статті П. Зарева „Національне й загальнолюдське значення болгарської літератури" та П. Динекова „Література і доля народу", в яких у центрі уваги були заглавні проблеми, однак болгарські вчені цілком правомірно вели мову й про народність літератури (мистецтва).

[10] Втори конгрес по българистика. Доклади. С., 1986.
[11] В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 49, с. 315.

Сам предмет науки зобов'язує й до того, щоб етап формування революційно-соціалістичного типу народності був розглянутий не лише в його самодостатності, а й передумовах та наслідках. Не менш актуальне й питання про правомірність ідослідження народності на базі кількох літератур, кожна з яких в ідзначається своєрідністю і змісту та форм, і долі та історичної ролі. Бо буржуазне літературознавство таку правомірність заперечує. Радянська наука стоїть на тому, що „ми можемо й повинні порівнювати між собою аналогічні літературні явища, котрі виникають на однакових стадіях соціально-історичного розвитку, незалежно від наявності безпосередньої взаємодії між цими явищами"[12] (В. Жирмунський). Правомірність порівняльного аналізу на базі болгарської, російської, української літератур не може ставитися під сумнів ще й тому, що вони перебувають в органічних зв'язках не тільки в період формування й розвитку революційно-соціалістичного руху а й з давніх давен (принаймні з IX ст.).

Зауважимо: останнє має вагу принципового значення. Як уже зазначалося, є тенденція розглядати проблему народності з моменту осмислення її як „усвідомленої концепції", отже з XVIII ст. Але, гадаємо, правомірнішим є підхід, виявлений П. Заревим і П. Дінековим: аналізувати видозміни якості народності з урахуванням всіх передумов та факторів, отже — етапів розвитку народності і в теорії, і в творчій практиці в процесі її внутрішньої еволюції — як категорію історично й соціально зумовлювану та змінювану.

Підтвердження тому — й коріння теорії народності в творчості Дж. Віко, І. Гердера та романтиків: і мислитель Італії розглядав народність літератури в праці „Заснування нової науки про загальну природу нації" (отже, співвідносно з шляхом і проблемами розвитку народу), і романтики Англії, Німеччини, США особливої ваги надавали історичним джерелам та ролі літератури у визначенні характеру й долі народів.

Не менш яскраве підтвердження — і причини загострення уваги до проблеми народності та особливості розв'язання її в російській, болгарській, українській літературах періоду розгортання соціалістичного руху.

Ще поборники селянської революції М. Чернишевський, Т. Шевченко, М. Некрасов, М. Добролюбов пов'язували народження нової якості народності літератури з процесом соціально-демократичних змін і в бутті, і в свідомості народів, зокрема — перемогою трудящих класів над експлуататорами. Закономірно, що на чільному місці лишалися питання ставлення до фольклору, нового героя і змісту творчості, а передусім — методу, дійсно демократично-революційної позиції письменників у відображенні дійсності. Бо добре, зауважував М. Добролюбов, що ми ведемо дискусії про народ і народність, „із зіткнення різних поглядів народжується правда"[13]. Погано інше; дивимося ми на все не зсередини, а ніби збоку, оскільки „між десятками різних партій майже ніколи немає партії народу в літературі". Необхідно: пов'язати літературу з буттям і долею народу — і як нації, зауважував В. Белінський, і як її демократичних, найбільш прогресивних сил.

Проблеми національного Відродження визначили й зміст, реалізм та демократизм болгарської літератури другої половини XIX ст. — творів Д. Чинтулова, П. Славейкова, Г. Раковського, Х. Ботєва, І. Вазова, Л. Каравелова, Д. Войникова. При цьому природно, що виразники нових рис характеру й долі народу базували свою творчість і на живих враженнях, осмисленні конфліктів реальної дійсності, і на використанні великих традицій фольклору,

[12] Изв. АН СССР. Отделение общественных наук. 1936, № 8, с. 384.
[13] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. Т. 2. М.-Л., 1962, с. 260.

писемної літератури епох героїчної боротьби за соціальну й національну свободу, через що в поняття народності включали і демократичну (класову), і загальнонародну (боротьба з іноземними поневолювачами) спрямованість творів.

Так само природно, що й в епоху розгортання соціалістичного революційного руху центральними стали питання: ставлення інтелігенції до дійсності і традицій, до минулого й грядущого як поневолених класів та верств, так і поставлених буржуазною системою на грань асиміляції й загибелі народів та культур.

Не варто заперечувати, що частина творчої інтелігенції не одразу сприйняла, бо не зразу осягнула зміст соціалістичної революції. На цій основі після поразки Паризької Комуни разквітли символізм, ідеї „свободи творчості", „чистого мистецтва" та декаденство. Але фальсифікаторськими є версії про неприйняття ідеалів соціалізму всіми митцями. Сила нових ідей була невідпорною, про що переконливо писав Р. Роллан: „Соціалістичні ідеї просочуються в мене всупереч моїм інтересам, всупереч моїй відразі до цих ідей, всупереч моєму егоїзму. Я не хочу думати про них, а вони усетаки кожного дня проникають в моє серце"[14]. Внаслідок цього французький письменник вагався і щодо остаточного вибору культурно-естетичної орієнтації, однак ще на початку XX ст. виступив з ідеєю створення народного театру, роблячи при цьому наголос: для цього потрібно почати із створення народу, здатного сприймати глибини прекрасного. Закономірно, що ідеал єдності демократичних сил нації з демократично-гуманістичним мистецтвом зумовив і сприйняття ідеалів соціалізму.

Ще більше готовими до сприйняття і революційно-соціалістичного гуманізму, і соціалістного змісту народності виявилися російські, українські, болгарські письменники. М. Горький — тому, що формувався і на грунті традицій революційних демократів, і під впливом робітничого руху, ідей та особистості Леніна. І. Франко, П. Грабоський, Леся Українка, М. Коцюбинський тому, що мали своїм предтечею Т. Шевченка, а нові шляхи розвитку нації в кінці XIX—поч. XX ст. вже визначав революційний пролетаріат. Болгарські митці (Єлін-Пелін, О. Страшиміров, П. Яворов) також спиралися і на традиції І. Вазова, Х. Ботєва, П. Славейкова, і на враження від реальної дійсності, все очевидніше охоплюваної соціально-бунтарськими рухами.

Але картина була б не повною, коли б ми поминули ще один могутній фактор розвитку народності літератури нового типу — усе зростаючої історичної самосвідомості класів і націй, джерелами якої в єдності з революційною боротьбою виступали історична пам'ять та літературно-естетичні традиції минулих віків.

Прикметно: розкриваючи причину революціно-соціалістичного вибору, В. Маяковський писав: „Велели нам идти под красный флаг года труда и дни недоеданий. Мы открывали Маркса каждый том, как в доме собственном мы открывали ставни" („На повний голос"), — и кликав, як і О. Блок-слухати „музику революції", ставати на шлях новаторства. Це було поетичним утвердженням ідеалів, висунутих М. Горьким. Але не менш повчально, що сам Буревісник, орієнтуючи на пролетаріат, на ідеал нової людини та естетики, з не меншою наполегливістю закликав вчитися у народу, на основі його мистецьких шедеврів. Шляхом синтезу традицій і новизни, а не їх розриву (як закликали футуристи і пролеткультівці), йдуть до народності соціалістично-революційного змісту й П. Тичина, В. Сосюра, М. Риль-

[14] Р Роллан. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М., 1954, с. VI.

ський, О. Довженко, Х. Смирненський, Х. Радевський, Н. Вапцаров, Г. Мілев М. Ісаєв.

І це було підтвердженням однієї з головних закономірностей поступу.

Дослідження, нові численні художні й історико-теоретичні матеріали (зокрема, збірник поезій „Аполлонова лютня", Київ, 1982) засвідчують, що народність творчості Т. Шевченка мала глибоке коріння й соціально-історичну та культурно-естетичну зумовленість — у творчості Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, Г. Сковороди. Але ті самі спиралися на великі традиції як вітчизняної, так і світової літератури епох Просвітительства, Відродження і Гуманізму (від поета XV ст. П. Русина, атестованого І. Голеніщевим-Кутузовим першим українським гуманістом, до К. Саковича, С. Почаського, Л. Барановича, І. Величковського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського). А всі вони зростали на грунті і спільної спадщини російського, українського, білоруського народів — культури Київської Русі, і літописної літератури та фольклору багатьох віків. Особливо ж — народних дум та історичних пісень, які так високо цінували М. Горький і А. Луначарський, оскільки, як зазначав М. Гоголь, український фольклор був не тілки гуманістичним і високо естетичним, а й народною історією, живою, яскравою, сповненою барв, істини, оголюючою все життя народу... Пісні малоруські з повним правом можуть називатися історичними"[15].

Повністю підтверджує тезу О. Бушміна: „Народність мистецтва — висока ідея, багата в своєму змісці і формах конкретно-історичного й індивідуального виявлення; ідея, що безперервно розвивається і в ході самостійного розвитку естетичної думки, й ще більше в зв'язку з соціальними зрушеннями в суспільстві"[16], — і російська література. Коріння її народності також в фольклорі й літературі Київської Русі, XIV—XVIII ст. Тому неправомірно розглядати її генезис з XIX ст. І до того була література, що й зумовлювалася життям народу, і відображувала його складний рух, сприяла осмисленню, тим більше, що те осмислення також почалося не в XIX ст. Правота в словах Д. Лихачова: продолю Вітчизни „ніколи раніше не сперечалися так багато, як в першій половині XVI ст."[17], але, виходить, сперечалися й раніше! А було це характерним як для Росії, так і всієї „ренесансної Європи XVI ст." Сперечалися й тому, що без традицій фольклору не розвивалася жодна національна література, однак і фольклор — явище неоднозначне (народне у ньому „те, що виражає життєво важливі устремління, прогресивні інтереси народних мас; ненародне те, що йде врозріз із ними, заважає трудитися й боротися за краще життя"[18]); і тому, що „лише та література істинно народна, котра у той же час є література загальнолюдська"[19]. У XVII—XIX ст. і суспільство переживає процеси не лише загальнонаціональної єдності (у боротьбі з іноземними завойовниками), а й класової диференціації, могутніх народних повстань, і фольклор та писемна література то взаємовпливали, то взаємовідштовхувалися. О. Пушкін, М. Гоголь, М. Некрасов постійно зверталися до джерел народного слова, але ніколи не зводили народність до фольклорної поетики, опису звичаїв та побуту, лише до простонародного погляду на буття й історію. Відштовхуючись від язичниць-

[15] Н. Гоголь. Собр. соч. в 6 т., 1953, с. 67, 68.
[16] А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 126.
[17] Д. Лихачев. Памятники литературы Древней Руси. М., 1984, с. 5.
[18] Н. И. Кравцов. Славянский фольклор. М., 1976, с. 10.
[19] В. Г. Белінський. Полн. собр. соч. М., 1954, Т. 6, с. 308.

кого мистецтва Київської Русі (бо, як писав Пушкін, „там русский дух, там Русью пахнет"), вони брали на озброєння соціальну спрямованість, демократизм, гуманізм, дух оптимізму в фольклорі. М. Горький також побачив у ньому не тільки правду життя людей, ідеал творця-патріота, поета-трудівника, а й сувору історію революційної боротьби поколінь за свободу, щастя і право людей бути людьми.

Дослідження П. Зарева, П. Дінекова, Є. Георгієва[20], Б. Ангелова[21], праці з історії болгарського фольклору[22] (зокрема й пов'язаного з життям болгар на Україні, що відбито в двотомному виданні „Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР", С., 1982) й писемної літератури[23] свідчать, що на органічному, йдейносвітоглядному з'єднанні своєї долі з долею народу розвивалася й болгарська література. І не лише за умов, коли цар Симеон (як і Ярослав Мудрий на Русі) державно дбав про розвиток духовної культури. А й тоді, коли народ опинився під ігом завойовників, а література стала його і голосом, совістю, пам'яттю, і вічовим дзвоном, що кликав до битви, та мечем.

Дух боротьби, образ непереможного героя — воїна Кралі Марка, пафос незнищенності народу — ось що визначає, як і руські билини про Микулу Селяниновича та Іллю Муромця, українські пісні й думи про козака Голоту та Мамая часу національно-визвольної війни з турецько-шляхетськими поневолювачами, чаруючу, життєносну силу болгарського епосу.

Дух революційного оновлення — ось що проймає творчість митців доби болгарського Відродження — Вазова, Ботева, їх соратників, що й скеровує їх творчість, як і естетику Чернишевського, Некрасова, Франка, Лесі Українки, в русло реалізму, соціально активного гуманізму.

Закономірно, що симпатії Д. Благоєва, Д. Полянова, Г. Киркова ще на рубежі XIX й XX ст. виявилися на боці соціалізму, синтезу революційної романтики й романтизму.

У подальшому відбувається не лише кількісний, а й якісний рух: від естетики революційного демократизму і романтизму М. Горький еволюціонує до естетики соціалістичного гуманізму та реалізму, що знаходить відображення і в проблематиці (конфлікт сил старого — буржуазного — й нового світу) та виборі героя (виразника ідеалів пролетаріату), і в принципах типізації (історизм, класовість, комуністична партійність). Дослідження індивіда збагачується все масштабнішими дослідженнями маси. Цей процес складний: у представників символізму, футуризму, деяких інших модерністських течій дивовижно переплітаються патріотичні симпатії з космополітичними, демократичні з елітарними, тому й ідейний зміст їхньої творчості суперечливий. І все ж О. Блок, В. Брюсов поривають з ілюзіями минулого, їм ближчим стає шлях В. Короленка й О. Серафимовича та, зрозуміло, М. Горького. Об'єктом дослідження стають народ, історія, грядуще, революційна маса, що вийшла „державним кроком" на барикади („Дванадцять" О. Блока). Герой-титан (Ленін), як втілення характеру й долі народу, пролетарсько-революційні сили націй, котрі втілюють всенародний масштаб та інтернаціоналістичну сутність революції, — ось домінуючі сутності нового мистецтва. Природно, що не втрачає позицій і лірика, а все ж з усією очевидністю визначальної

[20] Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейско литературно развитие. С., 1973.

[21] Б. Ангелов. Борба за делото на Кирил и Методий. С., 1969.

[22] Българска народна поезия и проза в седем тома. С., 1981—1983.

[23] История на българската литература в четири тома. С., 1963—1964. Т. Т. 1, 2., С. 1963.

ролі набувають епос і драма, синтезуючі вершини фольклору й писемної класики, з одного боку, і зближення долі літератури з долею найреволюційніших сил народу — з другого.

„Плуг" — як образ „мільйона мільйонів мускулястих рук", що переорює грунт старого світу й знаменує весняне пробудження, відродження людини й народу в П. Тичини; ідеал класової солідарності: „молот і плуг: єднанням братніх заліз викуєм зорю останню — соціалізм[" (В. Чумак), — ось складові нового типу народності і в українській літературі. За цим — велика традиція: ще І. Франко зазначав, що література, як і наука, повинна стати трудівницею на полі людського поступу. Це буде можливим за умови, коли героєм нової літератури стане продуцент-робітник, а старий — критичний — реалізм поступиться новітньому — аналітичному, науковому, націленному на глибоке, всебічне дослідження й розкриття людини і світу, причин і наслідків добра та зла, на формування людей, здатних боротися за ідеали гуманізму й прогресу. Леся Українка наполягала: соціалістично-революційний рух настільки універсальний, що його не зможе обминути жодна з літератур, і чим органічніше вона його сприйме — тим масштабніше наблизиться до ідеалу народності. Так само, наполягав М. Коцюбинський, не можемо звести поняття народу лише до трудівників-хліборобів. Маємо обсервувати дійсність села і міста, діалектику розвитку й боротьби, показати робітничий клас як силу, що визначає будучність нації (що й здійснив письменник в романі „Fata morgana").

Та знову наголосимо на ролі дійсності. П. Тичина, В. Сосюра, В. Чумак, В. Еллан (Блакитний), О. Довженко, А. Головко, М. Куліш стали виразниками нової якості народності передусім тому, що стали співцями народження нового світу, виразниками правди: новий етап у характері й долі, бутті і свідомості, світосприйнятті й світорозумінні народу — це соціалістична революція. „Живем комуною", „Вітер з України" П. Тичини, „97" М. Куліша", „Земля", „Арсенал" О. Довженка, поеми В. Сосюри, „Бур'ян" А. Головка, „Марина" М. Рильського й стали творами, котрі новий зміст життя народу відбили у відповідних йому формах: синтезу революційної романтики та суворого реалізму, лірики, епіки й драми, традицій української й світової літератури.

„Червоні ескадрони" Х. Смирненського — ось суспільний ідеал та художній образ доби й болгарської літератури епохи пролетарських революцій.

І недооцінювати ваги цієї орієнтації не можна. З часу, коли с „История славяноболгарская" започва процесът на онова литературно обновление — идейно и художествено, в което се раждат големите произведения на века: от автобиографията на Софроний, диалозите на Неофит Бозвели и „Горски пътник" на Раковски до „Епопея на забравените" и „Под игото" на Вазов, „Записки по българските въстания" на Захари Стоянов и „Кървава песен„ на Пенчо Славейков. Между тях се очертава цяла верига от забележителни писатели: Д. Чинтулов и П. Р. Славейков, Гр. Пърличев и В. Друмев, Л. Каравелов и Хр. Ботев, Ст. Михайловски и Алеко Константинов. Бих нарекъл този период възкресение на българския народ, възкресение в литературата"[24], — болгарські митці зазнавали різних впливів. Нормою стало те, що в їх творах „родолюбивото чувство е получило дълбоки корени. То е преминавало в литературата според условията и е превръщало всеки по-голям български писател в боец за съдбата на народа, в боец за духовния

[24] П. Динеков. Литература и народна съдба. — В.: Втори международен конгрес по българистика. Доклади. С., 1986, с. 129.

напредък на народа"[25]. Почуття патріотизму не мало нічого спільного з шовінізмом. І природно, що прогресивніші митці душею сприймали інтернаціоналістський пафос соціалістичної революції, орієнтацію на демократизм. Однак були й суперечності світогляду в творчості представників модерністсько-авангардистських течій (П. Славейкова, Яворова, Дебелянова, Т. Траянова, Н. Райнова, Л. Стоянова). Досі проповідується відома з початку XX ст. концепція: мистецтво — не для мас, воно — кастове, елітарне; „Найновіше мистецтво сприяє тому, щоб в однотипному сірому фоні багатьох нечисленні пізнали самих себе та один одного й усвідомили свою місію: вона означає — бути небагатьма й боротися проти багатьох" (Ортега-і-Гассет).

Соціалістична революція загострила проблему вибору: з ким ви, майстри культури? І прогресивні традиції, а головне — історична діяльність мас в справі розв'язання найголовніших конфліктів та проблем дійсності допомогли найталановитішим болгарським письменникам, як і Х. Смирненському, зробити вибір на користь соціалізму, а тим самим і відповідного змісту народності мистецтва. Маємо на увазі, що в особі Смирненського, Х. Радевського історія дістала співців героїв революції та ідеалів соціалістичного гуманізму. Драматичні чи й трагічні повороти народної долі зумовили додаткові акценти: Н. Вапцаров, Милев, Страшимиров, Разцветников, Фурнаджиєв не знижують інтересу до людей нової формації (борців пролетарського гарту), але наступ реакції змушує їх все уважніше ставитися до проблем антифашистської боротьби, долі і ролі болгар у міжнародному житті.

Стає очевидним: у творі мистецтва важать й сюжет, об'єкт зображення, поетика, — однак вирішальним виявляються позиція, творчий метод і суспільний ідеал митця, його здатність виразити правду та окреслити гуманістичну перспективу в житті народу. Поза боротьбою за свободу, долю і щастя народу народної сутності літератури не існує. Не існує поза народним поглядом на світ й народності як творчого принципу, естетичного критерія, як немислимий поза народністю й справжній прогрес літератури. Як зауважує О. Гончар, „енергія слова — тільки з енергії душі народу!".

---

[25] П. Зарев. Националното и универсалното значение на българската литература. — В: Втори международен конгрес по българистика. Доклади. С., 1986, с. 46.

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНИЯТ ПРОЦЕС В БЪЛГАРИЯ МЕЖДУ ДВЕТЕ ВОЙНИ

Съвременното сравнително литературознание не може без опита и постиженията на миналото. Когато се обръща към фундаменталните, вечно живите проблеми на литературата, всеки път осъзнава техния жив, изострен от нашето време смисъл. То не регистрира, а изследва и проправя пътя на новаторските художествени търсения, като ги взема за синтез на жизненото с вдъхновеното, на общественото с личностното, на типологичното с национално неповторимото. Езикът на писателя е едно от ярките индивидуални и завършени явления във великата духовна съкровищница на човечеството. Индивидуалните му особености само утвърждават общите процеси на изменение на художествено-структурните средства, образи, стилове.

В изобилието и в сложното взаимодействие на различни естетически направления, автори и идеи в литературното творчество на XX в., а също при наличието на сложен, далеч неуеднаквен терминологичен апарат, с който борави естетиката, литературната история и критика, темата „Руската съветска литература в България“ има особена стойност. Тук съществено е обстоятелството, че всеки значителен писател твори като представител на *руската съветска интелигенция*, в постоянен досег с други изявени личности и в същото време влияе върху съветската многонационална литература като цяло.

* * *

По темата „Съветската литература в България“ е говорено и писано много. Обнародвани са стотици страници архивни материали, документи и спомени. Налице са безспорни постижения на сравнителното славянско литературознание. В тях е уловен процесът на сближаване и отдалечаване между литературите, общият закон на литературните връзки и взаимодействия.

На същата тема са посветени значителен брой от докладите на руски, украински, немски, български и други учени, четени на VI, VII, VIII и IX международен конгрес на славистите в Прага (1968), Варшава (1973), Загреб (1978) и Киев (1983). По тая проблематика ежегодно се защитават десетки кандидатски и докторски дисертации в университетите и педагогическите институти в Москва, Киев, Минск, Ленинград, Кишинев, Одеса, Тамбов, Иркутск, Ереван, Тбилиси, София, Велико Търново.

В тази статия акцентът се поставя на самите връзки — родствени и типологични. Оказва се, че позицията на нашия съвременник към руската

съветска литература е следствие и на идеологическата ѝ същност като вид изкуство. Следователно художествената творба няма защо да се разглежда само като извор на информация, но и като самоизказване, като способност на човека от реалното (от спомена, историята и пр.) да се издигне до желаното, до „третата действителност", както се изразява М. Горки. Това е, защото водещите социални идеи и общочовешки мисли не са плътно затворени, както се струва на някои, а обратното — те се носят около нас, съставят атмосферата на епохата. Точно така и новият герой на историята, новият психологичен тип съществува между нас и никой не може да отмине неговото присъствие. И друго — той е всеобщ, интернационален, доколкото интернационална и исторически закономерна е борбата на експлоатираните маси за социализъм и комунизъм. И няма нищо общо със „съвременната" теория, според която националното вече изчезва, „модерният" човек гравитира към някакъв „всеобщ модел", притежаващ „истински" съвременни усещания. Мисля, че прозата на Ю. Бондарев, В. Шукшин, В. Распутин, Ч. Айтматов, Н. Думбадзе — да не изброявам всичките — е най-доброто доказателство срещу тия и подобни на тях „теории" в изкуството и литературата днес.

* * *

Както знаем, литературните контакти и взаимодействията на руската съветска и българската литература се отнасят към типа връзки между литератори на родствени народи; народи, чието историческо битие е сходно. Подчертавам това, защото литературната история познава не един случай на плодотворни взаимоотношения между литератури на неродствени народи като френската и руската, българската и румънската. Съвсем естествено е, че към двата типа литературни връзки нашият подход трябва да бъде различен. Това се предполага и при общата преценка на литературите, и при сравнителното изучаване на отделни автори, произведения или периоди.

Обърнем ли се към миналото, ще видим, че днешните връзки и отношения на българските и съветските писатели, преводачи, литературоведи и пр. всъщност продължават една почти хилядогодишна традиция. И причините не са толкова племенната и езиковата общност, колкото сходните социално-политически условия, при които е протекъл историческият живот на народите от X в. до днес. Забелязано е, че в епохата на феодализма, когато съобразно затворения характер на стопанската и политическата структура на средновековното общество общуванията са сравнително слаби, с чести прекъсвания, най-силно е застъпена размяната на духовни ценности. По-иначе се развиват отношенията на българи и руси след зараждането на капитализма. Нуждата от активна стопанска дейност на този етап диктува засилени общувания и в областта на политиката, културата и литературата. На тази основа именно кълнят и се развиват преките и по-далечните връзки и влияния. В тоя смисъл контактите и отношенията на българи и руси в сферата на художественолитературното творчество не могат да се разглеждат иначе освен като резултат от исторически създадени общности.

Впрочем още през 1873 г. за корените и характера на литературните връзки — родствени и типологични — много вярно се изказва основателят на нашата реалистична литературна критика Нешо Бончев (1839—1878), сам руски възпитаник. „Ние, българите — пише той, — като стрък от великото словенско племе, което си има свой характер, своя история, своя писменост — с една реч, свой духовен образ, свързани сме с духовни узи с другите словенски племена. Духовното родство между народите има сила на магнит да притегля и да сплотява. Два пъти в историята се изказва тая

сила на духовно родство между нас и руските: руский народ от нас приема свещените книги и език старобългарски и тоя език ляга в основанието на руската литература като краеуголен камик; а в ново време българите обновяват духовния си живот чрез руския език и руското образование, защото в него ние намираме наследство и диря от родство на наший стар исторически живот. . . Тия фактове ни показват, че при изучаването на иностранните литератури лично място ще захване и руската. Чрез нея ние най-лесно ще станем причастни на европейското просвещение. Такъв е законът на природата."[1]

Следователно сродните обществени и литературни процеси в Русия и България, важността на историческия контекст, художествено-естетическите потребности на обществото са основата за развитието на родствени и типологични връзки. И това се върши паралелно — и от българските, и от съветските творци на художественото слово. Така се обяснява отчасти защо *руското литературно присъствие* у нас представя цялостен и плодотворен, подчертано органичен процес. Очевидно това е имал предвид един безспорно добър преводач от руски език и сам даровит поет като Христо Радевски, да бъде крайно прецизен в изказването си пред Втория конгрес на съветските писатели: „Влиянието на руската и съветската литература върху творчеството на нашите писатели е забележително с това, че то помага на нашата литература да развива и углъбява своя национален характер. Това влияние е творческо в най-възвишения смисъл на тази дума. То прилича на слънчевата светлина, която убива вредните за духовния живот микроби и влива в неговите мускули жизнени сили."[2]

Свикнали сме, когато говорим за литературни връзки, в това число за съветско-българските, да сочим броя на прочетените или преведените творби, на издадените книги за една година, десетилетие или период от време. И това е нормално. Количествените показатели никак не са за пренебрегване. Като правило отношенията между българските революционни и руските съветски автори представяме в трите им основни форми — връзки, влияния, типология. Изобщо върви се по няколко линии — публикации на извори, документи и спомени, проучване на частни и по-общи въпроси от типа на „Горки и българската литература", „Горки в България" или пък разкриване отношението на нашия демократичен и работнически периодичен печат към литературното наследство на един или друг писател. Напоследък се появяват и специални проучвания например върху ролята и мястото на автор като Горки в зараждането и развитието на социалистическия реализъм в българската литература и театър, т. е. от една страна, се засилва интересът към сравнително-историческите изследвания, от друга — налице е стремежът да се обхванат определени въпроси, свързани с типологията и художествения метод на писателя[3].

И това е правилно. Многобройни факти от литературния ни живот, от творчеството на писатели често пъти от различни идейни групи и направления свидетелствуват, че още от началото на XX в. до днес при различните исторически условия и духовни потребности Горки неизменно заема поло-

---

[1] Н. Бончев. Литературна критика и публицистика. С., 1962, с. 154.

[2] Второй Всесоюзный съезд советских писателей. М., 1958, с. 458.

[3] П. Зарев. Богатството на литературния процес и социалистическия реализъм. С., 1960; Ив. Цветков. Максим Горки и формирането на социалистическия реализъм в българската литература — В: Изв. Инст. лит., 1963, № 14—15; Ст. Каракостов. Великият октомври и наченките на формиране на социалистическия реализъм в българския театър и драма. — В: Октомври и развитието на българската литература. С., 1967, 215—244; В. Колевски. Социалистически реализъм. Теория и творчество. С., 1985, и др.

жението на най-четен, най-търсен и любим писател. „Бащите ни — бележи в спомените си Орлин Василев — първите социалисти, бяха разтърсени от призива за близката буря, те бяха омаяни от жизнената мъдрост и от романтическия блясък на първите Горкиеви творби. Ние, синовете, бяхме закърмени от най-ранните години с обичта към великия писател и не само запазихме възторга и преклонението на бащите си, но ги предадохме многократно усилени и задълбочени на децата си. Така делото и личността на Горки навлезе в живота, в бита на революционната интелигенция.“[4]

Това признание на О. Василев има по-широк, методологически смисъл. Излиза, че връзките и влиянието на Горки в България, тъй да се каже, са *наследствени* — минават от поколение в поколение, укрепват реалистичната и революционноромантическата традиция, творят нов тип литература и изкуство. Дори нещо повече: всяко следващо поколение рязко се оттласква от предишните и същевременно извежда на по-високо стъпало вече утвърдените норми на художествената и стилова изява.

