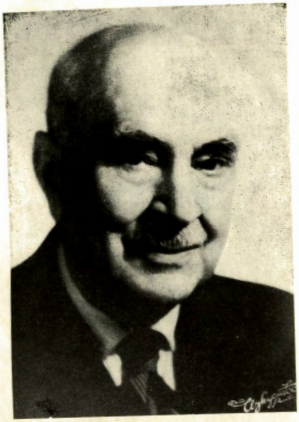
I 1208

МИХАИЛ АРНАУДОВ

245683

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА



БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

ИЛИ - Институт
Литературы
БИБЛИОТЕКА

Изследвания в чест на академик МИХАИЛ АРНАУДОВ

ASL 10
Дар

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Изследвания в чест на академик МИХАИЛ АРНАУДОВ

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК

БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1970
ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

82.0(082)
I 1208 +821.161.2(091)(082)
+39(=163.2)(082)
Р 598026

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ:

акад. П. ЗАРЕВ, проф. Г. ДИМОВ, ст. н. с. ИЛИЯ КОНЕВ

Инв. N 486788

ДАР

БАН
БИБЛИОТЕКА

82.В

СЛОВО, ПРОИЗНЕСЕНО ПРИ ЧЕСТВУВАНЕТО НА 90-ГОДИШНИНАТА НА АКАД. МИХАИЛ АРНАУДОВ НА 3 ОКТОМВРИ 1968 г.

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

Уважаеми другарки и другари,

Нашият юбиляр академик Михаил Арнаудов е един от най-видните представители на съвременната българска наука. Неговото дело е един огромен свят, създаден от богата научна дарба и от дух, побеждаващ житейските обстоятелства, отхвърлящ всяка радост и всяко щастие, които биха могли да скъсят всекидневната плодотворна дейност. Научният подвиг, извел юбиляря до върха на творческата мисъл, е започнал твърде рано. Роден през 1878 г. в гр. Русе, той е забелязан от проф. Иван Шишманов още през 1895 г. с една своя публикация в сп. „Извор", онасловена „Обща характеристика на народната поезия". Тази ранна творба, рожба на даровитото перо на 17-годишния младеж, е била вече явление за времето си. От първото насърчение започва научното дело на Арнаудов като постоянно извисяване, като непрекъсната и като творческа победа на българския учен. Той завършва славянска филология във висшето училище в София през 1898 г., специализира по славянска и индийска филология в Лайпциг, Берлин, Прага, Париж, Лондон, получава научната степен „доктор на Пражкия университет" през 1905 г. Бил е доцент, извънреден професор и редовен професор по сравнителна литературна история, декан на Историко-филологическия факултет, ректор на Софийския университет, директор на Народния театър, редактор на сп. „Българска мисъл". Член е на Украинската научна академия „Шевченко", на Унгарската научна академия „Петьофи", почетен доктор е на университетите в Хайделберг и Мюнстер.

Времето е вече причислило юбиляря към тези големи български учени, които са полагали основата и са изграждали сградата на българската наука. Той е измежду създателите на нашата следосвобожденска фолклористика, опознал народното творчество нашироко — и в тъжните му баладично-поетични мотиви, и в празничните и митическите му песни, и в обредните му форми. Той е измежду изследователите на историографията на нашето възраждане, изучил толкова съдби, личности, исторически моменти, изпълнени с духовен героизъм: от делото на Паисий и Софроний до това на Братя Миладинови и Каравелов. Изучавал е проблемите и на по-късната българска литература: временното и вечното у Вазов, Яворов, Кирил Христов. Изследвал е европейската литература: Гьоте, Шилер, Лесинг, Молиер, Русо, Балзак. Редактор е даже на сборник за стогодишнината на революционера и певеца на

унгарската пуста — Петьофи. Навлизал е нашироко в сложната област на психологията на литературното творчество, без да се завършва и без да се изчерпва. При оскъдни традиции, при малки още национални завоевания това дело е явно изключително, изпълнено с месианска страст, с фанатично преклонение пред родината и пред хуманни завоевания извън нас. С него достига известност, каквато са имали малцина от най-вдъхновените служители на науката ни. И когато е грешал в оценка или в обща принципна постановка, той е все запазвал едно равнище на високата и вдъхновена научна мисъл.