А ето друг факт за активното Горкиево присъствие у нас. В края на 1927 г. той публично изразява отрицателното си отношение към управляващата клика, виновна за белия терор и хилядите невинни жертви. Това е заслуга на Георги Бакалов, който като политически емигрант и член на Комитета за борба срещу белия терор в България се обръща с писма от името на тоя комитет до редица световно известни писатели да се изкажат чрез пресата в защита на българския народ. От съветските писатели биват поканени М. Горки, А. Серафимович[5], В. Маяковски[6] и др. В отговара си (от 23 декември 1927 г., Сорето) Горки отказва да моли амнистия за българските мъченици по затвори и в чужбина, защото не вярва в способността на реакционерите да проявят „великодушие“. „Обаче — продължава Горки — ако сметнете за полезно, публикувайте това писмо, за да го прочетат тия, които така безумно и упорито със своите действия изпълват душата на народа с чувство на омраза.“[7]

Писмото действително бива отпечатано на български език в прогресивния всекидневник „Новини“. Не е трудно да се схване дори само от цитирания по-горе текст изключителният обществен отзвук на това писмо. Покъсно в статията „М. Горки в България“ Бакалов констатира: „С отказа си да моли амнистия от мъчителите, Горки повече помогна на българския пролетариат, отколкото ако ги беше молил. Тонът на отговора му напълно съвпадна с намерението на организаторите на анкетата и даде насока и на останалите отговори.“[8]

И трети факт. През 1929 г. е предприето издаването на събраните съчинения на Горки в дванадесет тома. В осъществяването на това отговорно културно дело са привлечени едни от първите ни преводачи и редактори — Т. Павлов, Ел. Костова, Г. Василев, Д. Осинин, Цв. Минков и др. Интересно е, че в шести том за пръв път на български език се появяват повестите „Изповед“ (превод на Т. Павлов) и „Лято“ (превод на Т. Павлов и Цв. Минков)[9]. Освен това към „Изповед“ е написан твърде оригинален предговор от Т. Павлов — едно от документално засвидетелствуваните усилия на българската марксическа критика да прави свои естетически анализи на

[4] Юбилеен лист „Максим Горки“, 1946, с. 7.
[5] Литература славянских народов. Вып. 6, М., 1961, 239—242.
[6] Език и лит., 1959, № 4.
[7] Новини, № 131, 4 ян. 1928.
[8] Октябрь. М., № 4—5, с. 29.
[9] В т. 2 (1929) на същото издание е поместена „Майка“ в нов превод на Георги Костов, подробно вж. нашата студия „Роман М. Горького „Мать“ в Болгарии“. — В: Русская и болгарская литература XX века. (Типология и связи). Изд. Моск. унив. 1982, 131—149.

такива идейно и художествено противоречиви произведения като „Изповед“. Този предговор, препечатан от нас в трети том на „Съветската литература в България, 1918—1944“, справедливо намери положителна оценка в съветската критика[10].

През ония години наред с художествените произведения на Горки широка известност у нас добиват неговите литературнокритически и публицистични статии като „Беседа за занаята“ (1930—1931), „За литературата“ (1931), „С кого сте вие“, „Майстори на културата“?“ (1932) и др.[11] В България тия статии се печатат по няколко пъти и в различни издания. Нещо повече, те стават предмет на специално, самостоятелно изучаване от мнозина наши писатели и критици. До какви резултати се стига, може да съдим по признанията на Димитър Полянов, направени в отговор на една анкета. „Не въздействие, не влияние — уточнява старият пролетарски поет, — а нещо друго Максим Горки оказа върху мен и моите идейни съмишленици през последния период на творчеството си. Неговите критически и публицистични статии ни бяха най-голяма опора в продължителната борба, която ни се наложи да водим за нова, пролетарска литература и особено за нова, пролетарска естетика.“[12]

Тия проблеми на връзките естествено не биват решени изведнъж и с необходимата последователност, но както свидетелствува Полянов, тяхната ленинска разработка започва с нова сила и последователност в началото на 30-те години. Това е съпроводено с остри дискусии, размяна на тежки — справедливи и несправедливи — обвинения. Според Сава Гановски, един от участниците в тези дискусии, борбата за нова, пролетарска естетика по същество означава борба за нов, ленински етап в развитието на нашия идеологически фронт.

Както в живота, така и в литературата почти едновременно с Горки у нас проникват и произведенията на В. Маяковски и А. Блок, Д. Бедни и С. Есенин, А. Толстой и Н. Островски, М. Шолохов, и др. Сравнено с тяхното присъствие, по обхват и трайни резултати присъствието на Горки заема най-предно място в духовния живот на огромна част от нашата интелигенция, масовия читател. И друго — всъщност то наследява и развива при новите условия традиционното място на руската класическа литература — Пушкин, Гогол, Тургенев, Лев Толстой, Достоевски и Чехов.

При това то се реализира в условията на жесток полицейски режим, при наличието на безогледна цензура върху печата. През 1924 г. е гласуван т. нар. Закон за защита на държавата, с който се забранява всякакъв внос на книги и периодични издания от СССР. България е поставена в положението на „заключена“ страна. Пристигналите по нелегален път, обикновено през Германия, нови съветски романи, повести и стихосбирки полицията инкриминира. В брой на в. „Работническо дело“, задържан в полицията, се казва:

„Едва ли има някъде в света по-дивашка цензура, отколкото у нас. По своя произвол и недомислие тя сякаш си е поставила за цел да надмине прочутата цензура в царска Русия. . . Но особено жесток е цензурният червен молив по отношение на СССР. . .“[13]

Всичко това отново и още по-категорично поставя въпроса за активната, изграждаща нови структури природа на литературните връзки. Примерите

---

[10] В. В. Бузник. Советская литература в Болгарии. — Русская литература. Л., 1970, № 4, с. 201.

[11] М. Горький. О литературе. Статьи 1928—1933 г. М., 1933.

[12] Славяне. М., 1958, № 2, с. 48.

[13] ЦДИА, ф. № 370, оп. № 2, арх. ед. № 2197, л. 189.

могат да се множат, но тук ще се спра на случай, който ни предава Крум Кюлявков.

Като политически емигрант в Съветския съюз Кюлявков има възможност да се запознае с Фадеев, Маяковски, Н. Асеев, А. Серафимович, М. Рилски, П. Тичина, К. Паустовски и др. През 1929 г. посещава клуба на граничните войски и слуша Е. Багрицки в собствен рецитал. Впечатлението е необикновено. Особено го завладява поемата „Песен за Опанас". „Не мога точно да предам — споделя Кюлявков — какво ставаше с мен. С всеки нов куплет аз се вълнувах все повече и повече. Дали за това, че и там основната тема беше доста сходна с моята и чувствата за мъст удовлетворяваха душата ми, или. . . След като свърши Багрицки, аз излязох от салона, за да остана с тия впечатления, и веднага се отправих вкъщи. *Чувствувах голямата потребност да пиша, та ако ще веднага, още в същия момент на улицата. Сякаш ме тресеше* (к. а. — Х. Д.)."[14]

В къщи само за два-три часа Кюлявков създава „Никодим" — известната балада за героите и жертвите на Септемврийското въстание[15]. Т. е. онова, което с години се е задържало, зреело е в творческото въображение на поета, получило сега тласък, се излива в почти готови строфи. Баладата „Никодим" по нищо не прилича на стихотворенията „Песен" (1927), „Плевенско знаме" (1928) „Ние" (1929), макар в тях да се разработва почти същата тема. Интересно е, че интонационно те „повтарят" стиха на Маяковски. „Никодим" няма нищо общо и с „Песен за Опанас" — това са две различни поеми, изпълнени с висока идейност, драматизъм и красота на подвига.

Налице е типологична стилова линия — Кюлявков започва оттам, дето свършва руският поет—вместо темата за трагичната участ на украинския селянин Опанас, който се стреми да остане неутрален във великия двубой между старото и новото, извежда за основна тема „чувството за мъст", както сам се изразява. В баладата на преден план излиза образът на септемврието Никодим (в „Песен за Опанас" — командирът Йосиф Коган), който на своя „кон вихрогон" продължава да буди революционното съзнание на селяните.

На места в двете поеми лесно се улавя фолклорно-песенна лексика, изразена различно в украинската и българската народна поезия.

В този план на типологично разглеждане убедителен пример са поемите „Русия" (1920) на Ем. Попдимитров и „Дванайсетте" на Ал. Блок. И без да си специалист, при всеки активен прочит не те напуска усещането за вътрешната им близост, своеобразен опит да се създаде модерен героичен епос.

Впрочем съвременното марксистко сравнително литературознание отдавна е доказало, че обединяването на литературните явления в типологична общност далеч не означава, че те са абсолютно еднакви, например като два равнобедрени триъгълника. Между тях винаги се откриват и голям брой различия. В този смисъл обединяването на литературните явления в една общност не може да става само на базата на историческата повторяемост, макар че по функция тя обгръща главното в литературния процес. „Чертите на повторението — пише М. Б. Храпченко — в литературния процес се разкриват във всяка творческа общност, излизаща зад пределите на отдел-

---

[14] Септември, 1952, № 9; също в: — Октомври и българската литература. С., 1967, с. 76.

[15] За пръв път излиза в стихосбирката на К. Кюлявков. Размахнати секири. Харков, 1931. Досега е преведена на руски, украински, белоруски, чувашки, чешки и други езици.

ното художествено произведение, било от индивидуалния стил на писателя или на социалистическата литература от определен период."[16]

Такава творческа общност, струва ми се, представят „Русия" на Попдимитров и „Дванайсетте" на Блок. И двамата поети се насочват към едно и също събитие — Октомврийската социалистическа революция, като в реализацията на първоначалния замисъл всеки върви по свои неотъпкани пътища. Те взаимно не се познават. За влияние един на друг не може да се говори само в посока на Попдимитров. Но като съвременници те творят стихове и поеми, между които се чувствува известно сходство и конкретно — в художественото претворяване на световноисторическия акт, извършен през нощта на 24 срещу 25 октомври (стар стил) 1917 г.

Както „Дванайсетте", така и „Русия" по тематика и идеен патос са нещо качествено ново, различно от всичко написано от Блок и Попдимитров в предвоенните години. Така позицията на двамата към проблемите на текущия ден, предлаганото решение на тия проблеми в художествени произведения се явява пряко отражение на новия тип светоусещане. В „Дванайсетте" и „Русия" Блок и Попдимитров приветствуват крушението на стария свят и твърдо застават в редиците на новите борци. И двамата стигат до извода, че истински творец на всички ценности — материални и духовни, е народът. Блок пише програмната статия „Интелигенция и Революция" (1918), почти аналогични мисли развива Попдимитров в своя „Позив към българския писател" (1919).

И не само това. Новото (съответно и влиянието на Блок) върви по линията на изоставяне на класическата строфична организация. В „Русия" е дадена преднина на разговорния, свободния стих:

Възпявам земята
велика,
героите строги,
Русия. . .

Разбира се, внимателният читател лесно открива, че въпреки определени сходства „Дванайсетте" на Блок и „Русия" на Попдимитров крият и големи различия, плод на основния закон в изкуството: „. . .Писателят се стреми към уникати, а не към стандарти" (П. Вежинов).

* * *

В повечето случаи или поне в тия, на които се спрях в статията, литературните връзки и отношения между двете братски литератури — българската и руската — играят съществена роля в националния кулурен процес. Справедливо някои ги наричат „духовни мостове". Това се отнася до *приемащата* литература. Като правило налице е сложно преплитане на специфично литературните контакти и взаимодействия с обществено-политическите. В нередки случаи *срещата* на литературата на едната страна протича непосредствено — съветската книга се използува директно в самата революционна борба, като нейните образи и идеи изграждат представите за съветския човек и за новото общество.

През последните четири свободни десетилетия почти няма поет, писател, драматург или критик от съветската многонационална литература, който да не е посетил по няколко пъти нашата страна. Темата *България*

[16] М. Б. Храпченко. Творческата индивидуалност на писателя и развитието на литературата. С., 1975, с. 259.

широко навлезе в творчеството на украинския поет Платон Воронко, на белорусина Нил Гилевич, на башкиреца Мустай Карим; още в 1945 г. в Москва излезе книгата на Н. Тихонов „Български записки“, по-късно К. Паустовски публикува своята „Живописна България“, а Расул Гамзатов — цикъла „Българска тетрадка“. През 1980 г. Н. Федоренко ни зарадва със „Созополски багри“ (есета).

В масови тиражи излиза на български новата проза на Ю. Бондарев, В. Шукшин, К. Симонов, В. Распутин, Ч. Айтматов, Н. Думбадзе, О. Гончар и много други.

И в съветската страна през това четиридесетилетие произведенията на българските класици и на съвременните видни майстори на словото масово се издават, превеждат се на руски и на езиците на другите братски народи.

„Приятелите се срещат наново. . .“ Такъв е отговорът на Сергей Михалков, запитан как оценява контактите на българските и съветските писатели днес. И добавя: „Винаги с голяма радост пристигам в България. И всеки път при досега с българската култура забелязвам неуморна грижа за естетическото възпитание на подрастващото поколение, за задълбочаване на културните ни връзки. “ Не по-малко изразително е признанието на Владимир Солоухин:

„Международните конгреси, форумите, подобни на Софийската среща на писателите, са важни не само с главната си тема на раговора, с влиянието върху обществените и политическите проблеми, — може би не по-малко важно е установяването на близки контакти между участниците на тия срещи.“

Българският опит в това отношение има интернационално значение.

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ ИХ РАЗВИТИЯ

В середине прошлого века в программном документе, в „Манифесте Коммунистической партии", в котором даны основные положения марксизма и черты будущего коммунистического общества, Маркс и Энгельс определили и основные закономерности взаимоотношений отдельных наций, культурного взаимообогащения этих наций. На смену национальной замкнутости, писали они, придут „всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга", при которых „плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием"[1].

В начале нашего века в статье „Партийная организация и партийная литература" В. И. Ленин определил основные принципы новой социалистической (теперь мы можем сказать социалистическо-реалистической) литературы, ее сущность, ее новаторский характер, ее связи с традициями, с идейно-художественными завоеваниями прошлого: „Это будет свободная литература, — писал он, — потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будет вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам", а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность, Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества, опытом и живой работой социалистического пролетариата. . ."[2].

И первые произведения этой новой литературы появились еще тогда. Это были прежде всего произведения буревестника революции — Максима Горького.

Но новая литература могла победить, стать господствующей только после победы социалистической революции, которая дала новое направление всей жизни, всей кильтуры человечества. „Революция — говорится в Обращении ЦК КПСС к советскому народу в связи с семидесятилетием Великого Октября — стала беспримерным взлетом исторического творчества масс, звездным часом победившего народа, сбросившего ярмо капиталистической и помещичьей эксплуатации"[3].

Характерно, что с победой революции прогрессивные люди, прогрессивные художники не только в России, но и в других странах связывали

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. 2-е изд. Т. 4, с. 428.
[2] В. И. Ленин. О литературе и искусстве. М., 1967, с. 90.
[3] Правда, № 73 (25060), 14 марта 1987 г.

дальнейшее развитие и процветание русской литературы и культуры, ее благотворное влияние на литературу и культуру других стран. Так, болгарский писатель П. Ю. Тодоров в своих литературных „Мечтаниях", опубликованных впервые в „Русских ведомостях", № 275 от 30 ноября 1912 г., раскрывая историческую роль России, русской литературы и культуры в духовном пробуждении и развитии болгарского народа после пятивекового османского ига, утверждает, что в будущем эта роль русской культуры увеличится еще больше. „Но для того чтобы выполнить все эти великие надежды, Россия сама должна пойти по более нормальному пути развития, стать прежде всего подлинно свободным и правовым государством, ее собственные творческие силы чтобы нашли широкий простор для работы, а не погибали бы в бездействии и в изгнании, в тюрьмах и ссылках"[4].

Отражая героизм народных масс в революции, драматизм и трагизм во время Гражданской войны и интервенции империалистических сил, пафос социалистического строительства, советская литература обогатилась произведениями, которые стали современной классикой, классикой новой социалистической литературы, шаг вперед в художественном развитии человечества, если употребить оценку В. И. Ленина о Толстом. Этим произведения советских писателей покоряют читателей всех стран и народов, этим объясняется исключительное влияние их произведений на писателей остальных стран. Это имел в виду А. Фадеев, когда писал: „Справедливо говорят, что в современной прогрессивной литературе мира советской литературе принадлежит роль старшего товарища и друга. . . А объясняется это тем, что советская литература в целом — литература великого народа, которому первому удалось освободиться от цепей капитала и построить социалистическое общество. Это дало советской литературе возможность и преимущество впервые в истории показать борьбу за новый, справедливый строй жизни и саму жизнь, характеры и отношения людей в условиях социализма и накопить тем самым некоторый художественный опыт, имеющий новаторское значение в мировом развитии литературы"[5].

Это значение советской литературы, Советского Союза в целом сохраняется и по сей день. Человечество получило первые уроки как победить в социалистической революции, как строить социализм, социалистическую литературу и культуру у русских, у советских людей. Это уроки В. И. Ленина, это уроки Октября.

Но после второй мировой войны социализм побеждает и в ряде других стран. Участь у советских людей, трудящиеся этих стран дают свой вклад в развитие теории и в практику строительства новой жизни, новой культуры социалистического общества. Иной характер приобретают и взаимоотношения советской литературы, советской культуры с литературами и культурами других социалистических стран. В з а и м о о б о г а щ е н и е — вот сущность этих взаимоотношений! Как актуально, наполненные новым, современным содержанием, звучат слова Г. Димитрова о том, что „каждый народ, как бы мал он ни был, способен и может внести свой ценный вклад в общую скоровищницу культуры"[6].

Исключительное внимание этим проблемам в широком экономическом, общественно-политическом, идеологическом и культурном плане уделено в докладе М. С. Горбачова XXVIII съезду КПСС: „Все большее значение КПСС придает живому, широкому общению граждан социалистических

---

[4] П. Ю. Т о д о р о в. Славяните и българската литература. Литературни статии. С., 1944, с. 225.

[5] А. Ф а д е е в. За тридцать лет. М., 1957, с. 613.

[6] Г. Д и м и т р о в. Избранные произведения. Т. 2. М., 1949, с. 676.

стран, людей разных профессий, разных поколений. Это — источник взаимного духовного обогащения, канал обмена мыслями, идеями, опытом социалистического строительства. А сегодня особенно важно на основе развития — и не одной, а ряда стран — проанализировать характер социалистического образа жизни, осмыслить процессы совершенствования демократии, методов управления, кадровой политики. Бережное, уважительное отношение к опыту друг друга, применение его на практике — огромный резерв социалистического мира"[7].

Эту особенность нового этапа развития, обогащения теории и практики строительства социалистического, развитого социалистического общества, социалистической литературы и культуры почувствовали и сами художники и теоретики. Так академик М. Б. Храпченко писал в своей статье „Пути взаимообогащения социалистических культур" следующее еще в 1979 г.: „На нынешнем этапе роста духовной культуры стран социализма невозможно ограничиться изучением только различного рода взаимосвязей отдельных культур. Признавая важность творческих контактов, необходимо особое внимание уделить процессам взаимообогащения социалистических культур. Это новое явление. Оно отличается от творческих контактов возникновением более глубоких и тесных связей между культурами. Явление это неоднородно и не всегда выступает наглядно, зримо. Но воздействие его на развитие социалистических культур несомненно. Вероятно, в большей степени, чем в других областях, оно раскрывается в сфере литературы и искусстве"[8].

В научной литературе уже давно указано, что после победы Великой Октябрьской социалистической революции три славянские литературы — русская, украинская и белорусская — стали составной частью новой многонациональной советской литературы, сыграли и играют исключительную роль в развитии этой литературы, в мировом литературном процессе. А после второй мировой войны все славянские литературы являются литературами социалистических государств. Это определяет их характер, их типологическую общность. Как отмечали на Международной научной конференции МАЙРСК в Киеве Д. Ф. Марков, Г. А. Недошивин и Л. Н. Новиченко, „современные славянские культуры обладают высокими завсеваниями Они связаны с реальной историей своих народов, и это обусловливает их. самобытность и своеобразие. Глубокие революционные изменения в социальном развитии славянских народов, социалистический образ их жизни определили черты нового типа культуры. Опираясь на прогрессивные традиции прошлого (традиции гуманизма, художественной правдивости), они развивают их далее, обогащая новым содержанием"[9].

В чем состоит типологическая общность современных славянских литератур, которая дает возможность для проявления этой новой закономерности литературной жизни — взаимообогащения?

Прежде всего это единство эстетического идеала. Борьба за торжество коммунистического идеала в ее общественно-политическом и эстетическом аспекте — вот что прежде всего объединяет, сплачивает художников слова социалистических стран, писателей славянских литератур. (Необходимо оговориться, что это относится и к пролетарским писателям, писателям—социалистическим реалистам в других странах!). В свете этого идеала оцени-

[7] М. С. Горбачев. Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986, 91—92.

[8] М. Б. Храпченко. Горизонты художественного образа. М., 1982, с. 148.

[9] Современные славянские культуры: развитие, взаимодействие, международный контекст. Киев, 1982, с. 17.

вается прошлое своих народов, всего человечества, в свете этого идеала оцениваются поступки людей, наших современников, этот идеал является заветной мечтой будущего. Достойны ли мы великим жертвам прошлого во имя коммунизма? Отвечают ли наши поступки, наши помыслы и действия нормам коммунистической нравственности? Делаем ли мы все, на что способны, для приближения коммунистического завтра?

Все эти вопросы, окрашенные своеобразием национальной жизни, национальной литературы и культуры, своеобразием творческой индивидуальности отдельных писателей, существуют в славянских литературах. „Существование стран социалистического содружества — пишет польский литературовед Витольд Навроцкий, — создало основы для углубления связей, относящихся к сфере типологического сходства, вытекающего из общего понимания целей и задач литературы (разумеется, в границах, определяемых национальным опытом и культурной политикой), осознания ее как мира художественно организованных идей, как специфической, художественно открытой и духовно глубокой формы познания мира“[10].

„Весна человечества“ — так Вл. Маяковский с любовью назвал свою родину, первое социалистическое отечество в мире. „Весна человечества — так назвал одно из своих стихотворений болгарский поэт П. Пенев

Душа, как родник, чистотою богата,
зовут нас мечты
и просторы дорог,
нам слышатся первого грома раскаты,
и радуга наш озарила порог.
День молод и свеж, как цветок среди сада,
как будто шумит пробудившийся лес.
Наверное Маркс это видел когда-то,
борцов-коммунистов творя „Манифест“.

Как глубоко эти стихи передают переживания болгарских коммунисство, болгарского народа в дни апрельского Пленума ЦК БКП! Как созвучны они переживаниям советских коммунистов, коммунистов и прогрессивных людей всего мира в наши дни!

С именем Октября связаны надежды человечества на осуществление их лучших чаяний. С победы социалистической революции началась новая жизнь, страница подлинной истории славянских народов. Вот почему образ революции стал центральным образом в этих литературах. „Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте революцию“[11], — это призыв не только величайшего русского поэта XX века Ал. Блока. Это призывзавет не только к русским, к советским писателям!

С победой социалистической революции в славянских странах, с торжеством коммунистического идеала связывается осуществление той мирной, счастливой жизни, о которой мечтали, за которую боролись лучшие сыны человечества, с этой победой связывается мир и жизнь на земле. Как актуально звучат в наши дни стихи того же Блока на „Скифов“:

В последний раз — опомнись старый мир!
На братский пир, труда и мира,
В последний раз — на светлый, братский пир
Сзывает варварская лира.

[10] В. Навроцкий. Класс, идеология, литература. М., 1986, с. 303.
[11] А. Блок. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1955, с. 228.

Пролетарский, социалистический гуманизм является характерной особенностью, идейным пафосом всех славянских литератур сегодня. С особой силой гуманизм проявился во время второй мировой войны. Вот почему во многих произведениях об этой войне ставятся кардинальные экзистенциальные проблемы нашей эпохи именно с позиции этого гуманизма. Особенно характерны в этом отношении советская и югославская литературы. Вспомним, хотя бы, произведения В. Быкова и Д. Чосича.

За последние два десятилетия гуманизм этот обогащается новыми красками. Все, что делается в наших странах, оценивается не только с точки зрения теории, идеологии, но и с точки зрения исконных народных добродетелей. Очень характерна в этом отношении так называемая „деревенская проза" в СССР, в Польше, в Болгарии — произведения Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Шукшина, А. Белова, произведения Т. Новака, В. Мысливского, произведения П. Вежинова, Н. Хайтова, Й. Радичкова и др.

В тесной связи с этими тенденциями современных славянских литератур находится так называемый нравственный максимализм, который все больше и больше дает о себе знать. Некоторые литературоведы возражают против этого определения „нравственный максимализм", им кажется, что оно звучит волюнтаристски. Но сама художественная практика показывает, что нетерпимость писателей к пошлостям, к новому мещанству, к потере самых элементарных человеческих черт в взаимоотношениях между людьми и в отношении к природе, к будущему нашей планеты приобретает именно такой острый, максималистский характер. Вспомним повесть „Барьер" П. Вежинова, повесть „Пожар" В. Распутина, „Печального детектива" В. Астафьева. . .

Зарождаясь в одной социалистической, славянской литературе, новые идеи, новые образы быстро переходят, скорее появляются, зарождаются в других литературах, потому что, как уже было сказано, идейно-эстетическая, жизненная основа этих литератур — одна. Советские писатели, приезжающие в Болгарию, например, когда в СССР вышла повесть П. Вежинова „Барьер", рассказывали, что встречаясь на улице, они не здоровались, а спрашивали друг друга: Читал ли ты „Барьер"? На вопрос — какие произведения современной мировой литературы являются, на ваш взгляд, наиболее значительными, — Юрий Бондарев указывает только на два произведения, одно из них „Барьер" П. Вежинова[12].

А и с каким нетерпением мы ожидаем каждого номера советских газет и журналов сегодня, с каким волнением читаем произведения советских писателей, в которых поставлены с болью и тревогой все те же вопросы, которые волнуют и нас самих. . .

Взаимообогащение современных славянских литератур идет и по линии художественного метода. Социалистический реализм стал основным творческим методом в советской, в болгарской и в других литературах. Как в фокусе, в этом методе сосредоточены основные идейно-эстетические особенности новой социалистической литературы. Нечего греха таить — было время, когда этот метод искажался, понимался довольно узко, догматически, нормативно. Но, к сожалению, как раз, когда началась настоящая творческая работа о научном, творческом понимании и приложении этого метода, некоторые теоретики и художники решили, что это фикция, что надо освободиться от него, и вместе с грязной водой, как гласит народная мудрость, выбросили и ребенка. Это привело к большим утратам как в теоретическом плане, так и в непосредственной художественной практике. „Часть литературоведов и писателей социалистических стран, — писал по этому поводу

[12] Литературная газета, № 17, 25 апреля 1979.

академик Д. Ф. Марков, — начав справедливый бунт против вульгарного социологизма и догматических постулатов, оказались, однако, потом на грубо ошибочной позиции, так сказать, с иного конца — утратили историзм в подходе к литературным явлениям, выдвинули взамен (взяв напрокат у буржуазной эстетики Запада) порочные критерии абстрактного гуманизма и формализма, ложные концепции так называемой всеобщей модели современного мироощущения. И в результате, несмотря на шумную претенциозность, проявила несостоятельность в понимании подлинного характера художественного творчества"[13].

О том, как происходил этот отказ от принципов социалистического реализма, от основных принципов социалистической литературы и искусства, поучителен рассказ чешского критика В. Достала: „Отступление стремились проводить как можно незаметнее. Вместо „профанированного" и „дискредитированного" социалистического реализма начали поэтому употреблять более компромиссный термин „искусство социалистическое и реалистическое". . . Волк должен был насытиться, а коза остаться целой. . . Но только волк не пожелал удовольствоваться такой диетой и требовал более основательной пищи. Поэтому примирительный термин начал постепенно исчезать, и говорилось уже только о „социалистическом искусстве", в бездонный мешок которого могло войти уже все, что угодно, особенно если его держали в руках соответствующие люди. Но и на этой линии отступление не остановилось. Защитить Дюнкерк было невозможно. Опустошенный лозунг социалистического искусства был потихоньку заменен постулатом авангардности, то есть понятием еще менее определенным, еще более противоречивым и проблематичным. Но в конце концов и авангардность вышла из моды, и настал вожделенный миг неограниченной „творческой свободы". И сейчас же стало ясно, для кого именно. Более наглядный урок невозможно себе представить"[14].

Когда мы говорим о взаимоотношениях современных славянских литератур, об обмене опытом между ними, мы должны иметь в виду и этот урок! Развитие этих литератур происходит не в безвоздушном пространстве, а в мире, в котором ведется жестокая идеологическая борьба. И в этой борьбе „мы имеем дело с искушенным классовым противником, политический опыт которого разнообразен, измеряется по времени веками. Он создал гигантскую машину массированной пропаганды, оснащенную современными техническими средствами, располагающую огромным аппаратом вышколенных ненавистников социализма"[15].

В этой идеологической борьбе метод социалистического реализма оказался прицелом № 1! Вот почему нельзя не радоваться, что тот же Достал, как и другие литературоведы Чехословакии — Г. Грзалова, М. Заградка, М. Земан и другие, не только отразили атаку на социалистический реализм, но вносят свой вклад в разработку актуальных проблем этого метода. То же самое делают в Польше В. Навроцкий, Б. Белокозович, И. Куровицкий и др. В Болгарии эта проблематика связана с именами академика Тодора Павлова, академика Пантелея Зарева, проф. Пенчо Данчева и др. В журнале „Пламък" в 1973 — 1974 годах велась международная дисскусия по этим проблемам, а в 1979 г. вышел сборник „Социалистический реализм в современной болгарской литературе". В Софии была организована национальная конференция по проблемам социалистического реализма, материалы которой вышли в 1985 г. в сборнике „Актуальные проблемы социалистического реа-

[13] Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 268.
[14] Tvorba, 1971, № 23, S. 10.
[15] М. С. Горбачев. Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду, с. 112.

лизма". При Президиуме Болгарской академии наук создана Комиссия по проблемам социалистического реализма, которая в 1987 г. провела научную конференцию вместе с Союзом болгарских писателей, посвященную основному принципу социалистического реализма — коммунистической партийности в литературе и искусстве.