Защото тази мисъл е била подхранвана от голямото и значителното в европейското литературознание. Тя е свързана с традиция и с минало, начертали вече известни насоки, създали трайни концепции, методи и форми на анализ. Българският учен обаче е имал и свое национално верую, своя национална страст. Той се отделя от традициите на богатата европейска мисъл вече със самия факт, че в неговата научна лаборатория навлиза бурно българската проблематика, че се сражава за известност на нашето минало, на нашите духовни завоевания, бит и съдба. С чувството на българин той изучава огромното наследство, завещано от близкото минало, и смята тази си задача като свое основно призвание. Пълни исторические, литературните и фолклорните си трудове с неизследвани факти, с малко познати автентични подробности, през които изпъкват великите ни духовни добродетели. Словесното красноречие, блясъкът на фразата, изяществото на мисълта и тънкостта на анализа усилват щастливата радост от тия трудове, предназначени еднакво и за високи научни форуми, и за обикновена любознателна публика.

Академик Арнаудов е измежду литературоведите, които не се задържат при журналната студия. Обхванал един материал, той леко и бързо преминава чрез монографията към по-голямото обобщено изследване. И това е вече свидетелство освен за по-пълно обработване на фактите още и за по-широк научен интерес към фолклорните, историко-теоретическите и литературните явления.

Възпитан от школата на проф. Иван Шишманов, Арнаудов търси като него по-общирните полета, стреми се към по-големи резултати, към по-разностранен и задълбочен анализ от този, който би се изчерпал само върху страниците на периодиката. Той не може да пише без обилен фактически материал и без една концепция, възникнала вече върху основата на този материал. Оттук и преходът към монографичното изследване, към по-широката постановка на въпроса. Усетът към вътрешното богатство на литературното дело се събира у него с научнопедантичното обгледване на материала, с интерес към цялата възможна конкретност на биографичните факти. И ние се срещаме с научно творчество, което носи човешки образи, живи и плътни характеристики на поети и прозаици, философски възрения, покълнали върху почвата на епохата. Защото нашият изследовател се интересува и овладява всичко: социология, психология, морал, въобще цялостната историческа и жизнена атмосфера, която представя било началният, възрожденски стадий на нашата култура, било времето на Яворов или Кирил Христов. Така пристъпва и към чуждия духовен опит, към постиженията на други народи. Арнаудов е измежду малцината български литератори, писали много и за духовните водачи на другите. И то освен с биографична цел още и с намерението да създаде една характерология на народа и епохата, да долови бодрите, оптимистични кълнове на зародилата се другаде култура. Особено обичан от него автор е Гьоте, Гьоте поетът, мислителят и философът, който носи духовен опит, жизнерадост и прозрения с класическа стойност. Сега, на преклонна вече възраст, академик Арнаудов отправя по-

глед пак към един представител на френския национален дух, към Ларошфуко. Той пише студия за него, превежда го, носи се в духовната атмосфера на максимите и моралните му сентенции. Мисълта и духът на юбиляря непрекъснато пулсират в духовната атмосфера на хуманното и значителното. Без да знае умора от времето, което е протекло, все стои на равнището на високото духовно знание, грижливо прониква в чуждото с неговата разностранност, с етичнофилософската и психологическата му стойност. Като че ли някаква особена романтична жажда мами неговата душа нататък и не му позволява да се откаже от универсалното, от онази висока духовност, която стои над тясно личното, над егоцентричното, над първичното и некултурното. Това е може би и изключителна жажда за нови и нови възприятия, за неуморими скитания на духа по света на мисълта и на тази вече изключителна възраст. Би могло да се каже, че Михаил Арнаудов е все още измежду най-младите от нашите литератори по жизнени сили и по свобода и вдъхновение на мисълта.

Заслужава внимание неговата метода на изследване. Като навлиза в света на дейците на Българското Възраждане, като проучва подробно житейските факти от биографията им или личните им предпочитания на идеи, той показва постоянен интерес главно към жизненото им дело. Едно истинско преклонение има у него пред значимостта на подвига, пред интензивността и красотата на човешкото дело. За други има значение само резултатът, за Арнаудов — винаги усилието, съзиданието, фактът на делото, движено от една екзалтация, от една голяма идея. Така той стига до това обилно събиране на материал, вткан в трудовете му. С преклонение пред конкретното живо и творческо дело са написани монографиите му за Братя Миладинови и Любен Каравелов, за Гьоте, както и последната му студия за Ларошфуко. Той не дели твореца от човека, не заличава единия за сметка на другия.