Проблемы социалистического реализма занимают центральное место в работах советских литературоведов. Усилиями Д. Маркова, Б. Сучкова, Г. Ломидзе, Л. Новиченко и других в советском литературоведении утверждается подлинно научное, творческое понимание метода социалистического реализма, как понимали по существу его, впрочем, и его создатели — теоретики и писатели[16].

Нет возможности в одной работе даже назвать все те проблемы, которые связаны с новым явлением — взаимообогащением — современных славянских литератур. Как уже было сказано, в основе этого явления лежит общность социалистического образа жизни, марксистско-ленинское мировоззрение людей. С какой силой болгарский поэт Андрей Германов передал те чувства, которые он и стоящие рядом советские люди и гости из других стран, испытывают при виде ракет, проходящих на Красной площади на ноябрьском празднике:

Ракеты остроносы, острокрылы,
в них скрытый гнев неимоверной силы,
напряжены, как стрелы давних лет,
расписаны под елку в пестрый цвет;
их вид был все страшнее и всезнающ,
и был их блеск все боле угрожающ,
покачивались медленно, с трудом,
похожие на многоэтажный дом. . .
Я зорко наблюдал за москвичами:
Притоптывая,
зябкими плечами
друг к другу прижимаясь, ряд стоял,
и каждый как-то внутренне молчал,
то в жар, то в холод каждого бросало,
у каждого во взгляде проступало
такое, что в словах не передать. . .
Тот день в душе мне наложил печать!

(А. Германов, „Ноябрьские ракеты", пер. О. Шестинского)

В наши дни почти нет хорошего произведения писателей, которое не переводится на языках других социалистических стран, и в частности на русский язык, посредством которого становится достоянием всех, читающих на этом языке. Это тоже один из решающих факторов возможности обогащения социалистических литератур. Активные контакты между писателями, знакомство с историей, с бытом, с фольклором дружественных стран дает возможность создателям художественных ценностей стать сопричастными с судьбой этих стран, почувствовать себя в одном ряду с художниками тех же стран. Эту сторону взаимообогащения социалистических литератур и культур, духовного мира писателя социалистических стран прекрасно передал советский поэт Владимир Соколов в своем коротком стихотворении:

[16] Более подробно об этом см. в книге Е. Ф. Трущенко. Социалистический реализм в современном мире. М., 1985.

Нет, Христо Ботев — не музей.
Стих, саблей вырванный из ножен,
Все так же грозно непреложен.
И Лермонтов — не юбилей.

Мой стих, тщетой не заболей,
Будь в вечно пламенной работе.
И Лермонтов и Христо Ботев —
Среди твоих учителей.

Но говоря о взаимообогащении славянских литератур в нашем времени — процесс, который будет развиваться все более и более динамично, мы не должны забывать о той роли, которая играла и будет играть в этом процессе советская литература. И не только по той простой причине, что духовный потенциал советского народа огромный, что традиции этой литературы самые богатые. Сама жизнь, роль Советского Союза, советской литературы определяют это место. Так было во время Октябрьской социалистической революции, когда Москва стала символом нового мира:

Москва! Москва!
Ты пламенеешь, ты всегда кипишь!
Сердечна ты, как лучший друг,
с улыбкой огненной своей глядишь
на братское пожатье рук,
и от зари твоей как от костра,
редеет сумрак мировой.
Ты всей земли любимая сестра.
В скорбях и радостях — с тобой
народы все. Твой день настал!
Масква! Москва!
Сердца — расплавленный метал.
(Хр. Смирненский, Москва, пер. А. Гатова)

Так было и во время Великой Отечественной войны и в трудные послевоенные годы:

Весеннее дыхание родины
Смывает след зимы пространства
И черные от слез обводины
С заплаканных очей славянства
(Б. Пастернак)

Так и сегодня, когда решается судьба человечества, судьба земли:

Ты должен развивать дальше революцию,
ты должен уметь выслушать своего блудного сына,
ты должен обладать терпением
в сибирских масштабах,
когда хмурится
спасенный тобой.
. . . . . .

Пусть враги нас ругают,
пусть пускают в злобе пузыри!
Таков закон нашей эпохи:
кто тебе, СССР,
изменит —
тот изменит правде.
(О. Орлинов, Ода СССР, пер. Е. Винокурова)

Так будем же прилагать все усилия для плодотворного обогащения, взаимообогащения славянских социалистических литератур, для сохранения мира на земле.

РАДОСТ ИВАНОВА

АРХАИЧНИ ЧЕРТИ В ОБРАЗА НА ЮЖНОСЛАВЯНСКИЯ ЕПИЧЕСКИ ГЕРОЙ

Цикълът от песни за юнашки сватовства и сватби заема изключително място в епоса на южнославянските народи. Той се отличава не само с многобройност, с широко разпространение и с голямо разнообразие на съдържание и форма, но притежава и изключителна жизненост[1]. Това не е случайно, тъй като изследванията на фолклористите в областта на епическото творчество показват, че героическото сватовство е универсална тема на най-архаичните епоси, в категорията на които спада и южнославянският.

Според В. Я. Проп корените на епоса трябва да се търсят в периода на разложение на родовото общество, когато моногамното семейство руши неговите устои и борбата за брак добива собствено съдържание. На този етап от общественото развитие борбата за жена, за семейство е борба за обществен порядък, а не само борба за лична съдба. Това обяснява защо в ранните етапи от развитието на епоса огромна роля играе сватовството, търсенето на жени и похищаването от митични врагове на героя, а сюжетите, които отразяват търсенето и сдобиването на героя с жена, съставят един от най-древните слоеве на епоса[2]. Същото становище поддържа и Е. М. Мелетински, според когото ранните форми на епоса безусловно отразяват прехода към моногамия[3].

Като изхождаме от неоспоримата древност на мотивите за юнашките сватовства и сватби, смятаме, че съдържащите ги песни са благоприятна основа за изследване и разкриване на архаичните черти на южнославянския епос. А героят като носител на епическото действие е своеобразен притегателен център, върху който се съсредоточава архаизмът на повествованието. В този смисъл образът на юнака, който търси и се сдобива с жена, се нарежда до този на водещия борба със свръхестествените същества за възвръщане на отнетата вода[4].

Преди да пристъпим към характеристиката на архаичните черти в образа на героя от песните за юнашки сватовства и сватби, трябва да уточним кой е всъщност героят. На пръв поглед алогичен, този въпрос не намира еднозначен отговор в епоса. В разнообразието от варианти се очертават

[1] Тази констатация, направена за българските юнашки песни, се отнася напълно и за песните на останалите южни славяни. Вж. Български юнашки епос. — СбНУ, 53, с. 73; Б. Н. Путилов. Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971, с. 125; Героический эпос черногорцев. Л., 1982, с. 95.

[2] В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955, с. 40.

[3] Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., 1963, с. 82.

[4] По този въпрос вж. по-подробно Р. Иванова. Възвърнатата вода. — В: Етнокултурно единство на българския народ (под печат).

най-общо два типа песни, които изтъкват като герои: 1) кандидатът за женитба, този, който сам вовюва за съпруга; 2) заместникът на младоженеца, който се сражава и взема девойката не за бесе си, а за младоженеца. В зависимост от централната героическа фигура се формират и неговите противници, както и типът епическо действие.

* * *

Единият тип, който има за централен герой кандидатът за женитба, се разкрива в редица песни, съдържанието на които се свежда приблизително до следното: крал (Фильо Будински, Милан, Филибечки и т. н.) прави пир, на който кани всички юнаци — побратими, но не кани само един от тях и неговия племенник (по-рядко син). Те обаче отиват неканени на гости. Там племенникът харесва дъщерята на краля и иска да се ожени за нея. Като условие за женитба кралят му поставя трудни задачи, от изпълнението на които зависи дали той ще се ожени за кралската дъщеря. С помощта на вуйчо си героят изпълнява задачите. Този тип песни е представен чрез изключително разнообразие на варианти в българския епос[5]. Макар и много рядко, срещат се варианти на песента и във фолклора на другите южни славяни[6].

Героят от този тип песни, който отива заедно с вуйчо си неканен на кралския пир, е представен като дете. На тази основа той е неравностоен на домакина и гостите. Песента изрично подчертава това, като прибавя към собственото му, често пъти условно име и „малко дете", „детенце" или просто изтъква неговата детска възраст. Присъствието на детето юнак в епоса само по себе си е архаизъм поради някои митични черти в неговия образ[7].

Една от архаичните черти на детето юнак се разкрива чрез натрапеното му участие на кралския пир. Този пир (гозба, госке и пр.) в повечето случаи се характеризира като сборище на юнаци побратими: крале, банове и др. и подобно например на нихаса в древните епически сказания на кавказките народи, притежава чертите на таен мъжки съюз. За това свидетелствуват игрите и състезанията, изпитанията на новопостъпващите, преди да получат право за участие, забраната да участвуват жени[8]. С това може да се обясни обстоятелството, че кралският пир в българския епос е забулен в тайнство. Той става зад „порти железни", „у темни темници". За да проникнат на пира, Марко пита Грую мало дете: „Дали, дете, дувар да рипаме, /

---

[5] Л. Богданова. Преглед на мотивите на българските народни юнашки песни и на произведенията в проза за героите на южнашкия епос. — СбНУ, 53, 905—907, № 500 — № 513.

[6] М. Халански й. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былинного эпоса. Варшава, 1893, № 3, 661—662. У него е посочен вариант от Ястребов и Миличевич, според който Марко и неговият племенник Огнян се връщат от лов. Спират да пренощуват у полушкия крал Мийаил. Огнян харесва дъщерята на краля и я иска за жена. Последният се съгласява да му я даде, ако Огнян изпълни редица трудни задачи. Според Р. Меденица песни от този тип почти липсват на сърбохърватски терен, — Вж.: R. Medenica. Značaj arhaičnih elemenata i narodnoj epici Makedonije. — В: Зборник од XIX конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија (Крушево, 1972), Скопје, 1977, с. 281.

[7] А. Афанасиева. Някои митични елементи в българското народно епическо творчество (образът на дете-юнак). — В: Българската култура и взаимодействието ѝ със световната култура. Доклади, четени на Първи международен конгрес по българистика. Т. 2. Етнография и фолклор. С., 1983, 346—351. В образа на детето юнак авторката вижда четири основни типа деца, първият от които, за който става дума тук, представлява неговото архаично ядро. Като архаичен елемент в епоса се отбелязва ролята на детето юнак и от R. Medenica. Цит. съч., 281—282.

[8] Е. М. Мелетинский. Цит. съч., с. 163.

или дете порти да трошиме?"[9] Двамата юнаци са подложени на предварително изпитание — те трябва да прескочат високите дувари, за да попаднат на „честни трапези". А на тях е тъмно — кралят „сичко дава слано и пà благо, / сал не дава свеке и видело"[10]. За да види юнаците, Марко се обръща към краля Фильо Будински: „. . . донеси ми свещи и бòрини / да си видим шеесе юнака!"[11]

Съвсем естествено е в средата на равностойните помежду си юнаци да няма място за детето юнак. Макар и не толкова невръстно, колкото може да се очаква от самото название, то не притежава онези качества и достойнства, придобити в битки и сражения от крале и банове. То е все още неотделимо от майчиния си род, поради което е постоянен спътник на вуйчо си, а последният е негов покровител. В песните липсата на покана за участие в пира на вуйчото и племенника не се мотивира или мотивите са забравяне от страна на домакина, както и непристойното поведение на двамата герои, известни като пияници и кавгаджии. Тези мотивировки обаче само прикриват истинската същност на нещата. Макар и малък, Груйо мало дете (Груица детенце, Огнян и пр.) все още не е преминал през изпитанията за един юнак, не е посветен в тайните на мъжкото юначество. Така се получава онзи хиперболизиран контраст, който въздига участниците на пира в ранг крале и банове и снизява непосветения юнак до невръстно дете. От друга страна, изтъква се желанието на детето юнак, неговият стремеж да се нареди между юнаците. Затова той отива на пира неканен. Успял веднъж да се добере до кралската трапеза, неговото място на нея е неравностойно, то е „. . . доле у софрата, / у софрата, доле при децата, / при децата, тамо / зад вратата"[12].

Не е случайна връзката на детето юнак с вуйчото. Детето влиза в обществото на юнаците по майчина линия, от матриархални позиции, чрез посредничеството на своя вуйчо, братът на майката. Това е друг белег на архаизъм, тъй като покровителството на вуйчото (авункулуса) над племенника е явление, присъщо на много народи в миналото. То е израз на покровителството на майчиния род въобще, преживелица от матриархата в процеса на неговото разпадане.

Покровителството на вуйчото, което намира израз във въвеждането на племенника на кралския пир, не свършва дотук. По-нататък детето става център на вниманието на юнашката дружина чрез различни изпитания. Вуйчото — Марко добър юнак — има съзнанието за неопитността на своя племенник: „ти си, дете, яко аджамия, / и кон ти е още аджамия. . ." За да осигури успех на Груйо, той му дава своя кон Шаргалия, който е „яко аждерлия"[13]. В песен от Пернишко Марко наръчва Груйо мало дете на коня Шарковица, който е „девет пати през море пливàла" и му казва:

— Леле, коньо, леле Шарголийо,
ỳчи, коньо, Груйо мало дете,
немой, коньо, Груйо да загине!
Ако, коньо, па Груйо загине,
мой раце да те не фатая,
мои очи да те не видую![14]

[9] СбНУ, 53, с. 482, № 359.
[10] Пак там, с. 489, № 363.
[11] Пак там, с. 486, № 362.
[12] Пак там, с. 483, № 360.
[13] Пак там, с. 482, № 359.
[14] Пак там, с. 485, № 361.

Марко добър юнак не само отстъпва своя знаещ и можещ, изпитан в борби и сражения кон Шарколия. Той разкрива пред своя „чичин малечок" („укино детенце") тайните на неговото първо юнашко изпитание и начините, по които може да излезе от затруднено положение. Оттук нататък покровителството над детето се поема от коня Шарколия. Като неотменен атрибут на юнака по заканите на митологическото мислене конят може напълно да смени своя стопанин. Той е посветен във всичко, което знае и може и самият Марко. По време на изпитанието Груйо се доверява изцяло на вуйчовия си кон и изпълнява неговите съвети. Благодарение на това той успява да издържи изпитанието и да получи своето първо бойно кръщение.

И така, смисълът на „дете юнак" се разкрива във връзка със самото му наименование и най-вече чрез неговия първи подвиг, който се извършва с помощта и покровителството на вуйчото. Ролята на вуйчото в случая е роля на посветител в тайните на юначеството, а тази на детето — роля на посветен, чийто първи подвиг предполага неговото израстване от неопитен и незнаещ младеж в юнак и войн, годен да съперничи на останалите юнаци.

Знанието на детето юнак и неговият първи подвиг нямат самостоятелно място в разглежданите песни, не са самоцел на изложението. Те са по-скоро онази архаична основа, върху която възникват песните за юнашките сватовства. А това е възможно, като се има предвид, че и посвещението, и сватовството като обредни форми принадлежат еднакво към т. нар. преходни обреди (rites de passage)[15]. И епическото сватовство подобно на посвещението включва трите основни задължителни момента: отделянето на полово зрелия юноша от майката и сестрите, от групата на непосветените жени и деца, преминаване през период на изпитания и общуване с демоничните сили и присъединяването му към групата на възрастните мъже, годни за брак.

От друга страна, в коренно различна позиция спрямо протичащите събития откриваме и митологическата фигура на южнославянския герой Марко[16]. Сам той известен в южнославянския епос като юнак и войн, борец срещу различни демонични същества—змейове, самовили, вили, самодиви, хали, лами и др., за да пусне спряната от тях вода и да върне на хората отнетото им благо[17], тук се явява в ролята на вуйчо на юнака. С други думи, той е представител на старото поколение, което вече не участвува пряко в битките, а отстъпва мястото си на младото в лицето на своя възприемник и наследник по матриархална линия — детето юнак. Хронологията на явленията се отразява и върху хронологията в появата на различните пластове в епоса, т. е. разпадането на родовите връзки, когато вземането на жена от собствената родова група става невъзможно и се установява моногамният брак, в епоса наред с водата в митологическа ценност се превръща и жената. При това положение епическият герой не е вече Марко — защитникът на племето, епическото обобщение на родовия колектив. В по-новия слой на епоса за него е отредена ролята на „вълшебния" помощник, посредством която той запазва своята стара бойна слава и престиж на епически герой, а като борец за новата митологическа ценност — жената — се налага неговият племенник, непосветен все още в тайнствата на воюването, но смел и дръзък в постъпките си.

Действията на епическия кандидат за женитба в разглежданите песни всъщност разкриват едно древно състояние на сватбата като обредност,

[15] A. van Gennep. The Rites of Passage. Chicago, 1975.

[16] Р. Меденица открива, че по българските земи, наричани от него македонско-западнобългарски терен, от 36 възможни примера с този сюжет в 35 главната роля изпълнява Марко, а в 30 — дете Груица (R. Medenica. Цит. съч., с. 281.)

[17] Р. Иванова. Епическият герой във фолклора на южнославянските народи (под печат).

един начален етап в нейното формиране. Това личи например от факта, че родствените връзки в песните за юнашки сватовства нямат терминологично сватбено покритие, т. е. участниците във вземането на жена все още не са се обособили като сватбени чинове, а обредното действие при женитбата е сведено до сватовството, което завършва със спечелването на желаната девойка след преминаване през съответните изпитания. Сватбата като разгърната обредност със съответния сватбен персонаж и атрибути липсва. Налице е един промеждутъчен период, най-добре илюстриран чрез думите на Марко добър юнак към Филип Маджарин, който е домакин на пира: „стига пйме винò побратимско, / да пиеме вино посватимско“[18], или на самия Груйо мало дете: „я манете старо побратимство, / та станете млада сватовщина — / я че зимам Вида Звездалия“[19]. За сметка на това пък песните за сватовства най-добре разкриват онези представи и вярвания, върху които се формира обредността.

Линията, по която върви успоредното формиране на сватбената обредност и съответното ѝ отражение в епоса, е разширяването на представата за митическите ценности. В митологическия слой на южнославянския епос тази ценност е най-често водата. Новият епически герой — детето — се настанява в епоса със своята нова ценност — жената. Неслучайно представата за нея е по-различна от представата за обикновената жена. Името ѝ Вида Звездалия или Деница девойка я свързва с други части на космоса, съизмерими на водата — звездите, небесните светила, или най-общо — небесния огън. Дори когато космическото не фигурира в името ѝ, то е част от нейната физическа същност: „на градѝ ю това ясно слънце, / на челò у тоя ясен месец, / па улезна Мара Мариаша, / кà улѐзнà, сама си засветѝ“[20]. За да я притежава, героят трябва да докаже, че владее космическите стихии. Затова и достъпът до нея е опосредствен. Опосредстваването както в сватбената обредност, така и в епоса, се постига чрез символизация на действителността. Пътят на героя към търсената жена преминава през нейния символичен „двойник“ — златната ябълка отвъд морето. Символизацията обогатява и усложнява епическото действие така, както служи за основа и развитие на сватбената обредност. От своя страна словото в песента се превръща в своего рода обяснение на протичащите събития.

Усложнението на епическото действие понякога води до възникване на нови мотиви и заема доста самостоятелно място в сюжета на отделното произведение. В този смисъл може да се тълкуват и изпитанията, на които е подложен героят, за да получи правото да притежава харесваната девойка.

Изпитанията на героя в разглежданите песни почти винаги са свързани с пътуването му далеч от кралския пир, с отделянето му от останалите юнаци и най-вече от неговия покровител и вуйчо Марко добър юнак. По време на своето дълго пътуване детето юнак е предупредено, че ще се натъкне на „две добри девойки и между них премлада невеста“, на „лепа невеста“ и „гиздаво девойче“ и пр. Героят обаче не трябва да подава ръката си или да взема нещо от тях, защото „това са си самовили вили“ или три люти али. Той трябва да им отсече главите и да продължи пътя си. Груйо мало дете обаче забравя мъдрите съвети на вуйчо си и се поддава на измамата на девойките самовили. Спасява го опитността на Марковия кон Шарколия, който подобно на Марко е „девет пати през море пливало“[21].

---

[18] СбНУ, 53, с. 482, № 359.
[19] Пак там, с. 485, № 361.
[20] Пак там, с. 487, № 362.
[21] Пак там, с. 485, № 361.

Тази среща, която от днешна гледна точка представлява усложняване на интригата, препятствие, което героят трябва да преодолее по пътя си, както споменахме, има свое самостоятелно място и значим смисъл в развоя на епическото действие. От една страна, девойките самовили или хали са онези свръхестествени същества, с които ветеранът — културен герой, Марко се сражава, те са негов епически противник, който героят побеждава и погубва. От друга, те са и своята противоположност — жената, търсената нова епическа ценност, заради която прави своето дълго пътуване Груйо мало дете. В случая представата за свръхестественото, въплътена в девойките — самовили или хали, се приземява, тя се трансформира по посока на чуждородственото, чуждоземното — самовилите са и девойки от далечни земи. Оказва се обаче, че отдалечеността на девойката не е достатъчно условие, за да бъде тя взета за жена. За героя значение има не само жената от чуждия род, от чуждата земя, далеч от собствената, а предварително избраната жена от определен род и земя, предопределената специално за него съпруга. Затова той трябва да отмине тези девойки, които са „триж пати по-убави" от предопределената, да не се поддаде на тяхната измама и да продължи пътя си. „Предназначената", „предопределената" („суженая") невеста — както пише Е. М. Мелетински, — това е девойката, смятана по рождение за съпруга на героя, за принадлежаща към класата на „съпругите" за него, към онзи род, с който обменът на жени е бил някога норма."[22] Препятствията, които трябва да преодолее детето юнак, понякога имат характер на предварително изпитание преди основното. В други случаи те са слети с него — явяват се като условие за вземане на златната ябълка.

Извоюването и доставянето на златната ябълка отвъд морето не е нищо друго освен своеобразно „повторение" на известния вече архаичен мотив за борбата на Марко със самовилата или халата заради спряната от нея вода. Това е „повторение" от по-висш порядък, при което се използват опитът и мъдростта на предишното поколение, тъй като героят е племенник на Марко. Митологичната архаика на противника е разколебана между свръхестественото и човешкото, между самовилата и девойката, а епическата цел — водата — сега е само граница към истинската. Преодоляването ѝ в епоса е знак, че героят получава правото да стане едновременно и юнак войн, и съпруг стопанин.

За отбелязване е, че въпреки успешно завършилото изпитание кандидатът за женитба не получава девойката. Вместо признание за успеха девойката или нейният баща се подиграват на Груйо мало дете, наричайки го „келеш" или „копеле":

— Леле, Виде, леле, мило чедо,
какви ми те юнаци сакàя,
ни еден те, Видо, не залюби,
Груйо ли че келеш да те люби?[23]

Детето юнак или неговият вуйчо в знак на отмъщение убиват девойката или баща ѝ. Такъв необичаен завършек буди недоумение у съвременните слушатели: „Па ногу лют бил, и от я погубил?" — „Па да го е него убил — що му е она сторила?" — „Какво нече да я губи — една ябука му рекъл, а он изскубнал ябуката низ корень!"[24] Обратният случай, когато изпитанието

[22] Авторът отбелязва, че „предопределената" може да бъде не една, а две и повече, но естествено е, че в повечето случаи фигурира само една невеста, доколкото в епоса се изобразява строго индивидуалният брак (Е. М. Мелетинский. Цит. съч., с. 266.

[23] СбНУ, 53, с. 486, № 361.

[24] Пак там, с. 484, коментар към песен № 360.

завършва със сватба, е изключение[25]. И това не е случайно. То показва трайната връзка на песните от този тип с по-древния слой на епоса, когато първият подвиг на героя, проведен под формата на изпитание, е цел на повествованието, а не средство. Новата цел — сдобиването с жена — само видоизменя характеристиката на героя по посока на неговата индивидуализация, превръщайки го от културен герой, борец за човешки блага, в борец за собствена слава и благополучие. Моногамното семейство, което съставлява патоса на песните от този тип, все още остава недостижима цел на героя. И това е естествено, тъй като то е основна единица на патриархалния род, а в случая епическото действие се развива от матриархално-родови позиции, чийто най-ярък израз е покровителството на вуйчото над племенника.

* * *

Във втория тип песни главен герой — двигател на епическото действие — е не кандидатът за женитба, а неговият заместник, деверът. Фигурата на младоженеца присъствува и тук, но тя е до голяма степен пасивна. Тези песни имат следното съдържание: юнак (Марко, Гюро Смендерлия, Иве Черногорче, крал Стефан, Джуро Смедеревац и пр.) си търси лика-прилика. Намира девойка отдалеко. Бащата на девойката поставя условие младоженецът да отиде за нея с много сватове, но да не кани сестрините си синове. Най-малкият от тях (Илия Козарче, Дрипа Козарина, Вълкашин овчар, Милош чобанин и пр.) отива на сватбата неканен. Преди да им дадат девойката, сватовете трябва да изпълнят редица (обикновено три) трудни задачи, с които успява да се справи само неканеният племенник на младоженеца. Този тип песни е широко разпространен както в българския епос, така и в епоса на сърбите и хърватите[26].

Песните от този тип „реабилитират“ мястото на юнака като главен обект на повествованието, като младоженец, но не му връщат динамиката на митическия герой, който сам се бори със свръхестествения си противник. Не му връщат и привилегията на единствен герой, а до името на Марко се нареждат и имената на редица други южнославянски юнаци: Гюро Смендерлия, Иве млад юнак, Иво Черногорче, Дойчин добър юнак, Милуш, цар Стефан и др. Затова пък тези песни поддържат героичната линия на произведенията от разглеждания тук първи тип, като издигат за свой главен герой племенника на юнака младоженец, синът на неговата сестра, в ролята му на девер в сватбата. И макар че единият и другият тип песни на пръв поглед не се различават съществено, а понякога дори се разглеждат като еднотипни[27], трябва да се отбележи стадиалният характер в техните различия.

Преди всичко важна характеристика на песните е „връщането“ към митическия герой. Докато първият тип песни повествува за детето юнак, племенник на героя, тук се натъкваме отново на самия юнак. Това, че той получава различни лица на героя — Марко, — е само едно потвърждение на „връщането“, а не начало на ново героично потекло. Разбира се, тук не може да се говори за идентично повторение, а за повторение по линията на възходящото спираловидно развитие. Пред нас е образът на юнака младоженец, който си търси „лика-прилика“. Приликата — това не е „предопределената“ невеста, която детето юнак, водено от своя вуйчо, намира на кралския пир.

[25] Пак там, 491—492, № 365 и др.
[26] Л. Богданова. Цит. съч., с. 908; М. Халански й. Цит. съч., 298—319; Б. Н. Путилов. Русский и южнославянский героический эпос, 138—141.
[27] Пак там.

Това е невестата, която юнакът сам, без помощта на майчиния си род намира далеч от своя дом, в чужди градове и земи. Намира я в Легена или Ледяна града, в Латина или Будима града. . . Търсенето и намирането на прилика, която да е за героя „на лице прилика“ и на майка му да не е роднина[28], не означава отказ от рода и родовата традиция. Защото, както пише Е. М. Мелатински, героичното сватовство не е апотеоз на семейството в ущърб на рода, а стремеж да се създаде семейство, верно на родовата традиция[29].

Явно е, че песните от втория тип са отражение на по-нов етап от формирането на семейството — семейството от подчертано патриархален тип. В резултат на тоталната преоценка и критика на матриархалните отношения се формира и сватбата като обредна система. Това означава, че смисълът на съставящите я обреди като цяло се противопоставя на досега съществуващите норми, формират се нови, коренно противоположни на старите. На същия принцип се създава и цикълът от епически произведения, непосредствено свързан със сватбената трапеза като своеобразна кулминация на сватбата. Нещо повече, епическото повествование е вътрешно свързано с обредното, то е своего рода негово обяснение.

В смисъла на изложението може да се обясни защо епическият певец „връща“ митическия герой, този път в ролята на младоженец. Налице е обръщане на ролите. В първия случай кандидат за женитба е неопитното дете юнак, чийто вуйчо, известен юнак, изпълнява ролята на съветник и помощник. Във втория — обратното — юнакът е младоженец, а племенникът, синът на сестрата, е помощник в сватбата на своя вуйчо. На тази по-висока степен от общественото развитие народният певец преоценява своите матриархални позиции и „възстановява“ първенството на героя патриарх. Затова разглежданите песни са в духа на патриархалното разбиране за родството — племенникът е длъжен да служи на своя вуйчо и се смята за голям грях нарушаването на неговите права и интереси[30].

Патриархалният уклон на повествованието поставя майчиния род — майката, сестрата, в позиция на зависимост от действията на героя младоженец. Независимо от тези действия обаче те не допускат героят да попадне незащитен у чуждите. И това става без негово знание и съгласие. Оттук нататък неканеният сестриник става централен герой на песента, но вече като девер или просто помощник. Така на пръв поглед „връщайки се“ към митическия юнак, по същество песните запазват юнашката роля на племенника, който трябва да вземе невестата, но този път не за себе си, а за своя вуйчо. От своя страна вуйчото юнак като обект на повествованието остава в сянка. Обръщането на ролите води до редица изменения както в образа на героя — помощник на младоженеца, така и в неговото поведение и действия.

Въздигайки юнака (Марко, Иве, Дойчин и пр.) в ранг „младоженец“, песента снизява главния герой — помощник на младоженеца — по няколко линии. Първо — по възрастова линия. Във всички случаи героят е по-млад от младоженеца, защото е негов племенник, дете на неговата сестра. Второ — по родствена линия, представя женската страна на рода — той е сестрин син, „сеструнче“ на младоженеца. Трето — по социална линия. В семейно отношение той е неженен, а в съсловно — овчар, козар, джелепски син и пр. Песента понякога изрично изтъква неговата бедност чрез името му — Дрипа Козарина например или чрез описанието му:

[28] СбНУ, 53, с. 472, № 351.
[29] Е. М. Мелетинский. Цит. съч., с. 266.
[30] Б. Н. Путилов. Русский и южнославянский героический эпос, с. 149.

. . . той е овчар по Шар плàнина,
по плàнина триста брави мълзè,
ако дробне — нема да си пине,
ако пине — нема да си дробне,
а ялово ни брой, ни край има[31].

Четвъртата линия на снижение — линията на личностната характеристика. Песните по раличен начин описват външността на героя, но във всички случаи тя е с отрицателни черти. Той носи „кожух мечетина, / мечетина от дванайсе мечки, / и си носи капа вучетина, / вучетина от дванайсе вука“[32] и си яха „стара кобилица“[33]. Затова, когато се присъединява към сватовете, неговият вуйчо младоженец прави опит да го отстрани:

— Надзад, надзад, църнà губериньо,
какво от срам у Латина че влезнем[34].

или

— Надзад, надзад, ало алетино,
не грози ми китени сватове![35]

Поради грозната му външност неговото място на сватбената трапеза е „накрай у трапези“, там, където „децата му капата ритая“[36]. В други случаи на животинската външност на героя отговаря и името му — Вълкашин — белези, които го сродяват с животното-тотем. Към физическите недостатъци на героя някои песни добавят и духовни — че пие много вино и прави „кавгьо големо“[37].

Така съвкупността от песни на разглеждания цикъл представя героя помощник на младоженеца в напълно отрицателна светлина. И ако песните от първия тип изтъкват на преден план детската възраст на героя, неговата неопитност, която му пречи да се нареди до юнаците — побратими на юнашкия пир, тук, в този тип песни се набляга върху „ниската“ характеристика на героя, която не му дава право да заеме своето равностойно място сред „китените“ сватове в похода за годената девойка. Явно тук се натъкваме на отражението на два различни етапа от формирането на сватбената обредност: един по-древен и един по-нов. Но веднага трябва да подчертаем, че новият етап е също достатъчно древен, за да ни разкрие чрез образа на сестриника, сеструнчето, сестриния син и зараждането на девера като обреден чин. Макар че са рядко произведенията, в които се среща названието „девер“, неговата цялостна характеристика насочва към характеристиката, която трябва да символизира обредното лице. Извеждането на чертите до тяхната крайност е обикнат епически похват, служи за основа на създаващата се епическа хиперболизация. Но това все още не е достатъчно за пълнокръвното функциониране на образа. Характеристиката на бъдещия девер се оформя по-нататък чрез противопоставяне на отрицателните му черти на неговото героично поведение, което дава право на В. М. Жирмунски, а и

[31] СбНУ, 53, с. 479, № 356.
[32] Пак там, с. 474, № 352.
[33] Пак там, с. 472, № 351.
[34] Пак там.
[35] Пак там, с. 474, № 352.
[36] Пак там, с. 472, № 351.
[37] Пак там, с. 481, № 358.

на Б. Н. Путилов след него да смятат песните от този тип за истинска героическа епика[38].

Поведението на героя е представено в пълна противоположност на неговата „низка" външност. В решаващите моменти на сватбата той става център на вниманието чрез своите подвизи. Когато сватовете стигат до дома на годената девойка и искат да я отведат, поставят им се трудни задачи, без изпълнението на които не могат да получат девойката. За разлика от предходния тип изпитанията в тези песни имат по-реален характер. Несъмнено представите за добиването на митическата ценност преминават през още един стадий на приземяване, приближават се до обредните. Така се ражда единната фолклорна символика, която варира в различните фолклорни жанрове. Вместо дългото пътуване на героя за златната ябълка отвъд морето в епоса той трябва да улучи златната ябълка през пръстен, да познае годеницата между три еднолики еднакво пременени девойки, да прескочи три сухи дола и три кола тръни, да изпие девет бъчви вино и една с ракия и пр.[39]; да се бори и победи двама латинци („на мейдан изиђи"), да прескочи три коня, към седлата на които са прикрепени копия с остри върхове, със стрела да улучи ябълка на кулата и т. н.[40] Разнообразието от изпитания е голямо, целта им се свежда до установяване съобразителността, сръчността, ученето, силата на героя. И действително в противовес на „низката" външност се очертава „високата" му същност. Изпитанията са едно предварително условие, на което трябва да отговаря героят. Затова и тук подобно на песните от първия тип те имат характер на посвещение в бойните подвизи и сражения, които трябва да владее всеки юнак, преди да прояви претенции за „патриархалната" ценност — жената. Разликата между двата типа е в това, че в първия случай не се стига до женитба на героя, песните завършват с погубване на девойката или на нейния баща, а във втория — сестриникът спечелва невестата не за себе си, а за своя вуйчо. За самия герой остава добитата слава на юнак и войн.

Разглежданите песни са широко разпространени на територията на целия славянски юг. Специфична черта на българските е, че в тях са запазени най-архаичните моменти, докато епосът на сърбите и хърватите полеко се поддава на историзация. В българския епос преобладава подчертаването на родствените връзки между героите, а в песните на другите южни славяни линията на родството до голяма степен е изместена от отношенията между псевдоисторически крале и банове, които влизат помежду си в международностни и междуобластни връзки. Например в сръбската песен за женитбата на Джуро Смедеревац крал Михаил иска от Джуро, когато отиде за дъщеря му Йерина, да не кани сватове сърби, тъй като сърбите са „тешке пијанице", а да покани гърци и българи. По съвета на девойката обаче Джуро Смедеревац кани за сватове Дебелич Новак, Новакович Груйо, Сбинянин Янко, Кралевич Марко, Релю Крилатица, Обилич Милош, Топлица Милан и Косанич Иван[41]. Макар че, както твърди Б. Н. Путилов, в тези творби са силни героико-историческите елементи, конкретноисторическият материал не е много и е трудно да се открият летописни съответствия[42].

---

[38] В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, 48—49; Б. Н. Путилов. Русский и южнославянский героический эпос, с. 144.

[39] СбНУ, 53, №№ 351—356 и др.

[40] В. Ст. Караџић. Српске народне пјесме. II. Београд, 1969, 294—300, № 78 и др.

[41] Пак там, с. 294.

[42] Б. Н. Путилов. Русский и южнославянский героический эпос, с. 144.

В заключение трябва да се изтъкне архаическият характер на епическите герои, проследяването на които в двата типа епически произведения разкри техните различия. В първия тип песни положителният герой — това е търсещият предопределената съпруга потомък на разпадащия се матриархален род, който все още се ползува от мъдростта и закрилата на неговите представители в лицето на вуйчото (авункулуса). Младоженецът от втория тип песни е утвърждаващият се патриарх. Неговият помощник племенник, за да се превърне в положителен герой, отхвърля своята „низка" характеристика", която го свърза с майчиното му потекло и ниските, онеправдани кръгове на зародилото се социалнокласово общество след разпадането на родовия строй. Като показва „високата" си същност на юнак и войн, той се превръща в герой от нов тип, борец за правата на патриархалния род.

ЛЮБОМИР МИКОВ

МОТИВЪТ „СВАТБА—СМЪРТ“ В СЛАВЯНСКАТА ОБРЕДНОСТ, СЪДЪРЖАЩА АНТРОПОМОРФНИ АТРИБУТИ

1.

Широкото разпространение и мощната устойчивост на мотива „сватба—смърт“ сред различните исторически видове и форми на култура и изкуство му придават категориални измерения, обособяват го като универсално-историческа стойност. Такъв характер има този мотив и във фолклорната обредност, представляваща един от основните компоненти на фолклорните култура и изкуство.

По принцип мотивът „сватба—смърт“ се отличава с многожанрово и многообразно проявление, като едновременно с това съдържа различни пластове, аспекти, функции и значения. Накратко казано, той е „полифоничен“ и полисемантичен. С особена сила тези качества се открояват в обредното изкуство от фолклорен тип. Тук неговата „полифоничност“ и полисемантичност се обуславят преди всичко от съответната обредна идеология, т. е. от мирогледа на колективния субект като носител, творец (възпроизводител) и разпространител на даден вид или тип обредност и на нейната семантика. Съществен принос в това отношение имат и някои показатели, произтичащи от самата обредна идеология, каквито са например социалният символизъм[1], космогоничността[2], жертвоприношението[3], травестизмът[4], гротескността[5], и т. н. Но тъй като те са обвързани по различен начин и в различна степен предимно със социалния и природния аспект на обредността, то се свеждат до отразяване и обезпечаване именно на жизненото (семейното) и природното

---

[1] Е. Я. Басин, В. М. Краснов. Социальный символизм (Некоторые вопросы взаимодействия социальной структуры и культуры). — Вопросы философии, 1971, № 10, 164—172; Т. Ив. Живков. Народ и песен. С., 1977.

[2] В. Гарнизов. „Смърт—сватба“. — В: Проблеми на българския фолклор, т. 8 (Българският фолклор в славянската и балканската културна традиция) — под печат; Р. Иванова. Българската фолклорна сватба. С., 1984; О. А. Седакова. Обрядовая терминология и структура обрядового текста (погребальный обряд восточных и южных славян). Канд. диссертация. М., 1983; О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

[3] M. Mauss. Oeuvres. 1. Les fonctions sociales du sacre (Le sens commun). Paris, 1968; О. М. Фрейденберг. Цит. съч.

[4] Г. Краев. Травестизмът в българската фолклорна обредност. Канд. дисертация, С., 1986.

[5] М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978; Л. Миков. За естетиката на антропоморфните атрибути в българското обредно изкуство. — Доклад, четен на II международен конгрес по българистика, С., 23. V.—3. VI. 1986.

(аграрното) обредно възпроизводство в границите на годишния културен цикъл.

Освен като идеологични съставки на обредната структура, изтъкнатите, както и редица други показатели имат психологически и емоционално-естетически измерения. Те обогатяват тяхната феноменалност, извеждат ги от равнището на идеологичния инструментариум и едновременно с това им придават естетико-художествени качества и стойности. Неправилно би било тяхното схващане и интерпретиране да се свежда предимно или единствено до същността им на идеологични продукти, лишени от психологическата и емоционално-образната им изразителност и изобразителност, от силата на тяхната пределно обобщена и синтетична художествена образност и естетическа стойност. Трябва да подчертаем, че това се отнася по принцип и за културологичната оценка на мотива по всички възможни показатели.

В пряка връзка с проблема за съотношението между идеологичното цяло и неговите съставки, както и за техните преобразователни фукции по отношение на това цяло, стои и един друг въпрос на методологията при изследване на мотива. Става дума за начина на интерпретация на неговите пространствено-времеви параметри. Става дума и за мотив, който е не само формално съставен (означаван) от две смислови структури („сватба“ и „смърт“), но който и на практика е семиотично обусловен от тяхното проявление в пространството и времето. Докато по отношение на фактора пространство смисловите ядра на мотива се разполагат едно до друго или едно след друго, отразявайки по този начин преходни състояния и процесуални етапи, то по отношение на фактора време те се реализират едновременно едно във друго, едно като друго, като пораждащи или превръщащи се, т. е. като амбивалентни и тъждествени. Ето защо семиотичните проекции на мотива „сватба—смърт“ изискват неговото раглеждане, от една страна, като процес, а, от друга, като тъждество. Веднага обаче трябва да отбележим, че няма автор, който, макар и в различна степен, да не е подходил по този начин към анализ на мотива, въпреки че не са малко случаите, когато това е правено интуитивно и без ясно установена методологическа позиция.

Активното присъствие на мотива „сватба—смърт“ във фолклорната обредност, в това число и в славянската, има и свойте зрими въплъщения, най-ярък израз на които са обредните формации, съдържащи в структурите си антропоморфни атрибути. Поглед върху мотива с оглед на неговото проециране в този вид формации и във връзка с някои аспекти на функционирането му в славянската обредност (като социологичния, космогоничния и естетическия) е целта на нашето изложение.

2.

Фолклорната обредна система на славянските народи съдържа един вид вариантни структури, чиито отличителен белег е преди всичко антропоморфната им атрибутика. Те са типични за обредната система от календарния цикъл, като преобладаващи са тези, които се изпълняват през пролетно-летния период. В семейния цикъл този вид обредни формации са рядко срещани. Тук те се вписват предимно в погребално-поменната инвариантна структура. Става дума за обреди като: „Светото“, „Лазар“, „Мара-Лишанка“, „Еньова буля“, „Иванка“, „Булка на пеперуда“ — у българи; „Младенци“, „Герман“, дожъняване („брада“ на нивата) — у българи и сърби; Посрещане и изпращане на Масленица (=„Пролетта“, „Кострома“), Кръщаване и погребване на кукувица, Разнасяне и потапяне на брезичка, „Купало“, Разнасяне и изпращане на Русалка, Погребване на Ярило, дожъняване — у източните

славяни (руси, украинци, белоруси); „Маржана“ (=„Морена“, „Смърт“, „Пуста“), дожъняване — у западните славяни (чехи, словаци, поляци и др.). Важно е да подчертаем, че тези обреди са типологично сходни както във формално, така и във функционално-семантично отношение, което е следствие на типологичното сходство между техните инвариантни структури[6].

В повече от посочените обреди, както и в техните варианти, преобладава любовно-брачната тематика, като в основата им са заложени едновременно два игрови модела — на сватбения и на погребалния обред. Схемата и на двата се експлицира в най-голяма степен чрез обредното третиране на антроморфната атрибутика. Освен това всички обреди, съдържащи женитбената тема, са изпълнявани обикновено с женски пластични изображения.

Голяма част от обредите, изпълнявани с женски пластични изображения, са момински, тъй като основните и водещи деятели са предимно момите. Но заедно с тях активно участвуват и ергените. В някои случаи, при които ергените не се явяват реално, момите сами поемат тяхната роля и функция. Така че заедно с момите в обредите участвуват и ергените — дори и тогава, когато тяхното присъствие е периферийно, формално маркирано или мнимо. За пример ще посочим най-типичния случай на подобно мъжко (ергенско) присъствие, което се наблюдава в руския обред „Кръщаване и погребване на кукувица“[7]. В почти всички материали за обреда (описания и анализи)

[6] М. Арнаудов. Студии върху българските обреди и легенди. Т. 1. С., 1971, 203—234; Т. А. Бернштам. Обряд „крещение и похороны кукушки“. — В: Сборник музея антропологии и этнографии. Т. 37. Материальная культура и мифология. Л., 1981, 179—203; A. Václavík. Výročni obyčeje a lidové umění. Praha, 1959; Л. Н. Виноградова. Мифологический аспект полесской „русальной“ традиции. — В: Славянский и балканский фольклор. М., 1986, 88—135; Р. Дражева. Аграрни магически обреди, свързани с деня на лятното слънцестоене при източните и южните славяни. — Изв. ЕИМ, 1972, № 14, 175—194; Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии (Умершие неестественною смертью и русалки). СПб, 1916; В. С. Зеленчук, Ю. В. Попович. Антропоморфные образы в обрядах плодородия у восточно-романских народов (XIX—нач. XX в.). — В: Балканские исследования. Проблемы истории и культуры. М., 1976, 195—201; Сл. Зечевић. Герман. — Гласник етнографског музеја, Београд, 1976, № 39—40, 249—263; Митска бића српских предања. Београд, 1981; C. Zibrt. Veselé chvíle v životě lidu českého. Praha, 1950, 209—238; В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М., 1965; В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974; В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах. — В: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, 44—76; Л. Миков. Типологизация на антропоморфните атрибути в пролетно-лятната обредност на славянските народи. — Проблеми на българския фолклор, т. 8. (Българският фолклор в славянската и балканската културна традиция — под печат; Pisma pośmiertne Karola Potkańskiego. T. 2. Kraków, 1924; В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. Л., 1963; В. К. Соколова. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979; V. Scheufler. Vynaseni smtri a morové epidemie. — Česky lid, 1963, t. 50, 207—212; F. Sieber. Deutsch-westslawisch Beziehungen in Frühlingsbräuchen. Berlin, 1968; Z. Staszczak. Śląska forma obrzędu Marzanny i Gaika na tle porównawczym. Opole, 1964; Г. В. Тавлай. Белорусское купалье — обряд, песня. Минск, 1986; О. А. Терновская. О некоторых сходствах и различиях в жатвенной обрядности славян. — В: Формирование раннефеодальных славянских народностей. М., 1981, 232—260; С. М. Толстая. Вариативность формальной структуры обряда (Купала и Марена). — В: Труды по знаковым системам, т. 15, вып. 576, Тарту, 1982, 72—89; J. Tomeš. Vynášení Smrti na východní Moravé a ve Slezku. — Acta ethnologica slovaca, 1, Bratislava, 1974, 233—267.

[7] Т. А. Бернштам. Цит. съч.; Е. Н. Елеонская. Крещение и похороны кукушки в Тульской и Калужской губерниях. — Этнографическое обозрение, 1912, № 1—2, 146—154; Р. Е. Кедрина. Обряд крещения и похорон кукушки в связи с народным кумовством. — Этнографическое обозрение, 1912, № 1, 101—139; А. Носова. Сообщение. — Этнографическое обозрение, 1912, № 1—2, 144—145; В. А. Смирнов. Обряд „крещения“ и „похорон кукушки“ и купальская обрядовая поэзия восточных славян. — В: Русский фольклор. Т. 20. Фольклор и историческая действительность. Л., 1981, 62—70; С. Сухотин. Несколько обрядов и обычаев

се отбелязва абсолютната забрана за участие на ергени и други по-млади мъже. По този начин обаче се фиксира едно първоначално изискване, едно условие, отнасящо се в повечето случаи за първата част на обреда, което в други варианти и на практика изобщо не е спазвано и в двете части. За това съдим от добросъвестните описания и актуалните до днес анализи на самите автори. Р. Е. Кедрина например тълкува първата част на обреда като кумство от неженитбен тип или от рода на побратимяването, посестримството, което е съотносимо към институцията на некръвното родство[8]. Втората част обаче авторката схваща като кумство от женитбен тип, разгледан подробно от А. Н. Веселовски[9]. Но като описва тази част на обреда, наричана обикновено „погребване на кукувица", Р. Е. Кедрина казва, че тя е изпълнявана „при непременното условие да отсъствуват мъже"[10]. По-нататък, следвайки противоречието на самия материал в същата част с оглед на явяването и присъединяването на ергените в края на обреда към момите и жените, изследователката заключава, че това „може да се разглежда като остатък от обредното общуване между хората, което е имало място в пролетните аграрни обреди и е трябвало да повлияе върху увеличаването на урожая"[11]. От друга страна, Е. Н. Елеонская подчертава специално, че в обреда „са участвували и моми и ергени"[12], като в първата му част, т. е. в деня на „кръщаване на кукувицата", момите са пеели частушки от типа:

Уж я чаю не хочу,
заварю ромашки;
Уж я замуж не пойду,
а пойду в монашки!
Я в монашках жила —
намонашилась!
Много денег заплачу,
быть в монашках не хочу.[13]

От трета страна, в описанието на Р. Е. Кедрина има един много съществен момент, свързан с развоя на обреда във втората му част. „В Орловска губерния, пише тя, в обреда „Кръщаване (и погребване — б. а. — Л. М.) на кукувица" вече след кумството девойките правят „кукувица", т. е. чучело от трева, разноцветни ленти и цветя; явяват се ергени; играят хора, пеят песни и развалят чучелото. Тук очевидно развалянето на чучелото има в обреда (следното — б. а. — Л. М.) значение: когато обредът е подействувал и при девойките са се появили ергените, протичането на обреда е трябвало да се прекрати с унищожаване на самия предмет, предизвикващ приобщаването на хората."[14]

Неотчитането на тези факти, както и на тяхната противоречивост, доведе до съвсем противоположно и едва ли най-правилното тълкуване на обреда в едно от неговите най-сериозни изследвания. В случая имаме предвид постановката на Т. А. Бернштам, че обредът „Кръщаване и погребване

Тульской губ. — Этнографическое обозрение, 1912, № 1—2, 98—101; В. Н. Харузина. Обряд „крестить кукушку" в Орловской губ. — Этнографическое обозрение, 1912, № 1—2, 140—145.

[8] Р. Е. Кедрина. Цит. съч., 104—105, 123.
[9] Пак там, с. 123.
[10] Пак там, с. 106.
[11] Пак там, с. 121.
[12] Е. Н. Елеонская. Цит. съч., с. 146.
[13] Пак там, с. 147.
[14] Р. Е. Кедрина. Цит. съч., с. 138.

на кукувица" „се отличава с интимни, любовни отношения между кумуващите се двойки и с негативно отношение към брака"[15].

Без включването на ергените или на мъжкото начало по принцип изпълнението на повечето обреди от посочения вид е безсмислено. Затова мъжкото участие, представяно и отстоявано от ергените, става основен двигател на обредното действие, насочено към символично разиграване на сватба. Именно ергените са представители на мъжката сватбена партия, водеща диалога със сватбената партия на момите. Ергените са и тези, които подклаждат любовната интрига, предизвикват сватбения конфликт, създават предпоставка за сватбена ситуация, активизират драматичното напрежение в тази насока — нещо, което често завършва с надмощие и победа над момите, съответстващо на тяхното символично сватбено похищение, на ритуалната им смърт по време на сватба. Друг въпрос е, че една част от обредите с течение на времето са възприети от децата и са се превърнали в детски обредни игри.

С изключение на обредните варианти, имащи конкретно предназначение за предизвикване на дъжд („Булка на пеперуда"[16] — у българи; „Сухотинушка"[17] — у руси) и за отбелязване края на жътвата — у всички славянски народи всички останали от посочения вид дублират процеса на социализация на групите в брачна възраст чрез символични действия, представляващи игрови варианти на сватба[18]. Тези обредни формации обаче са насочени преди всичко към социализацията на девойките, докато ергенското участие се явява по-скоро символично обезпечаване и утвърждаване на този процес и на свързаните с него процедури (действия, актове=игри). С това се изразява и дълбокият смисъл на съдържащите се в съответните вариантни структури женски пластични изображения, изработвани и схващани като олицетворения на годеници, булки и млади невести. С други думи, този вид изображения се явяват пределно обобщени пластични метафори, миторитуални овеществени прецеденти на годната за брак девойка, на бъдещата съпруга и на нейните възпроизводителни възможности като майка.

От друга страна, символично разиграваните модели на сватба са наситени с най-разнообразни форми на ритуално оскверняване, изнесени по правило във втората част на обредите, в техните финални акорди, където пронизват всеобщото ликуване и веселие с тъжни каденци и звучене на смъртта. Показателно е, че при всички случаи ритуалното оскверняване е изнесено от плана на основните и водещите персонажи в плана на тяхната атрибутика, на пластичните им метафори, където то прераства в ритуално похищение и умъртвяване. На практика всички женски пластични изображения са унищожавани по най-различни начини, които са съотносими с и ритуалната смърт на девойката по време на сватба, тъждествени са на реалната смърт и са изпълнявани чрез имитация (разиграване) на погребалния обред.

Изводът от изтъкнатото дотук във връзка със социологичните измерения на мотива „сватба—смърт" в разглеждания вид обредни формации е, че той се обуславя от идеята за стимулиране и обезпечаване на възпроизводителното начало в социума, осъществявана символично и предимно със специфично третиране на женски антропоморфни пластични метафори.

---

[15] Т. А. Бернштам. Цит. съч., с. 197.

[16] Л. Миков. Женска антропоморфна пластика в два обреда за дъжд от Ямболски окръг. — Бълг. фолклор, 1985, № 4, 19—27 (с илюстрации).

[17] Т. С. Шенталинская. Сухотинушка. — Советская этнография, 1982, № 1, 129—132 (с илюстрация).

[18] По-подробно по този въпрос вж. у Т. Ив. Живков. Цит. съч.

3.

Добре известно е, че обредните формации, за които става дума, имат аграрен характер и отразяват преходни, кризисни и повратни състояния в природата, а оттук и в социологичната структура на обществото. В тази връзка тяхното основно предназначение е насочено предимно към възстановяване на природното равновесие и в частност на неговата рефлексия по отношение на социума. Иначе казано, проблемите на социалното възпроизводство са решавани в зависимост от природния ритъм, поради което то придобива космогонични измерения. Налице е процес за превръщане на природното и социалното безредие и аморфност в природен и социален порядък и формираност, на хаоса в космос. В основата на този процес са залегнали отношенията между някои универсални бинарни опозиции, чиято парадигма извеждаме в следната схема:

зима=„стара година" — лято=„нова година"

суша—влага

безплодие—плодородие

(в космогоничен и аграрен смисъл)

света на мъртвите — света на живите

„сватба"—„смърт"=жертва

(по отношение на социума и в космогоничен смисъл)

асиметризъм—симетризъм

(като пределно обобщение)

На етнокултурно равнище и в границите на междуетничната общност функционално-семантичните отношения между тези опозиции са от типа на тъждествените. На атрибутивно равнище обаче те се експлицират от амбивалентни структури. В този смисъл антропоморфните пластични изображения се явяват: олицетворения на зимата (=старата година, „смъртта") и лятото (=новата година) — Масленица, Морена=Купало, Маржана=Смърт; въплъщения на сушата и влагата — Ярило (и Ярилиха), Сухотина и Мокротина, Герман (и Иванка=Росица); метафори на безплодието и плодородието — Масленица, Маржана=Смърт, Ярило, Герман; медиатори между света на мъртвите и света на живите — Масленица, Брезичка, Русалка, Ярило, Маржана=Смърт, хлебните кукли „младенци", Герман; „сватбени" символи в контекста на погребално-жертвената обредност — всички женски фигури (в това число и жетварските, като Солоха и Спориня — у русите, Златна баба — у чехите, и т. нар. брадати тип плитка=„коса", „косичник"— у всички славяни) според показателите облекло, облик и номинация — в социален и природен план, и всички мъжки фигури според показателите голота и хипертрофирани гениталии — в природен план. Като пределни обобщения тяхната двойственост съчетава смисъла и същността на нераждащото с животворящото начало, на мнимото с действителното, на ирелното с реалното, на женското с мъжкото, на старостта с младостта, на смеха с плача, на небесното със земното, на убиването с жертването, на смъртта с живота, на творението като единство от „сватба" и „смърт".

Всички антропоморфни атрибути са унищожавани във втората част на обредите. Те са погребвани (закопавани), изгаряни, давени (потопявани), разкъсвани или разчупвани на части, изяждани, включително и разваляни. Тяхната ликвидация обаче има жертвен характер, който се явява стимулиращо- обезпечаващ фактор на жизнетворящи сили. Това се потвърждава от факта, че са жертвени символи на женското възпроизводително начало и на мъжката животворна сила, на жизнени и възпроизводителни сили в зародишно състояние (детските фигури) и като самостоятелно обособени „социални" единици (любовните или брачните двойки). С особена сила в случая се налага и обстоятелството, че голяма част от жертвените атрибути са по принцип от андрогинен тип. Пределното обобщаване на материала изисква извод, че жертването на фигурите се извършва в името на животворната мощ на влагата, земята и в частност на човека. В този смисъл атрибутите, влагата, земята и човекът оформят един хоризонтален ред от елементи с продуцираща семантика в природен (аграрен) и отчасти в социален план, а самият акт на жертвоприносяне се налага единствено като продуцираща категория. Вертикалният модел на тези елементи е с ориентация небесна — хтонична зона и с прякото посредничество на човека и на неговите символични еквиваленти — антропоморфните атрибути.

Космогоничните измерения на мотива „сватба—смърт" съдържат и отношение на еквивалентност между атрибути и персонажи. Вариант на този вид отношение в случая е тъждествеността между тях и съответните обредно-празнични патронажи. Освен изтъкнатите по-горе показатели като облекло, облик и номинация еквивалентността между атрибути и персонажи е резултат и от прилагане на травестни способи (чрез скриване под „маска"). Описвайки разнасянето и потопяването на брезичка на Троица, П. А. Городцов подчертава, че след като на брезичката се придаде женски (момински) антропоморфен облик, под полата ѝ се пъхва 10—12 годишно момиче, което се избира да е пъргаво и игриво — „това момиче държи брезичката за ствола и с нея се движи и играе, и благодарение на това се получава илюзията за живо същество". По време на обреда момичето се нарича също „брезичка"[19]. Аналогичен случай е носенето на женска (моминска) антропоморфна фигура Лазар от скрита под нея девойка по време на лазаруване в Югоизточна България (Ивайловградско)[20]. От своя страна тъждеството между атрибути, персонажи и обредно-празнични патронажи съдържа редица особености, свързани главно със специфичната филиация на патронажите в два основни вида: „високи" (божества и светци) и „низки" (демонични същества). В този смисъл персонажите и предимно атрибутите олицетворяват езически божества и християнски светци, като безименни богини и богове на смъртта (=зимата) и на живота (=слънцето=огъня, =влагата, =растителността), или такива като бог Пуста, Великата богиня (Берегиня), Купало, Перун, Ярило, Лада, св. Лазар, св. Георги, св. Иоан Кръстител (=св. Иван Летни=св. Еньо) и др., съотносими към мита за Гръмовержеца. Олицетворяваните демонични същества са вампири, вещици, некръстени умрели деца, самоубийци (обикновено удавници), персонифицирани болести и смъртоносни епидемии, и т. н., съотносими към света на мъртвите.

Антропоморфните атрибути са и еквиваленти на растителния и антропоморфния модел на космичното цяло. Подчертавайки изоморфизма между дървото и човека, Ив. Георгиева пише: „Митологемата дърво—човешки двой-

[19] П. А. Городцов. Праздники и обряды крестьян Тюменского уезда. — Ежегодник Тобольского музея, вып. 26, 1915, с. 6.

[20] М. Василева. Лазаруване. С., 1982, с. 19, 21—22. Подробни описания вж. у Л. Миков. — Архив на Институт за фолклор, 1, № 196.