Арнаудов е осветлил самостоятелно, със свои методи и концепции основни страни на художественото творчество. В нашата още бедна теоретическа, още твърде отвлечена литературоведческа мисъл той пръв, паралелно с Шишманов и в някои отношения преди него използува анкетната метода за проникване в съкровените тайни на творческия акт. Той подложи на всестранно изучаване такъв сложен поет като Яворов. Постара се да разбере не само естетическите подбуди у Яворов, изследва го освен като художник, но и от психологическа гледна точка, като сложна и богата в своя неизмерим вътрешен свят индивидуалност. Една анкетна метода предполага вече голяма предварителна подготовка — освен разбиране на изкуството познаване и на психологическата култура и огромна цялостна култура. Защото може да се върви насреща на такова сложно дело като индивидуалното художествено творчество и личността на поета само със собствен богат духовен арсенал от знания и идеи. Иначе не би било раздиплено скритото зад завесата на привичното и всекидневното.

Михаил Арнаудов публикува своята психография на П. К. Яворов още преди 1916 г. и тя стана незаменим извор за опознаване на поета. В един свят на безразличие към достойните ни хора Арнаудов изследва личността на писателя като признание и почит към художественния залог у него. Това свое дело той завършва, като прибавя към психографията личните си впечатления от поета, свидетелства на негови близки, неизвестни документи — изобщо материал, който осветлява откъм различни страни живата личност на твореца.

Творческият процес е съблуждал винаги интереси у Арнаудов, тъй като е бил една от гатанките за ума още от древността. Привърженик на реалистичната пред-

метна метода, той отхвърля всякакви гледища относно тайнствените и неизразими страни на творческия акт. Изследва го в „Психология на литературното творчество“ като жизнен опит, като действие на въображение с голяма широта. Допуска различните възможности на творчеството: и когато има близост между поезия и действителност, и когато се рисуват картини, в които правдата е само хипотетична. Отхвърлил божественото чудо, той търси издълбоко предпоставките на знанието, на интуицията, на съобразяването с мигновените инвенции. През време, когато пищно процъфтява психоанализата, той отхвърля идеята за изкуството като продукт на болестно състояние на духа. Допуска, че от XIV до XIX в. се изминава дълъг път, довел до психологически усложненото и изтънчено до краен предел изкуство. Но появата на Пруст не означава, че голямото художество е плод на болестта, а не на здравето и на активността на едно волево въображение. За него образец на творческа личност са Гогол и Балзак: и с необикновената сила за вживяване в чуждия опит, и с дейността на едно въображение, което от реалността създава една втора, синтезирана чрез типа художествена действителност.

За Михаил Арнаудов интелектът е разумна сила в творческия процес. Интуицията не дава напълно свързани неща, колкото и да е важна, импровизацията може да допусне и случайни, паразитни елементи. Оттук и значението на интелекта, на този критик на индивидуалното творческо дело, на този скептик относно постигнатото, който търси недостатъци и несъвършенства, за да ги изправи, без да пречи на могъщия творчески заряд. Соча всичко това, тъй като „Психология на литературното творчество“ има голямо значение освен за науката още и като подтик за правилния развой на една богата и възможно реалистична национална художествена литература.