ник отразява човешкия образ като еквивалент на световното дърво и мирогледната концепция, според която човекът (микрокосмос) е снет вид на дървото (макрокосмос)"[21]. Най-типична е връзката между дървото и женската фигура, тъй като „женската фигура плътно се покрива с идеята за плодородие, залегнала и в дървото на живота"[22]. Това становище в случая се подкрепя и от факта, че преобладаващите фигури сред антропоморфните атрибути са именно женските. Освен това едни от тях са с човешки ръст, други са поставяни и носени на дърво, при трети растителността е основен изходен материал, а повечето имат за основа (скеле) предимно кръстна конструкция, която е добре известна като алоформа (вариант) на „световното дърво". Подобна връзка съществува между дървото и другите видове антропоморфни атрибути. Мъжките, както и детските изображения, които обикновено се мислят или представят също за мъжки, символизират плодородието чрез акцентиране на възпроизводителния орган и на мъжката животворна сила. Едновременно с това те са включвани в обредни ситуации с тричленна и вертикална пространствена съотносимост: небе (=небесна влага=дъжд) — земя — подземна влага (панспермия). Въплъщаващи в единство женското и мъжкото начало и вписвани в същите пространствени измерения, „любовните" и „брачните двойки" и особено изображенията с явен андрогинен характер са също безспорни семантични еквиваленти на „световното дърво" и на неговия вариант „дърво на живота".

4

„Гротеската на средновековието, пише А. Я. Гуревич, не е художествен похват, не е плод на изтънчен замисъл на автора, . . . тя е по-скоро норма за виждане на света."[23] В това А. Я. Гуревич вижда разликата между средновековната гротеска и гротеската на новото време, като за основен делитбен белег той възприема несъзнателното (непреднамереното) и съзнателното отношение на автора по отношение на неговия творчески похват[24]. С други думи, налага се убеждението, че при средновековната гротеска мирогледът на автора съществува като „стил на мисленето изобщо", но откъснат от обективните страни на творческия процес като независима еманация на духа по отношение на творческия продукт (в това число и на художествената форма). Остава да се запитаме: не е ли художественият похват средство за отразяване на стила на мислене и в частност на мирогледната норма в художествен образ; не е ли художественият образ самото въплъщение на стила на мислене и на мирогледната норма, оформяни чрез художествения похват по силата на неговата обективна роля в творческия процес? Но колкото и странно да изглежда, недвусмислен отговор на тези въпроси, опровергаващи изтъкнатото становище, ни дава именно А. Я. Гуревич чрез великолепните си анализи на средновековната литературна гротеска[25].

Проекциите на мотива „сватба—смърт" в славянската календарна обредност очертават типологичното сходство както на обредите от аграрния годишен цикъл, така и на двата основни игрови модела, върху които те се изграждат. Типологизацията на разглежданите обредни структури и игрови модели се обуславя от редица общи (универсални) бинарни позиции, с които се отличават митологичният стил на мислене и идеологическите платформи на фолклорната, средновековната и съвременната култура.

[21] Ив. Георгиева. Българска народна митология. С., 1983, с. 33.
[22] Пак там, с. 34.
[23] А. Гуревич. Проблеми на средновековната народна култура. С., 1935, с. 327.
[24] Пак там.
[25] Пак там, 276—329.

По отношение на фолклорната култура и в частност на фолклорната обредност проблемът за бинарността на явленията и стойностите се превръща в проблем на гротесковото усвояване и отразяване на света, превръща се в художествен похват, обособява се като средство за изграждане на художествена образност.

Най-типичното и в същото време специфично отличителното както за бинарното обясняване на света, така и за неговото гротесково претворяване е противоречивото единство на техните ментални структури и художествени средства, с които светът може да бъде обяснен, и които в процеса на създаването, на творческия акт отразяват начин на мислене и способствуват художественото моделиране. В сферата на фолклорната обредност противоречивото единство на явленията и стойностите пронизва цялата система и всяка структура на всички възможни равнища.

Естетическият аспект на мотива „сватба—смърт" в разглежданите тук обредни формации се свежда именно до гротесковото третиране на типологични явления и стойности. Този начин на художествено възприемане и отразяване на ценностите е проециран в различна степен в социологичен и космогоничен план и на съответните равнища — акционално, агентно и атрибутивно. С подчертана категоричност обаче силата на гротескността като художествен похват се проявява предимно в системата от персонажи, а, както е в случая, и в системата от техните атрибутивни еквиваленти. Именно поради това обстоятелство гротескността е не само стил на мислене, мирогледна норма, но е и художествен похват за изграждане на система от художествени структури, на художествени образи[26].

---

[26] По-конкретни наблюдения по този въпрос вж. у Л. Миков. Типологизация на антропоморфните атрибути. . . ; Л. Миков. За естетиката на антропоморфните атрибути. . .

СТОЯНКА БОЯДЖИЕВА

ОТ ОБРАЗ-СИМВОЛ КЪМ СЮЖЕТ

Към проблема за пораждането (осъществяването) на смисъла във фолклора като процес и дейност се отнасят връзките между образ-символ и сюжет (разказ). Те са обсъждани отдавна и многократно, най-вече в историко-поетически план. Изследователите отбелязват историческата постепенност на прехода от митична парадигматика към сюжетна синтагматика, от едновременно присъствуващи признаци и значения към редица от последователни действия, от „центростремителна" образност към „центробежна" повествователност и т. н.[1] Ще цитирам тук редове, които представят кратко и точно проблема: „При митическото съзнание значението се е носило от образа или от ситуацията и словесната форма се е движела между свещената формула и мотива. . . *Сюжетът и фабулата са нов етап от живота на митическите образи* (к. а.—С. Б.). От „съдържащи значения", от „знаци" тези образи и ситуации се превръщат в „произвеждащи значения", в средства за създаване на знаци. Фабулата и сюжетът започват да разказват, да развиват в определена последователност онова, което по-рано тези образи и ситуации са значели, което се е криело зад тях в дълбочина и се е изразявало едновременно, а не последователно. Метафоричността е започнала да отстъпва пред повествователността."[2]

Без да се абсолютизира, този процес е твърде важен за прозаическите жанрове, с него обясняват фантастиката, фикцията, условността на повествованието.

Как стои въпросът при песенните жанрове? Тези от тях, които са сюжетни (повествувателни или с елемент на повествуване), несъмнено носят белезите на същия преход. Но митичните и символични значения не навсякъде са само предистория или подтекст. В обредна и празнична среда те живеят по-дълбоко, възраждат се или се прераждат. Тогава разказът изглежда неготов — той ту има смисъл сам по себе си, ту е изцяло обърнат навън. Това, което може да се нарече образно-наративен материал на песента, има многовалентно и обратимо съществуване. Прерастването на образа-символ в сюжет, неговото наративизиране, се съпровожда от разделяне или сгъстяване на сюжета до образи-символи, от неговото символизиране. Този процес на означаване и разказване заслужава повече внимание и конкретни проучвания.

[1] Срв. О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. М., 1936; О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978; А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 1—2. Варшава, 1883—1887; Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976; Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986, и др.

[2] Л. Парпулова. Българските вълшебни приказки. С., 1978, 146—147.

* * *

Като следва постановки на А. А. Потебня и А. Н. Веселовски, а чрез тях и на Леви-Брюл, М. Г. Халански отбелязва една особеност на митопоетическото мислене: превръщането „на паралелизма в последователност и на последователността в причинност (на основанието post hoc ergo propter hoc.")[3]. И по-нататък: „За известни символи на невестата служат: ябълка (дърво, плод), руно (свързано с облаците), съкровище и пр. От такова поетическо равенство на образите и действителните явления в епоса се получава отначало последователност, наблюдавана в много приказки: женихът донася ябълка, съкровище, руно, оре неорана нива, строи чудни палати и пр. и накрая се жени за девица. От последователността възниква причинност, отново наблюдавана в много приказки и в героични сказания: женихът може да получи невеста при условие, че изоре нива, построи палати, донесе ябълка, улучи цел и пр."[4] Ето едно тълкуване на трудните женитбени задачи в епическите сюжети, което е по-приемливо от прякото им извеждане от съществували сватбени обичаи. То подава и първата реплика към нашата тема: сватбените епически сюжети (или поне техни основни мотиви и епизоди) могат да се разглеждат като резултат от „фабулизиране" или „наративизиране" на любовно-брачни образи-символи. В тази посока последователно и успешно се е работило в руската и съветската фолклористика[5]. В редица билини (за Соловей Будимирович, Дюк Степанович, Михайло Потик и др.) се откриват образи с отстранена или приглушена иносказателност, реално-художествено вместо условно-символично битие на признака, обстановката, действието. Символизмът се е оттеглил в подтекста, а самият текст се подчинява на епическите правила — отнесен към миналото, разказва за юнашки деяния и подвизи. До аналогични изводи водят наблюденията и върху баладни текстове[6]. При тях обаче в по-голяма степен, отколкото при същинския епос, е налице възможност за възобновяване на изходната символика или за вторично символизиране в процеса на обредната употреба.

За пример може да послужи известната песен за „Виша гъркиня"[7]: Лична (знатна) девойка (Виша гъркиня, малка мома) обявява, че ще вземе този, който изпълни трудна задача (да доведе през 9 планини вода и да направи чешма в двора на момата; да прекара Дунав през двора ѝ; да преплува морето; да извади от морето риба или пръстена на девойката; да посади „сред море лозе, по брягом дюли"; да оплете въже от пясък; да направи мост на морето, стълба до небето и др.). Наема се момче (латинче, гърче, турче, жълто еврейче, лудо младо неженено и пр.) и изпълнява поръченията. Всеки път обаче героинята се отрича заради ново условие и така се стига до

[3] М. Г. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. Т. 2. Варшава, 1893, с. 360. Смесването на последователност и следствие е „източник на наративна активност" и според Роланд Барт: „. . .това, което идва *след*, да се чете в наратива като *причинено от*; наративът в този случай би бил системно прилагане на логическата грешка, обявена от схоластиците с формулата post hoc ergo propterhoc". (Цит. по: Tz. Todorov. Theories of Symbols. New York, 1982, p. 244).

[4] М. Г. Халанский. Цит. съч., с. 361.

[5] Освен трудовете на А. Н. Веселовски, А. А. Потебня, М. Г. Халански, срв.: А. М. Лобода. Русские былины о сватовстве. Киев, 1905; Б. Н. Путилов. Славянские эпические песни о сватовстве. — В: Фольклор и этнография. Л., 1970; Ф. М. Селиванов. Символика в былинах. — В: Художественные средства русского народного поэтического творчества: Символ, метафора, параллелизм. М., 1981.

[6] Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада. М., 1965.

[7] Сведения за нейното разпространение и изследвания са представени най-пълно в бележките към № 715—716 („Условия за женитба с Виша гъркиня") в сб. „Български народни балади и песни с митически и легендарни мотиви" (под печат).

последното — да уцели звезда в небето. Вместо звездата момчето улучва девойката.

Този несложен сюжет е организиран вътрешно от противопоставянето на двама герои (мома за женене и жених) и две функции — задача и решение. Към списъка на мотивите задачи може да се прибави още срещаното в някои варианти разбиване на моминия град. Обща е тяхната невъзможност, нереалност в житейски план. Момчето я преодолява и това би трябвало да го доближи до епическите и приказните герои. Но като че ли не за това е думата в тази песен. Когато я нарича „фантастично-приказна", Евг. Теодоров е и прав, и неправ[8]. Фантастичното тук е някак прозрачно, изглежда не цел, а средство по пътя към вторично символно осмисляне. А първичната символика е в основата на мотивите задачи, напълно в духа на цитираното разсъждение на Халански. Сред тях само направата на въже от пясък изглежда нарочен „образ на невъзможността", без отношение към митическия символизъм. В останалите прозират женитбени символи: А. Свързани с *вода* — довеждане на вода, преплуване на вода, изваждане на пръстен от вода; Б. свързани със *засаждане* (лозе, градина) и *строеж* (мост, стълба); В. Свързани с *превземане* (разрушаване) на *град*[9]. Като задачи те са усложнени: водата се довежда през 9 планини, през двора се прекарва река Дунав, лозето се сади сред морето, мостът е над морето, а стълбата — до небето, и т. н. Или, след като образът-символ става сюжетен мотив, той се развива, активизира семантичното си поле — в подкрепа на идеята на сюжета. Новата серия образи, които в своето най-близко, предметно значение са фантастични, остават символно обвързани.

Последното условие на Виша гъркиня е улучването на звезда в небето (по-рядко на слънцето), включващо понякога и направата на лък и стрела за тази цел. С него се променя ходът на действието — момъкът стреля в момата. Сам по себе си мотивът, оформен като женитбена задача, притежава характеристиката на предхождащите го. И улучването на цел (стрелбата), и звездата са били предмет на внимание като символи на брака и невестата в славянската традиция[10]. Набелязаният преход на „означаването" в разказ, на брачните символи в сюжет за сдобиване с невеста след решаване на трудни задачи би трябвало да се потвърди и в края на „Виша гъркиня" — героят да улучи звездата и *след това* да вземе момата[11]. Така вървят женитбените изпитания в епоса, във вълшебните приказки, а и в сватбените обреди. Но песента изненадва с обрат, който може да се тълкува различно. Най-напред, простреляването на момата се приема в плана на сюжетното развитие като наказание (за високомерието ѝ)[12]. Така драматичната поанта увенчава едно класическо баладно оформление. За реално художествено присъствие

---

[8] Е. К. Т о д о р о в. Един неотбелязан вид народни песни. — Език и лит., 1969, № 5.

[9] Смисловата им връзка с женитбата обосновават много автори. Срв. А. А. П о т е б н я. Обяснения. . . ; І. Р е б о ш а п к а. Народження символу. Бухарест, 1975; Л. П а р а п у л о в а. Българо-украински паралели в системата на фолклорната символика. — В: Славянска филология. Т. 18. С., 1983; и др.

[10] Вж. М. Г. Х а л а н с к и. Цит. съч.; А. А. П о т е б н я. Цит. съч.; І. Р е б о ш а п к а. Цит. съч.

[11] Срещат се, макар и рядко, и такива варианти. Улучването на звездата сменя дори мястото си. Например в коледарска песен „на мома" от Провадийско лудо младо „застрелва" „в небо дзвезда", прекарва „тих бял Дунав през момини равни двори", куршум през пръстен — „и си взема малка мома" (Народни песни от Североизточна България, Т. 2. Състав. и ред. И. Качулев. С., 1973, с. 31, № 46).

[12] Изведен в текста, „моралът" може да звучи така: „Нà да ти кажем, гаркиню, как ми се лôжат, как ми се лôжат, гаркиню, млади юнаци!" (А. Р а й ч е в. Народни песни от Средните Родопи. С., 1973, с. 259, № 434, от Чепеларе.)

на мотива свидетелствуват текстове, в които условията се поставят от майката или бащата на момата и съответно, те биват простреляни (убити) от претендента[13]. По този начин са запазени и наказанието — смърт, и победата — женитба. Но дали в нашия изходен сюжет наказанието не може да означава победа, овладяване, съответно смъртта — женитба?

„Виша гъркиня" наистина предлага интересен материал за разсъждения върху смисъла. Тук семантично тъждествените или подобни образи-символи са станали мотиви (епизоди), свързани с временна и причинна последователност в сюжет. Той обаче позволява (не само поради произхода си, но и поради функциите си) „двойна игра" със значения — преки и метафорични. Щом стрелянето в цел символизира женитба, а звездата — мома, то улучването както на звездата, така и на момата могат да имат любовно-брачен смисъл. Разликите в осмислянето могат да се отразят във вариантите, без това да е задължително. Ето например краят на „юначката" песен под № 164 в сборника на братя Миладинови:

Що ми се найде жълто еврейче
да ми устрелят дзвезда Деница,
дзвезда Деница низ златен пръстен;
та я устрели дзвезда Деница,
дзвезда Деница низ златен пръстен,
Виша гъркина по църни очи.

Последните три стиха могат да се възприемат: 1) в реалния план на сюжета[14], като две последователни действия — героят стреля в звездата, после в момата; като частични „пробиви" на втория план, при които се „превежда" или единият, или другият символ: улучил е звезда, т. е. мома; улучил е звезда, после е улучил, т. е., оженил се е за мома; 2) изцяло иносказателно, при което и двете попадения символизират брачната връзка.

В българската традиция сюжетът за Виша гъркиня се среща твърде последователно в коледарски песни — „на мома", по-рядко „на ерген", „на домакиня"[15]. Техните тържествено-величални послания си служат с развита символична образност. А специално при предназначените за мома и момък тя има много общо със сватбената[16]. Символичното изображение на женитба е между основните им цели. По принцип би трябвало да бъдат преди всичко песни-метафори и по-малко песни-истории, но едното не изключва другото[17]. Като търсим в сюжетите им колективните идеали и символи, не трябва да ги смятаме за алегории и притчи; фолклорният разказ, изграден върху символични образи, и при ритуална употреба остава разказ. Във всеки случай, подобни сюжети остават отворени за „доработване" на смисъла по време на битуването им.

---

[13] Н. К а у ф м а н. Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР. Т. 1. С., 1982, № 786, коледна на мома, с. Суворово, Одеска обл., УССР; СбНУ, 44, 1949, № 34, с. Гинци, Софийско; СбНУ, 48, 1954, № 25, Банско.

[14] Срв. за два плана в епическия разказ: Б. П у т и л о в. Алегоријата како сижетен елемент во словенската епика. — Македонски фолклор, 1968, № 2, с. 190; І. Р е б о ш а п к а. Цит. съч., с. 34.

[15] От 45 отпечатани досега варианта 28 са коледарски, 2 — трапезарски (сватбарски), 2 — седенкарски, при останалите 23 не е отбелязано предназначението.

[16] Главно върху украински и румънски материал — І. Р е б о ш а п к а. Цит. съч.

[17] Срв. В. М. Г а ц а к. Эпос и героические коляды. — В: Специфика фольклорных жанров. М., 1973, с. 50. Важно е неговото наблюдение, че коледните песни у украинци и българи се отличават с „бивалентност" — метафоричност и повествователност със запазени права, докато у румънците преобладават песните-метафори.

В този процес значителна е ролята на традицията, чиито натрупвания могат да подкрепят или разколебаят едно или друго тълкуване. Коментираното *улучване на звезда (=мома)* като условие за женитба (мотив) или като самата женитба (символ) ще бъде тук изходна точка при търсенето на примери за тази роля.

Стрелбата с *лък и стрели* е документирана по нашите земи от палеолита докъм XVII в.[18] Старо и отбелязано с богата символика е присъствието на лъка и стрелите и в митологията, обредността и изкуството[19]. Във фолклора се откриват различни техни значения — от *реалноисторически* (оръжие на воини в двубои и състезания) през митически (атрибут на митични същества — самовили, чума, и на техните противници — деца юнаци, както и на змейовете, които се борят с халите) до предимно *символични* и *метафорични*, за които именно ще стане дума тук.

Българските обредни песни — сватбени и календарни — познават следните сродни мотиви:

1. *Юнак стреля (в момините двори) и умерва девойка.* Примери:

Стрѐли јунак стрела белоперка,
та прѐстрели гиздава девојка.[20]

Стоян срялба срели,
срялба му паднала
на Добрини двори,
та Добра удари
у бялото лице
домиж църни очи,
църни чурешови,
домиж тенки вежде,
тенки гахтаньови.
Добра пищи, плаче
и на мама дума:
— Мамо, мила мамо,
режи, мамо, режи
Добрини дарове,
дарове, масалье,
та да издариме
Добрини сватове![21]

2. *Юнак стреля; стрелите му падат в момините двори.* Примери:

Юнак стреᵃлба стреᵃлеше,
стрелите му падая
на момини дворове.
Мома двори метеᵃше
Юнак сряла срялеше
по момини дворове,
момата ги сбираше,
и си стреᵃли береᵃше.
Юнак ѝ се молеше:
„Деᵃй ми, моме, стрелите,
ке ти одам пръстенче.[22]
тенки дари сновяше,
секи свата и дара,
стари свата — два дара.[23]

[18] От скалните рисунки до сведенията на Евлия Челеби. Срв. Е. К. Теодоров. Българските юнашки и хайдушки песни във връзка с отразените от тях състезания. С., 1963, с. 131.

[19] Н. Н. Ерофеева. Лук. — В: Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, 75—77; Handbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 6. Berlin und Leipzig, 1934—1935, Pfeil.

[20] В. Караџић. Додатак к Санкпетербургским сравнительним рјечницима свију језика и нарјечија, с особитим огледима бугарског језика. У Бечу, 1822, с. 46, № 22, сватбена, „кога поведа невестата на армас и на венчене“, от Разлог. В предходната песен № 21, пята „кога појдеја за невеста с младоженецо“, същият мотив е включен в съвета на сестрата, която изпраща брат си в друго село за мома: „Кога си флезеш ф момино село, проиграј си врана коња ранена, та си извади стрела белоперка, та си престрели гиздава девојка.“

[21] АИФ, № 144, с. 219, № 115, на „гора“ през Силница, с. Добрич, Хасковско, зап. С. Бояджиева през 1981 г.

[22] СбНУ, 48, 1954, с. 392: в описанието на „Гаре“, сирнишки обичай от Разлог и разложките села; песента е хороводна.

[23] АИФ, № 80, с. 121, № 90, сватбена, когато правят пряпора у момчето в неделя сутрин, с. Баничан, Гоцеделчевско, зап. С. Бояджиева през 1979 г. Тук се отнася и песента на хоро през Сирница в с. Жълти бряг, Хасковско: „Стоян стрела стрелна у Добрини дво-

3. *Мома мете двора; пред нея пада стрела.* Пример:

Дона ѝ дори мела
с китка ран босилек.
При Дона паднала
стрела бяла перка.

Дона я одзела,
майци я занесла.
— Крои, мале, ший, мале,
Донини тънки дари![24]

Очевидни са в тези примери значенията на стрелбата и стрелата като *брачен избор, годеж, женитба*. Утвърждават ги както външният контекст — сватбеният обред, така и вътрешният — свързването им в сюжетни ситуации и картини с други сватбени мотиви и образи — приготвяне на дарове, даване на пръстен, идване на конници — сватбари и пр. Някои от тези песни се състоят от образа-символ и „превода" му със сватбен образ, свързани като причина и следствие или по-скоро — като сигнал и реакция. В редица случаи това е отбелязаното от А. Потебня—„превръщане на символа в обстановка", първа крачка към елементарен разказ. Оставането на равнището на символа, както е в сватбените песни от Разлог, обнародвани от Вук Караджич, е по-рядко. Логично е да се предположи, че такива елементарни сюжетимотиви се поемат от по-сложни, като пазят или губят в различна степен символичния си характер.

Стрелата — сватосване (сватба), се среща и в белоруски сватбени песни, като тази например:

Прыехалі сваты на двор,
Пусцілі стралу ў акно.
— Стрела мая, страла,
Па што ты прышла?

Чы па мёд, чы па гарэлку,
Чы па красную дзеўку?
— Не па мёд, не па гарэлку,
Але па красную дзеўку.[25]

Тези песни се разглеждат обикновено във връзка със „завоюването", „плененето" на невястата, с военните и ловните аспекти на сватбената обредност[26]. При сюжетно развитие в тази посока стрелата повече се „опредметява", пази значението си на оръжие, макар и като елемент на по-цялостно символично изображение. В нашите сватбени примери тя е по-самостойна като символ.

Законен е въпросът, дали песните не отразяват съществували сватбени обичаи, например обредна употреба на стрели като предметни символи. Указания за това в славянската сватба няма, но любопитни са свидетелствата от други географски ширини. Някои сибирски народи познават сватосване с помощта на стрела, то е отразено и в техния епос, в приказки и др. Така например „в бурятската сватбена процесия първият конник, съпровождащ

ри и Добра я зела, на майка си дала, да я скрие в сандък шарен недошарен, писан недописан" (СбНУ, 38, 1930, М. Арнаудов. Фолклорни приноси от Родопите, с. 10, № 1). Срв. и сватбени песни от Малкотърновско: В. Стоин. Български народни песни от Източна и Западна Тракия. С., 1939, № 489—491; СбНУ, 57, 1983, № 72, 75; Н. Кауфман. Цит. съч., № 499 (зап. от Н. Державин в с. Кашлоу, Бесарабия). За пример: „Де помисли юнак, там му стрела панна — в момина градина. Момината майка теньки дари крои, крои и ги шие, да дарява майка кумове, сватове и младо деверче" (СбНУ, 57, № 75).

[24] В. Стоин. Цит. съч., № 585, сватбена (момите играят около трапезата). с. Исискьо, Чорленско. Варианти: пак там, № 476, сватбена, в неделя на меденицата, с. Сеймен, Чорленско, зап. в с. Чулфа, Преславско; Н. Кауфман. Цит. съч., т. 2, № 1739—1741, сватбарски, хороводни; Пак там, т. 1, № 464, 465, сватбарски на годеж, Одеска обл., УССР; Искра, 1, 1888, № 7, с. 328, № 10, хороводна, Котел.

[25] Г. А. Барташевіч. Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя. Мінск, 1985, с. 118; Н. М. Никольский. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности. Минск, 1956, с. 60.

[26] Г. А. Барташевіч. Цит. съч., с. 130; І. Ребошапка. Цит. съч., с. 35.

жениха, държи в ръка стрела „удху". Когато шествието приближи до юртата на невестата, той слиза от коня, разтваря със сила вратата и забива стрелата в опорния стълб в женската половина на юртата. . ." У евенките „женихът, приближавайки към чума на девойката, пускал към него стрела"[27]. Предмети и действия тук предават същата символика, която в нашите песни има образно-словесен израз.

Съществуват обаче други обредни паралели извън сватбата. В България е широко известно сирнишкото обредно хвърляне на запалени факли и „стрели"[28]. В неделя на Сирни, а някъде и на Месни заговезни, момците палят от празничните огньове предварително направени от дърво (леска) стрели (чавги и пр.) и ги изстрелват в различни посоки из селото, най-вече в дворовете на харесвани от тях момичета. При хвърлянето стрелите се наричат „за майка, за либе, за житото, за памука, за сусама" или пък се изричат твърде волни закачки по адрес на момите[29]. Идеята за плодородие се свързва твърде прозрачно с обредни „оплодителни" действия, които съчетават символиката на огъня, на стрелата, на словото. Нека припомня, че някои от песните с мотив „Юнак стреля (в моминте двори), умерва девойка" се пеят тъкмо по време на тези първи пролетни празници и са от райони с развита обредност по Сирница[30]. В песните и обреда се съдържа една и съща образна представа с общи или сходни символични значения. Може да се допусне, че мотивът се е възприемал и в плана на елементарен „мимезис" — като описание на обредното действие. Но това не трябва да подценява символичната му стойност и същевременно не изключва развитието на образа-символ в сюжет за раняване и смърт, които могат съответно да се разбират в два плана — реален и символичен.

А в руско-украинско-белоруската гранична област Полесие има обред „водене на стрела", „погребване на стрела", „закопаване на стрела" или просто „стрела". Прави се на Възнесение („Ушэсця"), но и на Великден, Гергьовден, през цялата пролет[31]. Участниците (моми и жени) излизат с песни и хоровод на полето, там закопават разни предмети, пеят и играят. Названието на обреда се поддържа от задължителната обредна песен, която има за начало устойчив образ, оформен или призивно-заклинателно („Ты ляці, страла, да й уздоўж сяла"), или в първо лице („Як пушчу стралу, да й па усём сялу"), или повествователно („Летела стрела да удоль села"). Това са различни степени на преодоляване на „досюжетната" архаична употреба на образа. Сюжетът се поражда, защото „стрелата трябва да убие някого, това е нейната функция", както казва Г. Барташевич[32]. Убитият е юнак, син на вдовица, над когото няма кой да плаче. Нататък следва мотив, който се среща и в други

---

[27] К. Ураи-Кёхалми. Некоторые фольклорные данные о роли лука и стрелы в свадебных обрядах. — В: Исследования по восточной филологии. М., 1974, 156—157.

[28] М. Арнаудов. Празничен огън. (Из историята на българските годишни обичаи). — В: М. Арнаудов. Очерци по българския фолклор. Т. 2. С., 1962, 241—256.

[29] Пак там, с. 251.

[30] Хасковско и Разложко. В Разложко хорото се играе около незапален куп от хвойна, наричан „гаре". Песента „Юнак стреалба стреалеше" е първата, с която се „завива" хорото. Когато мръкне, запалват „гарето" — „момите пак пеят, без да играят вече хоро, а момчетата *стрелят с пищови*" (к. а. — С. Б.). Важна е бележката, че в Банско хорото се нарича „стреачка". — СбНУ, 48, с. 393.

[31] Г. О. Барташевіч. Обряд „водіння стріли" в Белорусіі. — Народна творчість та етнографія, 1983, № 4, 55—60; Г. А. Барташевіч. Беларуская народная паэзія веснавого цыкла. . . ; В. Е. Гусев. Вождение „стрелы" („сулы") в Восточном Полесье. — В: Славянский и балканский фольклор. М., 1986, 63—76, и др.

[32] Г. А. Барташевіч. Беларуская народна паэзія. . . , с. 124.

обредни и необредни песни: по какъв начин оплакват убития майка, сестра, жена. Свързан е някъде с три птици — „зозуленьки“[33].

В обреда изследователите виждат следи от аграрна продуцираща и предпазна магия, са символиката на песента търсят във връзките *стрела — мълния, сълзи — дъжд, убийство — жертвоприношение*. Дори тази метеорологично-митична семантика да не е първична за най-развитата версия на сюжета, той може да се осмисли в този дух, щом изпълнителите свързват пряко обреда със защита от мълнии и гръм[34]. В такъв случай решаваща роля за разколебаването на реалния план на текста играе устойчивото начало със стрелата като образ-символ, в чийто спектър от значения влизат и мълнията и гърмотевицата[35]. Любовно-женитбен аспект не се търси — нито в песента, нито в обреда. Но дали не е само отстъпил на заден план? В един пролетен обред е естествено да присъствуват семантиката и символиката на оплождането и плодородието, при които природно и социално, аграрно-стопански и интимно-човешки въжделения се сливат и взаимно означават. Тогава „стрелата“ и „закопаването“ ѝ биха имали и друг смисъл. Не биха били случайни и вариантите, напомнящи българските песни с ясно сватбено звучене — за *стрела*, която *пада в двора* и *убива мома*;

Як пушчу стралу да й па ўсем сялу,
Ой, люлі вада каля горада.
Упала страла пасярод двара,
Ой ніхто к страле не прыступіцца,
Прыступіла Ганна Иванаўна,
Убіла страла Ганну Иванаўну.[36]

Погледът към обредите разширява представите за многозначността на образа-символ, за начините, по които той поддържа и поражда определен кръг от значения, за сюжетообразуващите му възможности. Изтъквайки тук повече социалните му аспекти, ще прибавя само няколко още примера. *Стрелата* като *брачен избор* и *сватосване* се явява в новогодишни припевки „на ладо“: „Стрелъ стреля в друго село. — От друго село ще вземе.“[37] Знаят я и приказните сюжети (АТ 402 — „Жена жаба“[38]). В редица обредни песни *стрелата* е както *атрибут на момъка*, така и самият *момък*. В украинска сватбена песен се пее: „Чи нестидно ж тобі, старий свят, що твій князь молодий седить так, що в поле їде без лучка, без калинової стрілочки, без шовкової квіточки?“[39] Българска лазарска песен („на мома“)[40] отъждествява

[33] За коледни и пролетни песни с този мотив срв. А. А. Потебня. Объяснения. . . , т. 2, 724—737.

[34] К. П. Кабашникаў, Г. А. Барташевіч. Аб выніках фальклорнай экспедыцыі у Гомельскую вобласць. — Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук, 1980, № 5, с. 130; „така в стари времена са отвеждали „пярун“ и „маланка“ от селото. . .“; В. Е. Гусев. Цит. съч., с. 67.

[35] В Полесието „стрела“ се употребява в значение на мълния: „стрэла бье“, „если гром, то стрэла с небе упаде“ — В. Е. Гусев. Цит. съч., с. 75 (сведение на С. М. Толстая). И в България за ударен от гръм казват: „Убила го стрела“ — Н. Геров. Речник на българския език. Фотот. изд. Ч. 5. С., 1978, с. 275. За общославянския характер на стрела — мълния, удар на мълния, перунова стрела и др. под. срв. В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974, 85—93.

[36] Г. А. Барташевіч. Беларуская народная паэзія. . . , с. 118.

[37] АИФ, № 142, с. 23, № 16, с. Морозово, Казанлъшко, зап. С. Бояджиева през 1980 г. Срв. и: „Стрела лети от Романя“, „Стрелка стреля в синьо небе“ (В. Стоин. Народни песни от Средна Северна България. С., 1931, № 415, 420, от Дряновско и Севлиевско).

[38] Вж. СбНУ, 58, 1985, № 40 и бел. на с. 423 (Й. Коцева).

[39] А. А. Потебня. Объяснения. . . , т. 2, с. 654.

[40] А. Илиев. Сборник от народни умотворения, обичаи и др. С., 1889, № 183, с. Карагитлии, Старозагорско.

последователно стрела („Стрела се стрялна, не било стрела. . .), турчин, светец Лазар — все символи на бъдещия жених. Няма случаен характер и успоредяването на момински и момкови пролетни игри: Яна е отишла „с моми на лазар, с момци на стрялба“[41]; момата е видяла момъка „на момино хорище, на юнашко стрелбище — дет се юнаци стреляха, стрелите си губеха, лъковете си трошаха“[42]. Очертават се обобщените образи на *момата за женене* (лазарка, на хорото) и на *момъка за женене* (юнак-стрелец). Украинските сватбени песни представят жениха, който се разделя със стрелата и лъка си, както невестата — с венеца и лентата си[43]. Както девицата събира паунови пера за венец, така и юнакът събира орлови пера за стрелите си[44]. А в резултат на обредни и поетически аналогии се появява и *стрела=мома* — в украински коледни песни царят награждава момък за службата му: „Дав ёму лучок и стрілок пучок, дав ёму стрілку — царівну дівку“[45]. Би трябвало да срещнем и мома стрелец и действително я срещаме. В кръга от значения на образа-символ действуват още езикови метафори — стреляне =поглед, улучване=любов. Племенницата, отишла на сватбата на вуйчо си, не слуша съвета на майка си — „срялкала очи връз очи, че засреляла вуйчо си, вуйчо си Павел млад юнак“[46]. Към този „дъжд от стрели“ би могло да се прибавят и някои значения на змея и змията. Стрелите (=гръмотевици, мълнии) са не само оръжие на змейовете, но и самите змейове. „Стрелче“ е название на змейче в народната песен[47]. Може да бъде едновременно стрела и стрелец, както се вижда и от названията „стрелушка“ за змия усойница и „стрелец“ за смок[48]. *Стрелата* и *змията* (змеят) с митическите и символичните си значения имат допирни точки[49]; това открива възможности за нови сближения и тълкувания на обредния и песенния материал. Тези семантични дебри са отделна тема. Важното в случая беше да се покаже с примери от различни жанрове и родствени славянски традиции частица от своеобразието на фолклорния художествен образ — обърнат към миналото, но винаги протичащ в настоящето.

---

[41] Пак там, № 190, лазарска на мома, Пирдоп.

[42] АИФ II, № 16, с. 240, сватбена, когато водят кума, с. Костур, Хасковско (инф. от с. Чопкьой, Одринско), зап. И. Пискова през 1976 г.

[43] А. А. Потебня. Объяснения. . . , т. 2, с. 654.

[44] Пак там, с. 552.

[45] Пак там, с. 132. На друго място: „по ясній стрілці (по стрілці-пірці), по красній дівці“ (с. 553).

[46] АИФ II, № 16, с. 88, с. Костур, Хасковско.

[47] Н. Герова. Цит. съч., с. 276.

[48] Пак там.

[49] Змията, както и стрелата, е свързана с любовно-брачната символика. Символизира още лечение, смърт, плодовитост, фалус и др.; G. Jobes. Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols. Part 1. New York, 1962, p. 1418 (Serpent).

Същата авторка сочи за стрелата значенията: „божествена присъда, плодовитост, лов, мълния, любов, фалус, дъжд, слънчев или лунен лъч, суграшица, бързина, гръмотевица, вятър“. Също: „горчиви и измамни думи, смърт, враг, глад, мъченичество, болка, чума, внезапно бедствие, страдание, война“. Отделно се отбелязва качеството ѝ на постоянен атрибут на божества, шамани, митически герои и т. н. (p. 129 — Arrow).

ГЕОРГ КРАЕВ, ПЛАМЕН БОЧКОВ, ВЛАДИМИР ПЕНЧЕВ

ГЕОРГИ С. РАКОВСКИ И ПРОБЛЕМИТЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ВЪЗРОЖДЕНСКИ МИТОЛОГИЗЪМ

(Към въпроса за мястото на Г. С. Раковски във фолклористиката на XIX век)

Многостранната, разнопосочна и донякъде противоречива личност на Г. С. Раковски е причина в миналото да бъде дадена не съвсем вярна представа за ролята и мястото му в българската фолклористика и за значението му за нейното развитие. Погледнато от тази страна, днешното ни народознание все още е в дълг към делото на великия котленец.

За Българското възраждане е прието да се говори, че е тип култура на прехода, такъв исторически отрязък, в чието начало стои средновековният тип социалност[1]. В началото на нашето Възраждане стои типът средновековен българин и неговата средновековна култура, породена от вече консолидиралата се българска народност. В края му обаче се появява една нова образност на новобългарската социалност. Появява се образът на българския възрожденски хуманизъм, който се обективира чрез вече познатите от Италианския ренесанс новоевропейски образи на социалността. Един от възможните начини да разберем българския възрожденски хуманизъм, един от възможните начини да видим причините, довели някои автори до определението „ускорено развитие на културата“ на нашето Възраждане, е да препрочетем „Ключ болгарского языка“ на Г. С. Раковски[2].

Това е съчинението, което продължава „онзи процес в развитието на културата ни, който бихме могли да определим като процес на национално самопознание. . . Първата и трайна черта на това самопознаване е чувството за своя история. Заедно с чувството за история идва и стремежът да се видим между другите, да се опознаем като бит и нрави, като етнична индивидуалност“[3]. И така след „История славяноболгарская“ Раковски не само не се срамува да се нарече българин, но има и научната смелост да анализира старата българска „повестност“: „Първобитния език на всякого народа трябва да ся ишти в първобитното появление человека на света, а най-старая повестност или най-първое начяло повестности всякого народа трябва да ся ишти в първобитним му язик; с други речи да кажем: язик всякого народа трябва да ся *разглоби и докара до еднъ такавъ точкъ или границъ, от която по-нататък векы не е възможно да ся иди* (к. а. — Г. К.),

[1] Д. Варзоновцев. „Хуманизмът“ като тип културна детерминация на техническото отношение към света (ръкопис).

[2] Г. С. Раковски. Ключ болгарского языка. Одеса, 1858.

[3] Т. Ив. Живков. Д. Маринов и обновлението на българското народознание в края на XIX и началото на XX век (ръкопис).

а спомагателните средства на това разглобление и учиштение от въведените и притрупаните от после окончания или приносни значения, тия средства съ признатите днес най-стари язици. . ."[4] В терминологичния апарат на Г. С. Раковски „разглобление" *означава прочитане, разбиране на смисъла.* От съвременна гледна точка разчленяването на старобългарската азбука в „Ключ болгарского язика" е разчленяване на една система от елементи, където азбуката е системата като цяло, а отделните букви се съотнасят към нея като текст към контекст. Например: Раковски разчленява цялата азбука на серии от смислово-взаимосвързани елементи, които се изписват като А, Б, В, но се четат (произнасят) *азъ буки веде,* което означава: аз книгите ведая; . . . Р, С, Т (ръци слово твърдо)=. . . „Нъ защото в изложението до сега ся види само поучение, а не дела, за това иди и отделението, кое ся относи на делата, и кое съответствува с вяра без дела е мъртва, а това е: ръци слово твърдо, бъди твърд, постоянен в речта си, т. е. не лъжи. В тия три речи старите българи съ заключавали най-главната заповяст вероизповедения си, а това постоянство и твърдост на речта ся е съхранило въобще в народний български характер и до днес, а най-паче между чистите селци българи. . ."[45]

Този метод на анализ е накарал редица учени да подценяват научния принос на Раковски, като в същото време казват, че „безкритичните научни хипотези на този пламенен патриот, преценявани днес снизходително, са дали мощен тласък на етнографските проучвания в България. Те са били възприемани навремето от ентусиазираните народоведи с друг научен критерий и от позицията на национално-патриотичните идеали на епохата. . ."[6] С други думи, като се съгласяваме с последната постановка, можем да наречем „Ключ болгарского язика" научноизследователски момент на древната българска култура, на българската митология. Това съчинение е ключ за българския възрожденски митологизъм, чиято поява е свързана с времето, когато българската нация има историческа необходимост от митовете за зараждането на етноса. От тази гледна точка то е програмно произведение на българската етнология. Обобщавайки, ще посочим, че научното дело на Раковски не е само етап от нейното развитие, то е първата „научна копка" в дълбините на фолклорната култура на българите. Г. С. Раковски е първият наш учен, намерил *ключа* за самопознаването на нацията чрез фолклорната култура и сам станал *ключ* за разбирането на българския възрожденски митологизъм.

Но фолклористичното дело на бележития възрожденец поставя и други въпроси, които днес ни вълнуват и изискват преосмисляне на научното му наследство. Един от тях е въпросът за цялостта на българската народна култура, за системния характер на фолклора, поставен в съчиненията на Раковски.

На новия етап, в новия научен и културен контектст, в който се намира нашата фолклористика сега, тя закономерно се връща отново и на ново ниво към разбирането за фолклора като културна цялост[7]. Имаме ли основания да твърдим, че във фолклористичните идеи на Раковски е заложена концепцията за цялостност, за системност на фолклорната култура? На първо място те се коренят в самата епоха, в която твори той. Това е епохата на Възраждането, когато у нас „все още не е време на специализирани фолкло-

---

[4] Г. С. Раковски. Ключ. . . , Цит. съч., с. СХ.

[5] Пак там, 21—46.

[6] Д. Тодоров. Събирателска и проучвателска дейност през Възраждането.— В: Етнография на България, 1. С., 1980, с. 125.

[7] Т. Ив. Живков. Препрочитайки Шишманов. — В: Фолклор и съвременност. С., 1981, с. 89.

ристични, етнографски, езиковедски и други проучвания, тя е в истинския смисъл на думата народоведска епоха. В нея откриваме един първичен синтез на обобщения и наблюдения върху българския народ, който по вътрешни измервания и идейна обусловеност се определя от идеята за национална самобитност."[8] Това е времето на „първия поглед" върху много неща, които дотогава не са били обект на внимание, не са се осъзнавали в историческата им перспектива. На второ място ще поставим научните идеи, под чието влияние се развива подходът на Раковски към фолклора на българите. Тук челната роля принадлежи на Венелин, от когото Раковски заема практиката да съединява в един труд филология, поезия и история, и блестящо я прилага в поемата си „Горски пътник". Но и учените на Запад като Шварц, Кун, М. Мюлер, Авг. Шлегер, Я. Гьорес[9] в повечето случаи не са толкова митолози, филолози или историци, колкото изследователи на една или няколко етнически култури. Ето защо не е чудно, че Раковски така ревностно прегръща идеята за „синтетично очертание на българската народна култура", както на времето Хр. Вакарелски точно назова смисъла и значението на неговия „Показалец"[10].

Естествено е, щом става дума за цялостност в подхода на бележития ни възрожденец към фолклора, да отделим специално внимание на „Показалеца"[11]. Внимателният му прочит показва, че в предложената от Г. С. Раковски схема са включени: фолклорната обредност (семейна и календарна); трудовите обичаи и общоселските сборове; различните форми на фолклорна песенност, групирани по функции и главно по признака *историчност*; фолклорната словесност; социалните отношения между носителите на фолклорната култура; народното знание, традиционните технологии и художествените занаяти[12]. Вече самата структура на тази събирателска програма представя един широк поглед върху фолклора като тип култура, съдържащ податки за системност. Така например независимо от пропуските, очертани са най-важните сфери на фолклорната художествена дейност — словесна, песенна, игрова и пластична. Всички те са организирани от обреда, от функциониращия народен календар. От друга страна, в „Показалеца" наред с художествените са представени семиологичните и нормативно-оценъчните аспекти на културата (вж. разделите за обредността, за социалните отношения и уредбата на българското семейство, за именната система и пр.). Добавим ли интереса на Раковски към традиционните български производства, „народно християнство", „стари образи, ликове", стари ръкописи и надписи, ще се убедим, че пред нас е един, макар и несъвършен, завършен модел за *системно опознаване на българската фолклорна култура*.

Когато говорим за наченки на системност в подхода на Раковски към фолклора, трябва да уточним две неща. Първо, той не анализира чрез системен подход своя научен обект — системно е самото му виждане за този обект. Второ, системната гледна точка у Раковски се проявява в два аспекта; 1) схващане за цялото (българската култура) като системно множество,

---

[8] Т. Ив. Живков. Поглед върху развитието и съвременното състояние на на родоведските проучвания в България. — Бълг. фолклор, 1982, № 1, с. 6.

[9] За влиянията върху Раковски вж. М. Арнаудов. Г. С. Раковски. Живот—дело—идеи. С., 1969, с. 191 и сл.; Д. Леков. Романтизмът в българската фолклористика.— В: Славянска филология, 14, С., 1973, с. 145.

[10] Хр. Вакарелски. Г. С. Раковски като етнограф.—В: Г. С. Раковски. Възгледи, дейност и живот. 1, С., 1964, с. 197.

[11] Г. С. Раковски. Показалец или Ръководство, как да ся изискват и издирят най-стари чърти нашего бития, язика, народопоколения, стараго ни правления, славнаго ни прошествия и проч., 4, 1, Одеса, 1859.

[12] Пак там, 1—26.

чиито елементи (език, история, митология, фолклор, технологични умения, социална структура и пр.) се намират в най-тясна връзка и са неотделими един от друг; 2) схващане за съществуването на едно общо свойство, присъщо на всички тези елементи, което прави от множеството *системно множество* — за Раковски по разбираеми причини това свойство е историческата приемственост на българската култура, историчността изобщо.

В конкретния разбор на събраните материали Г С. Раковски не използува последователно една определена методика, затова едни го определят като митолог, други като миграционист, трети — романтик или етногенетик. Не е трудно да се забележи, че и в конкретния анализ покрай специалните методически похвати той интуитивно прокарва схващането си за системността на фолклорната култура[13]. Ето два примера.

В „Българска старина", при разглеждането на Сурваки, Раковски тръгва от описанието на обредното време, на обредните лица, действия, текстове, вещи и техните названия, за да пристъпи към своеобразен социологически „срез" на изпълнителите: делението им по пол — „обредната роля на женския пол"[14] — и съответно разделянето на обредните действия на женски и мъжки („женский пол исто твори някакви си обреди на Сурваки"). Оттук той използува, в съвременната терминология на В. Търнър, „екзегетиката на обреда" — „кък разтълкуват самите селци Кадений вечер и вида на Боговицата"[15]. И по-нататък със средствата на етимологичния анализ и семантичния подход към отделните елементи на обреда реконструира един митологически образ от „българската най-стара повестност" или „старонародного вероизповедания" — „Сур-Сива Бог"[16]. Но Раковски желае да стигне още по-далеч, да разкрие ролята на това „вероизповедание" като изразяващо „самого действия природи на человека и неговото к ней отношение"[17].

Същият ход следват съжденията на Раковски за образите на змея (змеицата) и самодивата в българския фолклор (в „Ключ болгарского язика"). От конкретния образ той слиза на по-ниското равнище (хронологически) на системния модел: фолклорна песенност, народна вяра, топонимия, антропонимия, лечебни практики, словесност — навсякъде, където тези образи функционират реално (по-високото ниво на обобщение в структурата на модела) и може да се предполага запазена древна основа. Така се стига пак до реконструкция на „българското старонародно вероизповедание", където змейовете са жреци, а самодивите — посветени на бога деви[18].

Възрожденските народоведи с вдъхновението на първите и пламъка на себеотрицанието полагат основите на етнологията на българите — единство на езика и културата, схващано като непрекъснат исторически процес. Системното единство на българската фолклорна култура, нейната цялостност на различни равнища се отразяват в делото на Миладиновци, П. Р. Славейков, Н. Геров[19]. Тук е мястото и на стореното от Раковски, в чийто трудове

---

[13] Става дума за *принципи на системност*, а не за *системен подход* или за *системен анализ*. За различаването им вж. у И. В. Блауберг, Э. М. Мирский, В. И. Стадовский. Системный подход и системный анализ.—В: Системные исследования. Методологически проблемы. Ежегодник. М., 1982.

[14] Г. С. Раковски. Съчинения (под ред. на М. Арнаудов). С., 1982, с. 539.

[15] Пак там, 538—539.

[16] Пак там, 549—550.

[17] Г. С. Раковски. Българска старина. Букурещ, 1859. — В: Г. С. Раковски. Съчинения. 3, С., 1984, с. 383.

[18] Г. С. Раковски. Съчинения. С., 1922, 168—169.

[19] Т. Ив. Живков. Един завет на Миладиновци. — Бълг. фолклор, 1985, № 3, 84—85.

се съдържат предпоставки за един съвременен системен подход към фолклорната култура. Ако трябва да ги обобщим, те са следните:

1. Структура на културата (единство на съставящите компоненти) — език, история, художествена дейност (песен, слово, пластика, обредност, празничен календар);

2. „Скелет" на системата — единствено възможна връзка между компонентите на системата — историзмът, разбиран като реликти от най-дълбоко минало;

3. Регионален аспект на функциониране на културата — географско разпространение на българската култура (етнични граници);

4. Единство на семиотичните, нормативните и технологичните аспекти на културата;

5. Езикът като основен ключ за анализ на емпиричния материал (културните факти);

6. Фолклорната култура като част от културата на етноса.

Последната предпоставка ни кара и да се опитаме да проследим мястото и ролята на Г. С. Раковски във формирането на етничната представа за българите в тогавашната славянска фолклористика. По-конкретно ще разгледаме проблема в светлината на българо-чешките фолклористични взаимоотношения от втората половина на миналия век[20]. Тук на пръв поглед логично веднага възниква въпросът: защо е този акцент именно към чешката фолклористика? Звучи парадоксално, но близките национални задачи създават една прогресивна насоченост на българо-чешките връзки в цялата обществено-политическа област, която, сравнена с връзките между българите и останалите народи, включително славянските, през разглеждания период няма аналог. Без да се спираме по-подробно, само ще обърнем внимание на факта, че тази ситуация обуславя покълването и разгръщането на един силно изразен интерес у чешкия народ към българската история, политика и култура и по-специално към българския фолклор и етнография. Другият ключов момент тук е влиянието на идеята за славянска взаимност, като е важно да се отбележи, че неслучайно българите възприемат културно-политическия и емоционалния заряд на чешката славянска идея, докато в значителна степен остават чужди на руското (а и на полското) славянофилство, разбирано като философска доктрина, с неговия консерватизъм, религиозен мистицизъм и месианска предопределеност[21]. Имайки предвид казаното, по-нататък ще се спрем конкретно на фолклористичното дело на Г. С. Раковски в контекста на българо-чешките взаимоотношения и ще разглеждаме проблема от няколко аспекта.

1. Раковски като идеолог. Всепризнати са неговите заслуги в тази област. Тук обаче имаме предвид нещо съвсем конкретно. Раковски е рожба на една епоха на национално самоосъзнаване и самоопознаване, когато, както вече беше посочено по-горе, заедно с чувството за история идва и стремежът да се видим между другите, да се опознаем като етнична индивидуалност. И съвсем обяснимо става в такъв случай, защо го обявяваме за първия българин — пропагандатор на българското име, на българското националноосвободително движение, изобщо на българската кауза пред

---

[20] Тази проблематика е разгледана много по-подробно в статията на Вл. Пенчев. Мястото на Г. С. Раковски в българо-чешките фолклористични връзки. — Бълг. фолклор, 1988 (под печат). Там има и подробна библиография.

[21] А. Димитров. Към въпроса за характера на културните и политически взаимоотношения между българи, чехи и словаци през Възраждането.—В: Традицията в прогресивните отношения между Чехословакия и България. С., 1985, 38—42.

външния свят[22]. Обясними стават и усилията му за репрезентатирането на формиращата се българска национална култура (и конкретно на фолклорната култура) пред славянството, при това не само защото „българин значи исто, что значи славянин". Изрично акцентирахме върху фолклора, защото Раковски го използува, както впрочем повечето будни европейски умове по онова време, за да разпали националната идея, да разгори движението за съхранение на фолклора и това е една от нишките за нашето тогавашно приобщаване към европейската култура и по-специално към славянската[23].

Като изхождаме от тази постановка, можем да определим *два основни канала,* по които рецептират идеите на Г. С. Раковски за фолклора и неговата роля за националното самоосъзнаване и самоопознаване сред чешкото общество през споменатия период. Първият е дейността в тази насока на самия Раковски. Видният ни възрожденец е съпричастен на чешките национално-освободителни усилия, цени високо чешката култура, смята Чехия за люлка на славянската наука, а Прага — за важен славянски център[24]. С оглед на това и от гледна точка на дейността му за еманципирането на формиращата се българска нация и българска национална култура, Раковски прави решителни стъпки за запознаването на чешката общественост с българската проблематика — както що се отнася до целите и задачите на национално-освободителното ни движение, така и на тезите си за мястото на нашия народ в европейската история, често, както вече посочихме, на основата на фолклорни доказателства. Това обяснява защо Раковски проявява интерес за взаимна размяна на „Дунавски лебед" с радикалния чешки буржоазен вестник „Народни листи", защо изпраща на видните чешки учени П. Й. Шафарик и В. Ханка екземпляри от своя „Показалец", защо поддържа връзки с българските студенти в Чехия и т. н.

Тази мисъл всъщност довежда и до втория канал за проникване на идеите на великия котленец в чешките земи — чрез посредничеството на нашето студенство там[25]. Тук задължително трябва да спомена имената на В. Д. Стоянов (най-вече), на Т. Икономов, на Зл. М. Рачев, Ив. Симеонов, В. Д. Марков, П. Стефанов, Сп. Иванов, К. Павлов и др. Като се обхванат и обобщят фактите, може да се стигне до извода, че *два са пътищата,* по които българските студенти в Чехия запознават тамошната общественост с личността и делото на Г. С. Раковски, а оттам и с неговата идеология: от една страна, чрез преките си контакти с цяла плеяда нейни представители (от Ханка и Шафарик до Неруда и К. Иречек) и чрез помощта, която им оказват за българистичното им дело (почти изцяло насочено към българския фолклор) — най-вече на Б. Немцова, К. Яр. Ербен, Ян Гебауер и редица други, а от друга — чрез публикациите си в чешкия публицистичен и научен печат. Специално внимание в това отношение заслужава дейността на В. Д. Стоянов. Освен чрез контактите си с чешките прогресивни научни, културни и политически дейци (особено трябва да наблегнем на връзките му с водача на радикалните демократи Й. В. Фрич), освен чрез отпечатаните биографии

[22] Д. К о с е в. Идеологията на Г. С. Раковски.—В: Г. С. Раковски. Възгледи. . ., 1, с. 32.

[23] Т. Ив. Ж и в к о в. Д. Маринов. . .

[24] Б. П е н е в. Биография.—В: Г. С. Раковски по случай 50-годишнината от смъртта му 1867—1917. С., 1917. с. 87; В. Т р а й к о в. Г. С. Раковски и славяните.— В: Слав. филол., 14, С., 1973, с. 75.

[25] Вж. по-подробно влиянието на Раковски върху тях: Вл. П е н ч е в. Цит. съч.; Зд. У р б а н. Чехи и българи. Културни взаимоотношения. С., 1981, 49—98; V. B e c h y ň o v á. Lidová píseň jako symbol osudu národa (Bulharská lidová píseň v 60. a 70. Letech 19. století).—В: Българо-чешката дружба в литературата на XIX век. С., 1975, с. 40 и сл.; A. R o b e k. Česká etnografie a Bulhaři (rukopis), 80—91: Dějiny československo-bulharských vztahů. Praha, 1980, 62—83.

на Раковски и преводите на негови произведения Стоянов практически реализира идеите и тезите на бележития ни възрожденец както чрез многобройните си, но с различна степен на оригиналност политически, литературни и фолклористични публикации, така и чрез участието си в създаването на тайното българо-чешко общество „Побратим", в чиито уставни цели—да подпомага усилията на българския народ за национално освобождение, е отделено особено място на събирането и популяризирането на нашето народно творчество[26].

2. Раковски като методолог. Формулировката може би не е най-точната, но тя дава представа за влиянието му върху принципите на рецепцията на българския фолклор в Чехия. Както вече стана дума по-горе, нашата фолклористика днес е на път да приеме, че във фолклористичните идеи на Раковски е заложена концепцията за цялостност, за системност на фолклорната култура, възприемана от него като част от културата на етноса. От друга страна, според някои автори неговият „Показалец" е първият и доста дълго време единствен достъпен български източник, предлагащ систематизирани отговори на редица въпроси, интересуващи чешките фолклористи и техните посредници — българските студенти в Прага[27]. Силно изразеният в Чехия интерес преди всичко към песенния и отчасти към приказния ни фолклор и към кратките фолклорни жанрове претърпява поврат след излизането на „Показалеца". Българската фолклорна култура започва да се възприема като единна цялост, обръща се значително повече внимание и на обредността, на неприказната проза и т. н. Този факт намира отражение както в публикуваните преводи на български фолклорни произведения (и от българи, и от чехи), така и в теоретичните трудове из областта на славянския фолклор на мнозина чешки фолклористи (Ян Дуновски, М. Хатала, Ян Махал, И. Поливка и др.). Той намира отражение и във фолклористичната дейност на някои от бившите български студенти в Прага. Така например редактираното от В. Д. Стоянов „Периодическо списание" става поле за изява на мнозина наши радетели за събирането и проучването на народното ни творчество, включително и на него самия. На страниците му родният фолклор се представя в цялото си многообразие. Т. Икономов основава в Болград списанието „Общ труд", чиято програма заимствува много постановки от „Показалеца" на Раковски. Т. е. и двете издания на практика репрезентират постановките на великия ни възрожденец за системността на фолклорната култура.

3. Раковски като инспиратор. Това е въпрос, по който е писано и се пише много, особено от съвременните чешки фолклористи[28]. Затова тук ще се спрем на него съвсем накратко. По-горе вече посочихме между другото, че идеите и публикациите на Раковски вдъхновяват българските студенти в Прага, и най-вече В. Д. Стоянов и Т. Икономов, който впрочем е първият информатор на чешката общественост за отпечатването на „Показалеца" още през август 1859 г., за фолклористичните им занимания, чиято цел е популяризирането на българската фолклорна култура в чешките земи. Именно с тяхното посредничество обръщат поглед към Раковски, а оттам и към българския фолклор мнозина от споменатите вече бележити чешки

[26] Вж. по-подробно Dejiny. . . , 73—77: V. Ž á č e k. Vasil D. Stojanov v Čechách (1858—1868). —In: Československo-bulharské vztahy v zrcadle staletí. Praha, 1963, 65—67.

[27] Зд. У р б а н. Чехи и българи, 50—51.

[28] Пак там, 49—98; Z. U r b a n. Z dějin česko-bulharských kulturních styků. Praha, 1957, 19—132: Z. U r b a n. Pozapomenutá tvář Boženy Němcové. Praha, 1970, 33—107: A. R o b e k. Цит. съч., 37—91: V. B e c h y n o v á. Цит. съч. с. 40 исл.; В. Бехиньова. Българската литература в Чехия по време на българското Възраждане.— Изв. на Народната библиотека и Библиотеката на СДУ, III (IX). С., 1963, с. 274 и сл.

научни и културни дейци, изпод чието перо излизат редица преводи на наши фолклорни творби, а по-късно и значителни теоретични трудове, в които фолклорът ни заема основно място. Така инспирирана до голяма степен от Раковски, се развива една традиция на интерес към българското народно творчество, която дава богати плодове в развитието и на нашата, и на чешката фолклористика.

4. Раковски като извор. Този въпрос също е почти изяснен[29]. Не можем все пак да не споменем в цялостния контекст на разглежданата проблематика, че преводачите на българския фолклор в Чехия (вкл. българите) в своята дейност се опират в значителна степен на публикуваните от Г. С. Раковски в неговия „Показалец" фолклорни творби. Превеждат и заемат от „Показалеца" и Б. Немцова, и К. Яр. Ербен, и Й. Севера, и Й. Носек, и Ерв. Шпиндлер, и др. Фолклорни материали на Раковски се използуват в статиите в Научния речник на Ригър, излизат и анонимни публикации на тяхна основа. Към Раковски се обръщат и неколцина от по-късните познати и непознати радетели за популяризирането на българското народно творчество в чешките земи като Ян Дуновски, Й. А. Ворачек, Ян Вагнер, Й. Я. Тоужимски, Ян Чермак и др., които също превеждат и използуват негови фолклорни материали[30].

---

[29] Вж. бел. № 28.

[30] Зд. У р б а н. Чехи и българи, 51—65. Вж. и многобройните публикации на А. Р о б е к по този въпрос.

ЕКАТЕРИНА ТРИФОНОВА (РУСКОВА)

ФОЛКЛОРНИЯТ ЖАНР
(теоретически аспект върху материали от славянския фолклор)

„Цялата магия на романа се съдържа в „Приказки от хиляда и една нощ“[1]

Жанрът е преди всичко структура[2], организираща текста, разбиран най-общо като семантиччо образувана последователност от знаци[3].

Понятията фолклорен жанр[4] и фолклорен текст[5] се изследват като съотносими на понятията литературен жанр и литературен текст поради корелативната връзка между двата типа художествено творчество.

Синкретичността на фолклора, определила го като „тип художествена култура“, „система за регулиране на практическо-духовната дейност“[6], потвърждава нашето определение за фолклорния текст като семантическа система от структурни отношения, получили знаков израз (музикален, словесен, хореографски, мимически, пластично-изобразителен или комплексен — словесно-музикално-хореографско-мимически и т. н.).

В този смисъл обредът е фолкорен текст[7]. Като такъв той се причислява към естетическите явления[8], без това да изключва прякото му утилитарно назначение[9]. Обредното действие, символично приобщаващо индивида към

---

[1] Жан Мари Р у а р. Хиляда и една нощ. — Фигаро литерер, 1987, Париж (по публикуван откъс в БТА, ЛИК, 1987, № 20, с. 10).

[2] И. П а с и. Смешното. С., 1972, с. 93.

[3] Б. А. У с п е н с к и й. Поэтика композиции. М., 1970, с. 10.

[4] Противопоставянето на фолклорната формула на литературния жанр и отричането на категорията жанр в поетиката на фолклора е неправомерно. И фолклорът, и литературата „обобщават своите принципи на приемственост“ на композиционно-структурно и стилно-езиково равнище. Б. Н и ч е в. Увод в южнославянския реализъм (от фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век). С., 1971, с. 285.

[5] Ек. Т р и ф о н о в а. Фолклорният текст. — В: Фолклор и общество. С., 1977.

[6] Т. Ив. Ж и в к о в. Фолклор и съвременност. С., 1981, с. 16 и сл.

[7] Някои изследователи определят устния художествен текст като фолклорен, а ритуала и празника — средища на изпълнението му — като негов контекст. Б. Б о г д а н о в. Фолклор и литература. (Опит за относително определяне на фолклора и литературата). — Бълг. фолклор, 1985, № 3.

[8] Т. Ив. Ж и в к о в. Народ и песен. С., 1977; Р. И в а н о в а. Българската фолклорна сватба. С., 1984, 204—209; В. К у з м а н о в а. За естетическите особености на обредното поведение на момите в пролетния цикъл. — В: Литературознание и фолклористика (В чест на акад. П. Динеков). С., 1983, 426—431.

[9] За импуритивността на изкуството като особена характеристика на естетичното вж. Й. Я н у ш. За „нечистото“ изкуство. — Филос. мисъл, 1979, № 6, 93—100.

определен колектив[10], се реализира чрез игрово поведение[11] на членовете на този колектив, изпълнител на обредната комуникация. Структурата на обреда строго програмира поведението на обредния персонаж, което създава празничната емоционална атмосфера на преживяване и съприживяване у всички членове на колектива, участвуващи по един или друг начин в обредната игра[12]. При това поемането едновременно ролята на субект и обект от обредния персонаж го отличава от всеки друг игров персонаж. Това е така, защото изпълнителят на обредното действие е и обект на това действие Тези две характеристики на обредния комплекс — отсъствието на същински зрители и сливането на субекта и обекта на обредното действие — представят обреда като цялостен текст[13]. Той поражда специфични емоционални импулси у различните възрастови и социогрупи, които изграждат обредния комплекс.

За групата на младите като главен обреден персонаж[14] емоционалните подтици са най-силни. Определящи за това са информационните фактори „ново", „за първи път"[15], действуващи преди всичко върху въображението на „посвещаваните" с нарастваща степен на емоционалната възбуда от подготовката на изпълнителите до тяхното същинско участие в обреда. Този емоционален поток се подсилва от вродения у индивида порив за изява, за себеутвърждаване, за признание пред авторитетите (рода като цяло и старейшините като връх на родовата йерархия). Удовлетворяването му и изживяната радост от преодолени и щастливо завършили „изпитания", признанието на авторитетите (причисляване към по-висшестояща група на колектива) и проникването в тайните на рода са кулминация на емоционалния поток. Главните персонажи на обреда, негови изпълнители и обекти на „неговата обработка", са преживели чудото на посвещението[16]. И това преживяване е най-силно, помни се за цял живот („Що ми е кеф, що ми е драго да си спомням за Лазарица" — споделя деветдесетгодишната Гина Андреева Танчева от с. Игралище, Сандански район, Благоевградско[17]). В този смисъл на емоционално равнище възрастовата група на посвещаваните е „най-вътре" в обредната игра. Такъв положителен емоционален стрес силно раздвижва не само чувствата у новопосветения, но и неговия нравствен свят („Кога сме праили Лазарица мама ми вика: — Па що си, Мико, току арна станала. — Па мене ми убао, убао, па зато сум арна." — разказва Мика Иванова Гегова, 93-годишна от с. Герман, район „9 септември", София град[18]). Тази функция на обреда, която бихме нарекли „морална регулация

---

[10] Т. Ив. Живков. Обредност и обредно изкуство. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1981, с. 14.

[11] За естетическата функция на играта, превръщаща празника в изкуство вж. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, 9—12.

[12] Обредната игра не познава зрители в истинския смисъл на думата. Вж. М. Бахтин. Цит. съч.; Р. Иванова. Цит. съч.; В. Кузманова. Цит. съч.

[13] Това наше твърдение противоречи на разсъжденията на Б. Богданов за фолклорен текст и контекст. (Вж. цит. съч., с. 19.)

[14] В коледния обред — коледарите, в лазарския обред — лазарките, и т. н.

[15] В този смисъл се налага известна ревизия на приетия като основен за фолклорната поетика принцип на повтаряемост и на утвърдената от теорията на информацията за фолклора опозиция „познато vs непознато", „инвариантен vs вариантен" с акцент на първия член. Вж. Б. Ничев. Цит. съч., с. 281.

[16] Нямаме предвид посвещаване като инициация, а символичната социализация на индивида в съответния колектив.

[17] В. Кузманова. Цит. съч., с. 429.

[18] Записала Ек. Трифонова.

на индивида", демонстрира убедително трансформацията на естетическото в етическо[19].

Останалите участници в обредната игра само по степен на „показна действеност" са второстепенни. В действителност в дидактико-идеологически план като носители и учредители на родовата памет са главни действуващи лица. При тази група на „старите" емоционалният поток е в две посоки — очакване на „преживяното чудо" и преживяване на „преживяното чудо". Предварителното възпроизвеждане на вече познатата обредна игра, но не като цяло, а като комплекс от емоционално впечатление в чувствената памет, радостно възбуждащи емоционални представи, предхожда и подготвя психологически самото изживяване на „преживяното чудо", което става по време на обреда. При това „старите" непрекъснато сравняват. Всяка „грешка" поражда отрицателни емоции и намалява степента на естетическа наслада. „Старите" преживяват не само „за себе си" (както е при посвещаваните), но „преживяват и за посвещаваните". Тук отново се намесва споменът за миналото, прелива в преживяването на настоящето и в плана на сравнението се модифицира в радост от собственото великодушие към по-младите, понеопитните, по-малко знаещите, т. е. отново се извършва преход от естетическо към етическо. Постигнато е благодарение на участие в обредната игра така желаното вътрешно равновесие (радост от усещането, че си добър). Тази група е „вътре" в обредната игра, но не толкова, колкото първата група. За разлика от нея групата на „старите" е „най-вътре" в същностната, а не игрова страна на обреда.

Междинна на двете групи е тази на наскоро посветените (в миналия или преходен обреден цикъл). Очакването на „преживяното", съпроводено от самочувствието на „посветени", определя емоционалния импулс, регулиран от отредената им в обредната игра роля. Тази група е малко поотдалечена от обреда. Тя е носител на „отчуждението", което по-късно ще започне да го руши. Но докато обредът е съхранен, това „отчуждение" е вътре в текста. В никакъв случай то не е негов контекст.

От казаното дотук става ясно, че обредът е фолклорен текст, пораждащ определени емоционални импулси за различните възрастови и социални групи на родовия колектив. Обредът се отнася към празничните форми, които „по своя. . . конкретносетивен характер и силно изразените игрови елементи са близки до художественообразните и по-точно до театралнозрелищните"[20]. Това ги поставя „на границата на изкуството и живота"[21]. Достатъчна ли е тази характеристика на празничния обред, за да бъде причислен към естетическите явления. Според нас празничността му е само емоционална предпоставка за естетическото въздействие, което има. Ако същностните характеристики на естетическото не са „вградени" в обредната структура, емоционалният ореол на празничността не може да замени естетическото преживяване.

Ще спестим диалога с по-малко или повече утвърдени или спорни определения за естетическото и за свързания с него художествен образ[22]. За нас детерминант на естетическото е преживяването на идеала чрез неговото ритмо-

---

[19] Според нас това е висша цел на всяко художествено творчество.

[20] М. Бахтин. Цит. съч., с. 9.

[21] М. С. Каган. Лекции по марксистко-ленинска естетика. 1, 2. Л., 1963; Г. Смеу. За гъвкавостта на някои естетически антиномии. — Филос. мисъл, 1979, № 7; А. И. Мазаев. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978; У. И. Рижинашвили. Эстетическая информация. Тбилиси, 1975; Т. Ив. Живков. Фолклорът като художествена култура. — В: Изв. ЕИМ, 1974, № 16.

[22] А. И. Мазаев. Цит. съч., с. 177.

игрово, слово-игрово, музико-игрово, пластико-игрово и т. н. символично възпроизвеждане.

Обредът, който разкрива мита по аналитичен път, утвърджава идеала на митологическото мислене — установяване на ред във всички сфери, които се отнасят до човека, изразени чрез макро- и микрокосмическите опозиции — природа vs човек; човек vs социум. Това е идеята, устойчивият сноп от значения на обреда, т. е. съдържателната същност на фолклорния текст. Неговата форма е обредният процес като цяло, оформящ по особен, игров начин живота в съответствие с идеала. Взаимното проникване в обреда на практически-реалното и идеално-условното[22] на неестетическото „нечистото" (импуритивното) и естетическото дава основания обредът да се изследва като изкуство[24], а фолклорният текст — като художествен. Този текст е структурно организиран, т. е. е определен жанр със спецификата на фолклора и затова фолклорен по същност и най-вече по функция. Обредният фолклорен текст жанрово се определя като театрализирана магическа притча. Притча, защото анализирайки мита, обредът чрез символични превъплъщения осмисля света, емоционално се вживява в неговите явления и поучава членовете на рода в неговата регулация. Магически, защото обредът е онаследил митологическия синкретизъм между религиозни схващания и донаучни знания, отразяващи „дифузността" на първобитното мислене, което „разделя неотчетливо субекта от обекта, материалното от идеалното (т. е. неотчетливо разделение на предмета от знака, на вещта от словото, на съществото от неговото име), вещта от нейните атрибути, единичното от множеството, статичното от динамичното, пространствените от времевите отношения"[25]. Чрез магията обредът осъществява своята регулативна функция. И накрая театрализиран поради игровата му интерпретация[26].

Една нова класификация на обредните комплекси[27] вътре в обредния цикъл според регулативната функция на обреда предлага следната подялба: обреди, възстановяващи нарушеното равновесие между човек—природа, социум—природа или вътре в социума; обреди, изпреварващи действителността и представящи желаното равновесие като реално; обреди, утвърждаващи „абсолютното" равновесие, и накрая, обреди, констатиращи безвъзвратно загубеното „тук сега" равновесие. Пространствено-времевите характеристики на тези обредни групи определят същността на фолклорния текст, т.е. на системата от структурни отношения, получили различна семантическа интерпретация, респективно и на фолклорния жанр като организираща структура на този текст.

Всеки един обред е фолклорен текст, а като фолклорен жанр е театрализирана магическа притча, но в ядрото на горепосочените четири обредни комплекса се зараждат като структуро-образуващи импулси същностните характеристики на фолклорните жанрове на текстови единици, откъснали се по-късно от обредния текст и заживели като самостоятелни вън от обреда като фолклорни текстове.

Към първата обредна група (възстановяване на нарушеното равновесие) спадат всички обредни текстове, в които обредното действие се движи от

[23] Г. Смеу. Цит. съч., 79—81.

[24] Р. Иванова. Цит. съч., с. 205.

[25] Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 165.

[26] По силата на диалектическия закон за отрицание на отрицанието в горната извивка на диалектическата спирала този жанр в наши дни като едно „по-високо" повторение е Брехтовата народна пиеса, наричана от създателя си пиеса-притча. Брехт определя „притчата" като метод за „проверка" на действителността чрез поредица „хитри провокации", за да стигнем сами до възможно най-резултатния способ на действие.

[27] Ек. Трифонова. Регулативни функции на фолклора. Доклад пред II конгрес по българистика. 1986 (под печат).

отнемането или отсъствието на някаква ценност, през изпитания за преодоляването на тази „липса на благо“ към пълното ѝ, нерядко с прибавена придобивка възстановяване.

В центъра на тази група са инициационните обреди[28], чрез които обектът на „обредното въздействие“ (непосветеният юноша или девойка) се пренася от настоящото пространствено-времево разположение в сакралното минало и пространство, където се е извършил актът на творението[29], там посвещаваният след претърпяната символична смърт и преодолените изпитания се идентифицира със свръхземни същества, поглъща от тяхната сакрална сила и се „ражда отново“. Тази обредна постройка е не само в ядрото на всички обреди, влизащи в обредната група — възстановяване на нарушеното равновесие, но тя се превръща в системообразуващ подтик на две основни жанрови групи — вълшебната приказка и героическия епос (най-древните му стадии — първично сдобиване с елементи на природата, т. е. демиурговият акт, и тяхното похищение и повторно връщане на хората. Сватбеният мотив — намиране на желан брачен партньор — е всъщност социален дублет на мотива за „културна придобивка“)[30]. В тази група се структурира и жанровото ядро на приказките за животни, разказващи първоначално за триковете на брата—близнак на културния герой.

Втората група включва обреди, представящи желаното равновесие като действителност, т. е. пренасящи пространствено-времевите характеристики от бъдещето в настоящето. Подготовката за най-силно желаното в природен и социален план събитие, сватбата — събирането на двете кардинални опозиции мъжко vs женско, се е превърнало в жанрообразуващ импулс на разгърнатата или сведена до устойчиво фразеологично словосъчетание или идиом благословия. От надгряването на мома със слънце и надбягването на момък със самодива до формулите: „Живи, здрави до година, до година до амина“[31]; „Бог дай вам счастье и здоровье, чтоб были веселы целым годом“[32]; „Здоровы, счастливы бы были в этот Новый год“[33] и т. н., в лирически или лиро-епически план със средствата на магическата символика се „внушава магически“ на обкръжаващия човека свят и природните сили осигуряване на плодородие, сполуки в лова и здраве на хората.

Заклинанията, гаданията, величаенето, основни атрибути на магическата формула, структурират жанровото ядро на клетви, гатанки и лирични панегирики. Тук са и корените на приказките за животни, свързани с ловните обреди.

Идеалът за абсолютната хармония, за постигане на пълно равновесие между крайните опозиции чужд vs свой, смърт vs живот се осъществява чрез сватбения обред в човешки и природни аспекти. В тази обредна група

---

[28] Към тази група спадат още обредите за дъжд „Пеперуда“, „Герман“, заклинателни лечебни обреди, разтурящи магии или клетви, обреди и други обредни действия, премахващи налична „липса на благо“.

[29] В. Н. Топоров. Первобытные представления о мире (общий взгляд). — В: Очерки истории естественно-научного знания в древности. М., 1982, 14—15.

[30] В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; В. Я. Пропп Русский героический эпос. Л., 1955; Е. М. Мелетинский. Миф и сказка. — В: Фольклор и этнография. Л., 1970.

[31] Интегриращи двата жанра (вълшебни приказки и героически епос) характеристики сочи в изследването си на поетиката и стила на вълшебната приказка на адигските народи А. И. Алиева. Поэтика и стиль волшебных сказок адыгских народов. М., 1986; Цв. Романска. Българско народно поетическо творчество. (3-то изд.). С., 1969, с. 15.

[32] J. Schejnigg f. Narodne pesmi korošskih Slovencev. Ljubljana, 1889 (в руски превод. — Славянский фольклор, М., 1987, с. 24).

[33] E. Grotnik. Polskie kolędy i pastoralki. Antologia. Kraków, 1957, с. 120 (в руски превод. — Славянский фольклор, М., 1987, с. 21).

текстът се гради върху пространствено-времевите измерения на настоящето. С такава хронотопна характеристика обредният текст — сватба, е междинен спрямо първите два обредни текста — уравновесява хронотопните им опозиции: минало — настояще vs бъдеще—настояще. Много комплицирано е отношението му към четвъртия обреден текст — смъртта. Те са като две паралелни равнини, но с обратни посоки — сватбата от настоящето към профанното бъдеще, а смъртта от настоящето към сакралното (божествено) бъдеще.

Тези сложни взаимоотношения на обредния текст — сватба, с другите три обредни текста го правят най-синтезирания, най-наситения от към жанрообразуващо структуриране текст. Баенето като структообразуващ импулс на първия обреден текст тук се разгръща в основен емоционално-структурен елемент на сватбените песни[34].

Нови нюанси в семантиката на гадаенето от структурното ядро на втория обреден текст внасят иносказателните сватбени диалози. От системообразуващия импулс на втория обреден текст са и песните — благословии, и призивните песни. Ритуалният смях, атрибут на първата обредна група, гради жанровото ядро на величалните сватбени песни, а плачът, съставна част на четвъртия обреден текст, структурира жанровия облик на сватбените песни — плач, прерастващ нерядко в балада[35] — типично жанрово образуване на обредния текст — смърт[36].

Последният обреден текст — смъртта, е своеобразна опозиция на първия. Там, за да се възстанови нарушеното равновесие, героят се връща в сакралното време и пространство и по модела на този свръхестествен хронотоп възстановява нарушения профанен хронотоп. В четвъртия обреден текст по модела на профанния хронотоп се проектира бъдещият за покойника извънземен хронотоп, в който се възстановява безвъзвратно загубеното за земните пространствено-времеви измерения равновесие. Типично структурно организиране на този обреден текст е плачът, от който се зараждат жанрообразуващите характеристики на баладата. Интересна е съдбата на героическия епос, чието жанрово ядро се структурира от патоса за възстановяване на равновесието на първия обреден текст. Но ако там културният герой възстановява или установява равновесие на земята и неговият подвиг е с божествен, свръхестествен ореол, то обредният текст — смърт, очовечава, приземява епическия герой — вече земен човек, извършил подвизи за рода. Жанровото ядро на героическия епос, формирано от семантико-структурните характеристики на първия обреден текст, се запазва, служи за модел на стадиално по-късно развилия се епически герой[37], чийто подвиг се възпява по време на погребалния обред с цел спечелването благоразположението на покойника — герой (най-често старейшина на рода), и изграждането на образец за родова чест за останалите членове на рода[38].

Митологическата балада все пак е най-типичното структурообразуване (но, разбира се, все още само като жанрова насоченост) на четвъртия

---

[34] Хр. Вакарелски. Сватбената песен. Мястото и службата ѝ в сватбения обред. — В: Изв. Нар. етногр. музей в София, 12, 1939, 117—118.

[35] Очевидно мотивът смърт — сватба, сватба—смърт е породен от това сложно семантико-символно взаимовлияние между третия и четвъртия обреден текст.

[36] Р. Иванова. Цит. съч., 208—254. Там се прави обстоен преглед на сватбената жанрова типизация.

[37] Според нас такъв по-късен стадий, следващ най-древния митологически епически пласт, трябва да се търси и в третия обреден текст — сватбата (мотиви — юнашко сватосване; мотивът — юнашка сватба).

[38] За функцията на юнашкия епос в погребалния обред вж. Т. Димитрова, Пл. Бочков. Опит за функционална характеристика на българския юнашки епос (под печат).

обреден текст. Противопоставянето на този текст на първия обреден текст рефлектира на техните два системообразуващи импулса, също намиращи се в опозиция — баладата противостои на вълшебната приказка (срв. баладния нещастен финал с щастливия финал на вълшебната приказка[39]).

Естествено търсенето на корените на едно жанрово образуване в някои от четирите обредни текста не се абсолютизира: жанровата структура „поглъща" обредната същност на съответния фолклорен обреден текст и тази същност става жанроразличителен белег на откъсналия се по-късно от обредния текст самостоятелен фолклорен текст, структуриран по законите на вече оформения жанр (а не жанров импулс, както е в обредния текст). Но в същата жанрова структура се откриват структурни елементи (но не релевантни) от другите обредни текстове. Така стои въпросът за жанра вълшебна приказка, чието ядро се изгражда в първия обреден текст, но третият (мотивът сватба) и четвъртият обреден текст (мотивът — изпитания в подземното царство) също наслагват в структурата му свои характеристики. Съвсем бегло набелязахме това „комплектуване" на структури и в героическия епос. Не по-малко показателна в това отношение е съдбата на баладовото жанрово образуване: типично за четвъртата обредна група, то носи структурни белези на третата група (мотиви за брачен контакт на човек със свръхестествено същество) и на втората (мотива за трагичния сблъсък между свръхестествени същества и хора, залегнал в балади, изпълнявани в период между Сирница и Еньовден[40]). Същата жанрова корелативност се отнася и до останалите структурно-сематични образувания във фолклора.

По-нататък спецификата на фолклорния жанр се търси в особеностите на фолклорния текст. За разлика от литературния този текст е равен на себе си, защото той не познава извънтекстови структури[41]. Неговият идеологически патос (митът) е идеология на интерпретаторите му, едновременно консуматори и създатели. Това, което в литературния текст се определя като замисъл (основна идея), е своеобразно естетическо насилие както върху авторовото хрумване[42] (същинският акт на творчество), така и върху естетическите консуматори, част от извънтекстовите структури[41]. За автора е „насилие" да „обясни хрумванията си", това, което го примамва да пише: „образи, отделни думи, ситуации". Консуматорът също „се насилва" да „разбере" автора. „Разбирането" е своеобразна естетическа наслада и затова определяме „акта на разбиране" като естетическо насилие.

Според нас това е основната разлика между фолклорния (не само обреден, но и самостоятелно заживял, откъснал се от обреда) и литературния текст. Преходът от фолклорния към литературния текст е преход от текста „вътре в себе си" към „текста вън от себе си". Това е в същото време преход от символа[43] към художествения образ.

Тези характеристики на фолклорния текст определят и спецификата на фолклорния жанр — неговата устойчивост. Той стяга текста[44] за разлика

---

[39] За жанрохарактеризиращата роля на щастливия финал вж. Ек. Трифонова. Към въпроса за ролята на щастливия финал за жанровата характеристика на народната вълшебна приказка. — Бълг. фолклор, 1977, 10—22.

[40] R. Ivanova. The Folk Ballad in the Context of Bulgarian Rites. — In: 11 Arbeitstagung über Probleme der europäischen Volksballade vom 22. bis 24 August 1980 Jannina (Griechenland), 179—186.

[41] Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. — В: Уч. зап. Тартуского университета, вып. 160, 1964.

[42] Макс Фриш. Щилер. Пловдив, 1982.

[43] За художествения образ в различните фолклорни цикли вж. Т. Ив. Живков. Народ и песен, 161—202.

[44] Б. Богданов. Цит. съч., с. 20.

от литературния жанр, поддаващ се гъвкаво на вътрешно- и извънтекстовите структури.

Схематично ще покажем този преход от фолклорен към литературен жанр на базата на приказния фолклор.

В центъра на инициацията (първия обреден текст) е преминаването на изпитание, което е под формата на състезание. То е и жанрово ядро на вълшебната приказка. Но това изпитание е характеристика и на ритуалния смях, който от своя страна преобръща изпитанието за идентификация във вълшебната приказка спрямо предхождащите го синтагматични бинарни блокове на приказката. За първи път в него прониква „диалогът между гласове“[45] (магическото назначение на маската се заменя със социално-битовото). В същото време корелативната връзка между вълшебната приказка и трикстерската приказка за животни (втори обреден текст) довежда до две жанрови структури с обратен знак (героят на вълшебната приказка приключва изпитанията с придобивка, а героят на трикстерската приказка за животни — със загуба, нерядко и с гибел). От тази жанрова игра се ражда битовата новела, чието жанрово ядро отново е изпитанието като състезание, но с преобърнатия финал на трикстерската приказка за животни. „Двугласието“ е вече жанрова особеност на новелистичната приказка и с това я прави преходно трасе към литературната новела и литературния роман.

Настоящото изложение (в теоретичен план) е изградено върху наблюдения на фолклорен материал от българския, руския, украинския и полския фолклор. То е само начален опит за отграничаване на категорията фолклорен жанр от литературен жанр, на базата на детерминантите на фолклорния текст.

[45] М. Бахтин. Слово в поэзии и прозе. — Вопросы литературы, 1965, № 8

А. АФАНАСИЕВА-КОЛЕВА

ЮЖНОСЛАВЯНСКИТЕ ЮНАШКИ ПЕСНИ И РУСКИТЕ БИЛИНИ ЗА МИТОЛОГИЧНИЯ СВЯТ НА ДРЕВНИТЕ СЛАВЯНИ

Общоизвестно е, че руските билини, от една страна, и южнославянските юнашки песни, от друга, макар и от типа на тъй наречените класически епоси, пазят на всички равнища — и в поетиката, и в сюжетиката, и в системата от пресонажи — много архаични структури, източникът на които трябва да се търси или направо в митологичното творчество и митичните представи на древните славяни, или чрез посредничеството на твърде вероятно съществувал общославянски архаичен епос, изграден върху посочената митологична основа[1]. Във връзка с това в доклада се прави опит чрез сравнителен анализ на определена група славянски епически персонажи, корените на които недвусмислено водят към древната славянска митология, да се надзърне в нейния тайнствен и добре забулен свят. Става дума за епическите герои, протагонисти и антагонисти, които чрез художествената си реализация в образите на епический змей и змеевидни същества подсказват за същността, битието и деянията на своите митологични прототипи.

Неведнъж проучвани, юнаци-змейове и просто змейове от епическото творчество на един или друг славянски народ никога не са били разглеждани като взаимосвързани елементи на една система, поради което представата за тях все още е непълна. Но преди да пристъпим към разкриването и анализа на тази система, трябва първо да установим кои компоненти, елементи и параметри я структурират, по-точно изграждат влизащите в нея герои. А за определянето на критериите, по които можем да съдим дали един или друг славянски епически герой или антагонист има статус на змей или змеевидно същество, необходимо е да се обърнем за помощ към представата за змея изобщо.

Основният образ-референт на универсалната митологична представа за змей, т. е. на назования от нас *змейски семантичен комплекс*, е явно или скрито, но винаги подразбиращо се единство на змия и птица, по-точно органична, синкретична комбинация на техните митологични взаимопросмукващи се конотати. „Змейският семантичен комплекс“ е елемент на митологичното мислене и отражение на света, ментална знакова структура, която не се покрива нито със семантичното отъждествяване на змия и птица, нито пък със съполагането и простото математическо събиране на техните значения и качества. Това е една съвсем нова културно-семантична единица, при боравенето с която метонимично-асоциативните връзки с всеки един от компонентите ѝ предполага и наличието на знаковата стойност на целия ком-

[1] Былины, под ред. Б. Н. Путилова. Л., 1986, с. 20.

плекс. Това значи, че не само експлицитното явяване на юнака в облика на змей го характеризира като такъв, че за змейската основа сигнализират също така и семантичните полета на змията, птицата и на целия комплекс.

Въз основа на посочената теоретична постановка и анализа на конкретните текстове от трите славянски епически традиции установихме, че като *белези, които маркират змейската същност на епическия персонаж*, могат да се смятат освен *пряката декларативна информация* преди всичко: *крилатост* (както на самия юнак, така и на коня му, метонимично свързан с него), фактът, че *героят просто лети, връзката* му *с* един или друг *вид птица,* неговата *способност да се превръща в змия,* наличието у него на *три сърца, върху които спят една или три змии,* издаването на характерен, силен и ужасяващ *змийски звуков сигнал,* и накрая белег, свързан с комплекса като цяло — проявата на *огнената същност* на героя чрез *огнения* му *дъх, светлина, която излъчва* и под.

Показателно при това е, че змейската маркираност на епическия герой се осъществява поне от два квалификатора наведнъж, като в сърбохърватските епически песни единият от тях обикновено е декларативна информация за змейския произход[2], а в българската традиция най-често се комбинират крилатостта на юнаковия кон и връзките на героя с птица, така например Секула детенце е „дете на Сокол“ и има крилат кон[3]. В руския епос син на змея Волх Всеславич може между другото да се превъплъщава в птица, Соловей-Разбойник е птица, която „шипит по змеиному“[4].

Посочените от нас квалификатори на змейския семантичен комплекс действуват в структурирането на епическите герои, при които змейското начало е явно, полупрозрачно или имплицитно. Предметът на изследването ни е групата на *явни или полупрозрачни змейове,* т. е. на постоянно или временно зооморфни епически персонажи.

В *сърбохърватската епическа традиция* това са: Змай от Ястребец, Змай Огнени Вук (и Реля Крилатник, когато е в ролята на персонажен синоним на Вук във функцията му на змей-защитник на владетелката на социума от насилието на змей-любовник), Банович Секула, както и по някой безименен змей, който разтуря сватба, граби невяста или върши някое подобно злодеяние.

Безспорно най-интересен от тях е *Змай Огнени Вук*. Син на змея и носител на редица змейски белези, той е многократно змейски маркиран: „На прси му змија преплетена, / Под пазухе крила позлаћена, / Из очи му муње сијеваху, / А из зубах огањ искакаше.“[5] Въпреки че в повечето песни Вук се явява като уж напълно антропоморфизиран юнак, за който се подразбира, че само в определени ситуации (например в юнашкия двубой) се превръща в змей, змейската изключителност на външния му вид доста често се подчертава. Така на въпроса на мъжа си цар Лазар кой е „чудан јунак у пољу нашему“, Милица отговаря: „Оно јесте Змај — деспоте Вуче, / онаки је Змаје од Јастрепца.“[6] Змай Огнени Вук участвува в различни сюжети, в които влиза в стълкновение с по-малко или повече историзирани епически юнаци.

---

[2] Б. Петрановић. Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине, III. Београд, 1870, № 24; M. Bosković-Stulli. Narodne epske pjesme II, Pet stoljeća hrvatske knjizevnosti, 25, Zagreb, 1964, № 5; В. Бован. Народна книжевност Срба на Косову, кн. 4, Јуначке песме, Приштина, 1980, № 5.

[3] Д. Миладинов, К. Миладинов. Български народни песни. Фотот. изд. С., 1981, с. 214, 215.

[4] Сборник Кирши Данилова, 2-ое доп. изд. М., 1974, с. 180.

[5] С. Милутиновић. Пјеванија црногорска и херцеговачка. Лајпциг, 1837, с. 184.

[6] В. Караџић. Српске народне пјесме, 2. Београд, 1958, с. 253.

Неслучайно от Маретич[7] до днес югославските фолклористи го разглеждат предимно като епическо отражение на историческия герой — последния Бранкович[8], пренебрегвайки при това дълбинната структура на приемащия на себе си историческата конкретизация епически образ, корените на който ни отвеждат в дебрите на славянската митология[9]. Основният сюжет, който структурира епическия образ на Змáй Огнени Вук е този, в който той се явява като змееборец, по-точно като змей-защитник на Царица Милица от наложената ѝ насила тайна любовна връзка със Змай от Ястребец. Героят отива да се бие със змея-любовник по молба на цар Лазар и става защитник на неговата чест, на живота и здравето на царицата. Прави го обаче против волята си, тъй като знае какви трагични последствия ще навлече смъртта на змея върху живота на царя и държавата му.

Змай от Ястребец — чудесният противник на Змай Огнени Вук, е типичен явен змей. Има криле, лети, огнен е и излъчва светлина[10]. Зооморфността му е постоянна черта, освобождава се от нея само по време на сексуален контакт, но в един от вариантите дори и тогава е звероподобен[11]. Неговата отличителна черта е голямата му сексуална потенция. Баща е на някои от най-изтъкнатите епически юнаци: Реля Крилатица, Милош Обилич, както и на самия Змай Огнени Вук, който го погубва.

Отличава се от повечето сърбохърватски персонажи от тази група преди всичко с това, че е антагонист. И все пак, изобразявайки го като уж опасен и вредител, народният певец не е категоричен. Съмнението в необходимостта змеят да бъде погубен присъствува във всички записи, с които разполагаме. Най-слабо е изразено във варианта у Вук, но дори и там Змай Огнени се двоуми дали да се отзове на молбата на цар Лазар или не, защото „жао му је змаја погубити". Във вариантите у Вл. Бован и Мая Бошкович — Стули деспот Вук (респ. Реля) дори се опитва да разубеди царя в целесъобразност на отмъщението, тъй като самият той, неговата държава и силата ѝ ще съществуват само докато змеят е жив. Лазар е непреклонен, той повече държи на собствената чест и спокойствието на жена си, отколкото на живота и държавата си.

В сърбохърватската епическа традиция съществува още един интересен представител на групата явни и полупрозрачни змейове, това е *Банович Секула*. Винаги протагонист, по-точно защитник на владетеля, държавата и народа, той е поначало антропоморфен епически герой, чиято змейска същност се проявява: временно — чрез метаморфозите му в летяща змия, и постоянно — чрез цяло снопче белези: „на чело му ко звезда Даница, / а на прси као месечина, / а под раме као крило има"[12], за които можем да кажем, че се движат из семантичното поле на змейския знаков комплекс.

Явява се в различни песни и сюжети, които се групират около два основни типа: юнашката сватба, където той най-често е байрактар, но без особени подвизи, защото те се извършват от друг юнак, обикновено Крали Марко[13], и различен вид стълкновения с турския цар[14]. От последния тип

[7] T. Maretić. Naša narodna epika. Beograd, 1966, 150—155.

[8] R. Pešić, N. Milošević-Djordjević. Narodna knjizevnost. Beograd, 1984, p. 39.

[9] В. М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с. 207; R. Jakobson. Srpski Zmaj Ognjeni Vuk iruski ep o Vseslavu, Lingvistika i poetika. Beograd, 1966, p. 21, 29.

[10] В. Караџић. Цит. съч., с. 250, 251, 254.

[11] M. Bošković-Stulli. Цит. съч., 26—27.

[12] В. Бован. Цит. съч., № 36.

[13] В. Караџић. Српске народне пјесме, 6, Београд, 2899, № 35; Matica Hrvatska. Hrvatske narodne pjesme, knj. II. Zagreb, 1897, br. 51.

[14] Караџић. Цит. съч., 6, № 71; В. Бован. Цит. съч., № 36 и др.

е и основният сюжет, свързан с този епически герой в сърбохърватската епическа традиция: Секула, твърде млад юнак, почти дете, отива с вуйчо си Янко войвода на Косово поле да се бие с турците. Там, обърнал се на крилата змия, донася от турския лагер превърнатия в птица (сокол, орел) турски султан. По предварителна договореност Янко войвода трябва да убие птицата, но устрелва змията. Тежко раненият Секула упреква вуйчо си, че не го е послушал и издъхва. Така трагично, без да изпълни героичната си мисъл, умира този млад епически змей-юнак, защитник на съдбините на целия народ.

Тази група ще завършим с рядко срещащия се в сърбохърватския героичен епос *константно зооморфен и безименен змей-антагонист*. В представите на народния певец той е обикновено голяма шестокрила змия, с три глави[15], която разтурва сватбата и отмъква булката. Тази сюжетна функция е твърде честа в сърбохърватските юнашки песни, но в нея обикновено се явява Черен арапин, който е антропоморфизираният континуант на змея-насилник и може да има като змейски маркем три глави.

Българската епическа традиция изгражда тип явен или полупрозрачен змей на същия принцип, както и сърбохърватската, но с ясно изразена етническа характеристика. Преди всичко тип юнак, явен змей-защитник на социума, е представен само от образа на Змейче-Михаилче, а групата на безименни зооморфни змейове-антагонисти е изключително богата и с разнообразни функции.

Змейче-Михаилче е маркиран като змей само чрез името си и способността си да лети. Явява се в сюжета за дете-юнак отмъстител и спасител на рода и семейството[16]. Като него Змейче-Михаилче се ражда по чудесен начин и израства за няколко месеца, взима бащините кон и оръжие и отива да се бие с врага, който е погубил баща му и пленил сестрите му. След като наказва злодея (Корун кеседжия) и освобождава сестрите си, т. е. след като е изпълнил мисията си на родов отмъстител и спасител, Змейче-Михаилче изчезва в небесата[17]. За появата на образа на Змейче-Михаилче именно в тази сюжетна схема е спомогнало според нас комбинирането на вярата на южните славяни в това, че колкото един змей е по-млад, толкова е по-силен и най-силни са змейовете-кърмачета с представата им за изключителната мощ и сила на деца-юнаци пеленачета.

Както бе споменато вече, българската юнашка песен показва голямо разнообразие в художествената реализация на *постоянно зооморфни,* по правило *безименни, разнофункционални,* но винаги антагонистични *змейски персонажи*. При това тяхната експлицитна змеевидност твърде често се съпровожда с триглавост, като към нея могат да се добавят и други квалификатори, засилващи този белег: „люта змия тройоглава / сас три глави, сас три гласа“[18], „тройоглава ала тройозична“[19]. Твърде интересно и свързано с най-разпространените представи за змейовете като регулатори на времето е описанието: „една й е глава огнявита, / а двекята бури и потопе, / а трекята есенни градушки“[20].

В българския юнашки епос има немалко сюжети, свързани с безименните змейове антагонисти и с основните им епически функции да пазят вод-

[15] Matica Hrvatska, knj. II, br. 50.

[16] А. Афанасиева-Колева. Някои митични елементи в българското народно епическо творчество (образът на дете-юнак). — В: I международен конгрес по българистика. Доклади. — Етнография и фолклор, С., 1983, с. 350.

[17] СбНУ, т. 53. С., 1971, № 203.

[18] Пак там, т. 43. С., 1942, № 41.

[19] Пак там, т. 53, № 161.

[20] Пак там, т. 43, с. 62.

ните пространства и водоизточниците и да запират пътищата, да грабят и спират всякаква комуникация в социума[21]. Най-важни от тях са:

Юнакът (Марко) спасява царската дъщеря от змей, който варди водите на целия социум (царството) и иска периодично (на година) мома, т. е. женска човешка жертва[22].

Младоженикът (най-често Груйо мало дете) при донасянето на златната ябълка, чудесното дърво и под., т. е. при изпълнението на трудната задача в сватбените изпитания, води борба със змей-пазител на морето или езерото[23].

„Змия тройоглава" седи на дъното на кладенец в безводна местност и го пази. Идват или група юнаци (седем краля), или сватба и един от юнаците (Секула детенце, дете Миаиле и др.) влиза в кладенеца, за да вземе вода и напои останалите. Змията го налапва и успява да го спаси само вила[24].

„Тройоглава люта змия" е запрела царски друми. С нея се борят един след друг група юнаци и едва последният (най-често Крали Марко) се справя[25].

Триглава змия разселва села, запира клисури и на ден гълта по юнак (пак човешка жертва, но мъжка). Група юнаци искат да я убият, бият се с нея един след друг и търпят поражение, накрая Крали Марко я побеждава и освобождава другите[26].

Юнакът (Дете Миаила, Гюро Юговичи, Иве Черногорче) се жени и при връщането на сватовете от моминия дом триглав змей напада сватбата. Деверът (Дете Голомеше, Марко и др.) или самият младоженец се борят с него, побеждават го, взимат обратно отнетите от него дарове и девойката и отиват в момковите двори[27]. Интересен сюжетен вариант представляват случаите, в които бащата на невястата храни „ала тройоглава" и сам я изпраща да отнеме момата от младоженика и да я върне в бащиния й дом[28].

Пестелива спрямо изобразяването на змей-защитник протагонист, българската епическа традиция щедро предлага избор от образите и делата на змей-вредител и с това спомага за експлицирането на древните славянски представи за митологичния образ и преди всичко за функциите на змея.

В руския героичен епос в групата на явни и полупрозрачни змейове наблюдаваме твърде сходно с българската ситуация съотношение между положително и отрицателно маркираните персонажи. В ролята на змей защитник се появява (и то условно) само един герой — Волх Всеславич, а явни змейове антагонисти са три: Змей Горинич, Змей Тугарин и чудовищната птица-змия Соловей-Разбойник, при това всеки от тях има функция, която много добре кореспондира със съответната епическа роля на южнославянските змейове.

Включването на *Волх Всеславич* в тази група е твърде условно. Вярно е, че той е син на змей и има такъв важен змейски квалификатор като способност да се превръща в птица, че със Змай Огнени Вук го свързват необикновените белези при раждането, а със Змейче-Миаилче фантастично бърз растеж[29] и все пак се налага впечатлението, че в протоосновата на този епически герой се намира друго митологично същество. Да не забравяме, че змейовете защитници се обръщат само или в птица, или в змия, или в крилата змия, т. е. в компонентите на своята същност. Волх Всеславич

---

[21] Пак там, т. 53, 866—868.
[22] Пак там, № 161.
[23] Пак там, т. 43, № 68; т. 53, № 363, 366.
[24] Пак там, № 62, 63.
[25] Миладинови № 113; СбНУ, т. 43, № 42.
[26] СбНУ, т. 43, № 41.
[27] Пак там, № 62; т. 53, № 383.
[28] Пак там, т. 53, № 384.
[29] Былины, 80—90.

обаче прави цяла поредица от метаморфози: във вълк, сокол, „гнедой тур", „горносталюшка", дори и в „мурашик" — мравчица, които (освен в сокол) никак не можем да свържем със змейския семантичен комплекс.

Не навлизаме в съществуващия в славянската фолклористика спор, дали Змай Огнени Вук и Волх Всеславич са две различни епически реализации на един и същ митологичен славянски прототип или не[30], искаме да отбележим само, че различието в дълбинната същност на техните образи и действия е от доста сериозно естество, за да бъде пренебрегнато. Волх Всеславич не е родово-племенен защитник или отмъстител, той е княз-жрец, „кудесник", родово-племенен предводител, който със своите магически знания и умения осигурява на дружината си победа и плячка в боя и успех в лова[31]. Именно в този ареал от действия и функции трябва да се търси неговият културно-исторически прототип.

Твърде интересни и добре интегриращи се в системата на славянските епически змейове са *билинните явни змейове-антагонисти*. Въпреки че имат доста големи сходства (особено функционални) с южнославянските, по-специално българските еквивалентни персонажи, те показват и безспорна национална специфика. Тя се проявява преди всичко в опита за тяхната по-слабо или по-ясно изразена художествена конкретизация: имат име, наблюдава се известно разчупване на морфологичната им еднообразност (така характерна за южнославянските змейове-антагонисти) и накрая — свързани са предимно с един сюжет.

С най-архаичните черти сред тях е *Змей Горинич,* страшният противник на младия Добриня Никитич. Постоянно зооморфен, той е змия, която лети[32], изпуска огнени искри[33], има три глави и винаги се подчертава, че е с 12 хобота, които използува и като оръжие в борбата[34], живее в пещера или в дупки в планината, където крие пленените от него хора, сребро и злато[35].

В песента, към която е прикрепен, Змей Горинич се явява едновременно и като пазител на водно пространство — Пучай-река, и като насилник, който пленява и граби хората. При това в много варианти реката е огнена, с което се подчертава органичната му връзка с нея, а сред пленените има много „девиц да королевичных / много нунь девиц да князевичных"[36]. Там е дори и племенницата на княза Забава Путятична, пленяването на която го очертава и като женски насилник. Такова концентриране на функциите в една песен може да се обясни според Б. Н. Путилов с това, че тя фактически представлява контаминация на два сюжета на вероятно съществували някога две самостоятелни песни[37]. И така, ако сравним морфологичните белези и функциите на Змей Горинич с изгледа и ролите на южнославянските (предимно българските) безименни змейове, ще установим такава прилика, която направо навежда на мисълта за пряката генетична връзка между тях.

От другите два билинни, по форма не особено прозрачни, но по функция напълно явни змейски персонажи *Соловей-Разбойник* морфологически е по-близък до основната структура на змейски семантичен комплекс. При доминирането на белезите и конотатите на компонента птица (име, крилатост,

---

[30] Б. Н. Путилов. Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971, 73—75.

[31] В. Я. Пропп. Русский героический эпос. М., 1958, с. 73.

[32] Добрыня Никитич и Алеша Попович. Ред. и съст. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1974, с. 9.

[33] Пак там, с. 8.

[34] Пак там, с. 7.

[35] Пак там, с. 27.

[36] Былины, с. 84.

[37] Срв. Б. Н. Путилов. Цит. съч., с. 45.

дом-гнездо и т. н.) той все пак има и черти, които експлицират участието на змийския компонент в изграждането на представата за него. Така той във всички варианти седи върху няколко дървета: „на семи дубах“, „на девяти дубах“, т. е. докато самият локус — дървото — го характеризира като птица, то наличието на 7 или 9, по-точно на повече дървета, подсказва за продълговата, змийска форма на туловището му. Освен това при художественото оформяне на неговия образ като квалификатор на змийския компонент се явява и звуков сигнал, а общоизвестно е колко е важна ролята на звуковия код в метафорично-предметното изграждане на митичните представи. Тук става дума за типа и вида на смъртоносните звуци, които той издава и които покриват семантично както цялостния змейски знаков комплекс, така и отделните му компоненти — те го характеризират и като птица: „засвистел Соловей по соловьиному“[38], и като змия: „зашипел, разбойник, по змеиному“[39], и като страшен звяр-чудовище: „закричал собака по звериному“[40]. Показателно е обаче, че и при Соловей-Разбойник, както и при повечето славянски епически юнаци — явни змейове (включително и антагонисти), проличава опит за известно антропоморфизиране на образа. Той има „желты кудри“, „ручки белые“, „ножки резвые“, къщата му — „гнездушко“, има прозорци — „окошечки“[41], и все пак е очебийно, че това антропоморфизиране е не само частично, а и странично, периферно явление в оформянето на неговия образ, в който доминират чертите на чудовището звяр.

Морфологично доста деструктуриран, по-точно преструктуриран от явен змей в леко антропоморфизирано чудовище с ярко изявен компонент на птица и само рудиментарно запазени квалификатори на змия, Соловей-Разбойник показва много по-добре древната си функция на змей, който запира пътищата и пречи на реализацията на такова жизнено важно за социума явление, каквото е комуникацията. Интересно е, че докато още Халански разкрива сюжетното сходство между южнославянската песен за Крали Марко и Муса Кеседжия и билината за Иля Муромец и Соловей-Разбойник[42], то никой в славянската фолклористика не обръща по-сериозно внимание върху несъмнената генетична връзка на билината със споменатия вече характерен за българската юнашка песен сюжет за змея, който запира пътища, най-често клисури, и с това довежда до изолирането на социума. А само при съпоставянето на творбите от трите славянски епически традиции се проявяват и в известна степен обясняват както основната, първоначалната същност на вредителската функция на митичния първообраз на Соловей-Разбойник и Муса Кеседжия, така и на някои неясни места в песните за тях. Въпреки че е конотиран като разбойник (вероятно едва след преминаването му в епически герой), Соловей дори и в епоса не е грабител. Същността и последиците на неговата дейност са преди всичко прекъсването на комуникацията в социума и на размяната на благата в него, с всички последици, които произтичат от това. Да си спомним като паралел българската песен за „люта змия“, която завардва царьовите друмове и не дава царската хазна да мине по тях[43] — змията не е разбойник и не е охарактеризирана така, но извършва същата дейност както Соловей-Разбойник и Муса Кеседжия, разбойничеството на които винаги се нуждае от специална

[38] Сборник Кирши Данилова, с. 180.
[39] Пак там, с. 180.
[40] Былины, с. 59.
[41] Пак там, с. 60.
[42] М. Халанский. Южнославянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. Варшава, 1893—1896, с. 91 и следв.
[43] Миладинови, № 113.

научна интерпретация[44]. Показателна в това отношение е и песента, в която „люта змия тройоглава" е „запряла три клисури" и „расселйла дèвет сèла"[45] — ясно е, че разселването, унищожаването на селата и запирането на клисурите са в органична взаимовръзка и едното е последица от другото.

От всичко казано дотук става ясно, че образите на българския безименен змей, завардващ друмове и клисури, на Соловей-Разбойник и на Муса Кеседжия представляват три различни стадия в процеса на епическата художествена адаптация на митологичния персонаж, който с по-малка или по-голяма вероятност може да се реконструира като змия-птица (т. е. змей), която затваря основни комуникативни артерии и осъжда етнос или социум на изолация, заплашваща го в условията на родово-племенното общество и при древнославянската екзогамия на пълно унищожение. Ако се има предвид още и семантичната натовареност на локусите, свързани с разностадиалните епически реализации на змей, който запира пътища — клисури, и река Смородина — по-точно тяхното значение на границата между този и онзи свят[46], то би могло да се предположи, че запирането ѝ означава и прекъсването на връзката с предците, което в представите на древните славяни също е означавало край на съществуването им.

Друг мофрологически неясен, но функционално категоричен източнославянски епически образ на змей-антагонист представлява *Змей Тугарин,* репрезентиращ в билинното творчество тип змей любовник на княгинята. Явната хибридност в неговото изобразяване, по-точно комбинацията от огромните му размери[47], тежкоподвижност, доста силно загатната безногост или поне дефектност на краката му[48], черти, които го характеризират повече като великан, исполин, и от многочислени реликтови белези, свидетелствуващи недвусмислено за първоначалната му змейска същност, навеждат на мисълта за предизвиканата от нещо по-късна трансформация на образа. Квалификатори, които заедно с името му органично го свързват със змейски знаков комплекс, са неговата крилатост, изразена директно[49] или посредством крилатия кон[50], метонимичната му връзка със змии[51] и огнената му природа[52].

Прикрепен фактически към един сюжет, който може да бъде по-пълно или по-редуцирано реализиран[53], Змей Тугарин изпъква преди всичко в ролята на змей-любовник на владетелката. Наличието на същия сюжет и при южните славяни, и особено на някои неясни, нелогични моменти както в юнашката песен, така и в билината, говори в полза на съществуването на общ протосюжет, намиращ корените си вероятно в родовоплеменен древнославянски митологичен разказ, свързан с утвърждаването на сакралния произход на княжеския род. Точно затова смятаме, че билинните версии, в които не се появява образът на княгинята и се говори само за стълкновението между Альоша Попович и Змей Тугарин, като при последния изобщо не се изяснява функцията му, не са ранните, а късните форми, предизвикани както от трансформациите и забравата на първоначалния митологичен разказ, породил съответния епически сюжет, така и от смяната на моралноетничната ценностна система. По-конкретно става дума за утвърждаваната

---

[44] В. Я. Пропп. Цит. съч., с. 250; Б. Н. Путилов. Цит. съч., 62—63.
[45] СбНУ, т. 43, № 41.
[46] Былины, с. 17, 499.
[47] Добрыня Никитич и Алеша Попович, с. 180, 183, 184, 187.
[48] Пак там, с. 184.
[49] Пак там, с. 182, 185, 188, 194.
[50] Пак там, с. 190.
[51] Пак там, с. 185, 187.
[52] Пак там, с. 185.
[53] В. Я. Пропп. Цит. съч., 216—224.

в родово-племенното общество представа за божествения предък—защитник на племето и на княжеския род, която се осъществява в славянския епос, а вероятно и в митологичния му първоизточник, във фабулата за връзката между владетелката на социума и могъщия, сакралния змей любовник. Само така може да се обясни защо в юнашката песен Змай Огнени Вук не само не е склонен да се бие със Змай от Ястребец, а дори предупреждава цар Лазар, че загине ли змеят съперник, ще загине и самият той, и неговият род, и държавата му; защо в билината нито княз Владимир, нито обкръжението му не реагират на недвусмисленото поведение на Змей Тугарин, на явната му сексуална игра с княгинята[54]; защо тя въпреки постоянно подчертаваната от певците грозота на змея показва твърде голяма благосклонност към него[55].

В условията на раннофеодалната държава и свързаната с нея нова християнска ценностна система такава връзка е не само „безбожна" и осъдителна от религиозно-идеологичен аспект, а и позорна за княза от чисто морална гледна точка, което безспорно намира отражение и в трансформациите на сюжета. Преди всичко, загубил значението си на божествения предък, змеят любовник на княгинята става нежелано, отричано явление (затова на Змей Тугарин допълнително се приписват черти, характеризиращи друго, чудовищно и поначало отрицателно митологично същество), той трябва да бъде премахнат (както и Змай от Ястребец), а позорът на княза отмъстен и честта възвърната.

Ако се опитаме накрая, при обобщаващия поглед върху резултатите от анализа на същността, характера и функциите на славянските явни и полупрозрачни змейски епически персонажи да се абстрахираме от художествената епическа условност при тяхното изграждане и да съсредоточим вниманието си върху митологичната основа на техните образи, пред нас се очертава една сложна, но не и хаотична група на амбивалентни по своите отношения към социума митични същества. Ясно проличава, че за древните славяни змеят е бил един от основните културно-идеологични конструктори на представата за света и обществото. Като еманация на мощна сакрална сила той е могъл да проявява към човека, по-точно към определения човешки колектив, както положителното, така и отрицателното отношение — и да му помага, и да му вреди. В полза на такава амбивалентна представа за змея и за неговите функции в природата и обществото свидетелстват експлицираните от нас митични образи на: змей-предък и защитник на владетелския род и на племето, змей-защитник на целия етнос (народ, племе), змей защитник и отмъстител на рода и семейството, както и на змей-вредител: пазител на водни пространства и водоизточниците, на основни комуникационни артерии и дори на границата между този и онзи свят, на змей, който разтурва сватби и чрез различни видове изолации пречи на осъществяването на екзогамните (вероятно единствено правомерните) брачни отношения, на змей, който иска човешки жертви, с една дума на змей, който, както и всяко друго божество, дава и взима, плаши и поражда надежди.

[54] Добрыня Никитич и Алеша Попович, с. 180, 184, 186, 204.
[55] Пак там, с. 186, 187, 204, 206, 207.

СЪДЪРЖАНИЕ

Надежда Драгова — Първото хилядолетие на Cyrillo-methodiana (IX—XIX век) 5

Аксиния Джурова — Типологично-функционална класификация на илюстрираните южнославянски псалтири (По материали от Томичовия псалтир) 12

Светлина Николова — Кирил Туровски и южнославянската книжнина 21

Невяна Дончева-Панайотова — Търновската книжовна школа и българо-руската литературна общност през XIV—XV век 27

Донка Петканова — Die kulturelle Bedeutung der Apokryphen 35

Георги Данчев — Асимилаторската политика на турските завоеватели, отразена в старите южнославянски литератури през XV век 47

Людмила Боева — Жанр древнерусской повести и значение болгарских парадигм („архетипов") в его формировании 55

Иван Павлов — Формиране на нова поетика в българската и чешката възрожденска проза 64

Георги Германов — Особености на отражението на българския национален живот в руската литература от XIX век 85

Георги Димов — Идейно-естетическата основа на българското и руското литературознание през втората половина на XIX век 72

Ефрем Каранфилов — М. Ю. Лермонтов в „Пантеон" на Теодор Траянов 92

Ангел Анчев — Руските романисти от втората половина на XIX век и българската литература 98

Милена Цанева — Христо Ботев в творчеството на Иван Вазов 107

Петко Троев — Христо Ботев и руската литература 120

Лилия Кирова — За някои специфични черти на модернизма на славянския юг в края на XIX и началото на XX век 130

Л. Терзийска (НРБ), П. Кононенко (СССР) — Соціалістична революція і проблема народності в болгарській, російській, українській літературах 136

Христо Дудевски — Съветската литература и литературният процес в България между двете войни 145

Васил Колевски — Взаимоотношения славянских литератур на современном этапе их развития 153

Радост Иванова — Архаични черти в образа на южнославянския епически герой 162

Любомир Миков — Мотивът „сватба-смърт" в славянската обредност, съдържаща антропоморфни атрибути 173

Стоянка Бояджиева — От образ-символ към сюжет 182

Георг Краев, Пламен Бочков, Владимир Пенчев — Георги С. Раковски и проблемите на българския възрожденски митологизъм (Към въпроса за мястото на Г. С. Раковски във фолклористиката на XIX век) 191

Екатерина Трифонова-Рускова — Фолклорният жанр (теоретически аспект върху материали от славянския фолклор) 199

А. Афанасиева-Колева — Южнославянските юнашки песни и руските билини за митологичния свят на древните славяни 207

СЛАВЯНСКА ФИЛОЛОГИЯ, Т. 20

Редактор *М. Къдрева* Художествен редактор *Л. Радева*
Технически редактор *Д. Калинова* Коректори *Д. Спасова, П. Станчева*

Издателски индекс 11613/87 Код 28 $\frac{9535372411}{5052—16—88}$

Дадена за набор на 19. IV. 1988 г. Подписана за печат на 23. VIII. 1988 г.
Излязла от печат на 12. IX. 1988 г. Формат 70/100/16 Тираж 800
Печатни коли 13,50 Издателски коли 17,50 УИК 19,33 Цена 3,76 лв.

Печатница на Издателството на БАН 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев" бл. 6
Поръчка № 228