Препрочетете главите от „Психология на литературното творчество“, в които се говори за поправките и за езика, за да почувствувате една научна прозорливост, изпреварила по-късни структурални методи на изследване, които дирят органичността и разликата между звука и значението: „Върху тази насока на лириката — пише Арнаудов — упражни значително влияние Бодлер, към когото символистите се връщаха с възторг като към истински свой учител. Маларме пригажда естетиката си към сонета на Бодлер „Les correspondences“ (Les parfums, les couleurs et les sons se repondent). Верлен изповядва истински фанатизъм за тогова, от когото заема по духовно родство заглавията на своите „Poèmes saturniens“ и „Poètes maudits“; Артур Рембо извлича от „Fleurs du Mal“ своята лирична строфа и елементите на една „Alchimie du verbe“. Защото стихът на Бодлер показваше необикновени музикални и ритмични качества и защото той отговаряше напълно на теорията на автора си за една „мистериозна просодия“, която „пуска корени по-дълбоко в душата, отколкото подозираше класическата поезия“, и която позволява на поетическата фраза да имитира една или друга линия (права, крива, отвесна, зигзаг, спирала, парабола)“ („Психология на литературното творчество“). „В този художествен опит — сочи Арнаудов — не само се чувствува колко беден е традиционният език откъм изрази за афективния и изобщо вътрешния живот, но и какви нови методи на изследване са необходими, за да се обясни тайната на ефектите, значението на чисто съзвучните фактори.“

Безспорно голямо е значението на Арнаудов в онзи оригинални тълкувания, които е направил на нашата народностна самобитност. Това са изследванията му върху фолклора, изучаванията му върху външния битов и вътрешния интимен живот на българина. Той показва освен изключителна работоспособност за обхващане на

материала още и необикновена широта при тълкуването му. Проучванията върху „Баладни мотиви в народната поезия" се откриват в обширен преглед върху народното обичайно право при делба на имот. Жестокостта и варварството на делитбените отношения, довеждащи до скръбни случаи, до тъжни баладични представи за убития, са осветлени с дълбоко вникване в традиционно собственическите отношения. При проучване на народния календар и на народните празници Арнаудов се натъква на твърде хлабавата връзка между християнско религиозното светоотношение и нравите и обичаите на българина, които имат предимно практическа основа. Новото религиозно светоотношение е възприето само формално, докато вярата и обичаите имат никакво трайно прилагане в духа на старото езичество. Старата система от празници, наследена от прадедите на славяните, е трябвало да отвори място на един календар с нови светци, разделен според периодическите семейни и обществени обичаи. „Можем само въз основа на днешния фолклор — пише акад. Арнаудов, — доколкото там прозират пластарите основи, и по аналогия с традиционните наредби и възгледи другаде, гдето при сходни социални и културни условия е запазен мирогледът на езичеството, да предполагаме, че празниците на нашите прадеди са били устроени главно в зависимост от стопански календар на земеделското и скотовъдното население. Първи посев наесен или напролет, пущане добитъка на паша, грижи за ниви и градини в решителни моменти на годината, радост от прибрана добра жътва, мерки за оздравяване на семе, добитък и хора срещу зли сили и стихии в началото на главните годишни времена — ето някои опорни точки на обичая, жертвоприношението, благословията, молитвата или заклеването откъм техния естествено-религиозен смисъл" („Български народни празници"). Когато на Запад в наши дни се шуми толкова много за антропологичните открития на автор като Клод Леви Строс върху родовата структура, върху зависимостта между житейските бит и магическия действия и думи и т. н., можем да се гордеем, че много по-рано у нас са направени проучвания върху обичайно право, родови отношения, народен празничен календар, обреди и т. н., въвеждащи ни в дълбоката същина на народното битие в праезическата му основа, в откриване на ония връзки даже, които съществуват между карнавала на сиринца и древните карнавални празненства, между коледуването и класическите римски Kalendae Anuariae. При това навсякъде се търси народноплеменният и битов отпечатък. Картината обгръща всички български краища, взети като етнографска цялост. Тя застъпва както единството, така и разнообразието на фолклора ни. В Кукуш денят преди 25 декември се нарича бъдник, а в Охридско и Прилепско — Коледа. В Кукуш запалват вечерта огън да гори, а от пенушката завардват парче за догодина, за да подпалят същия огън — живи остатъци още от прамитовете на Прометей. В Дебърско децата отиват в гората, дето не се чува глас на петел, отсичат по три-четири дъбови дървета и ги слагат на огъня, но без да ги догорят, като ги угасят с вино, за да ги запазят през годината. В Източна Тракия цяла нощ вардят будни да не угасне огънят и с негова пепел посипват житото за засяване, за да е плодовито. В Ботевградско дървото за бъдник се сече от момък за женене, облечен празнично, и т. н. и т. н. — разкрива се разпространеното от югозападните земи до най-далечния север. Препрочетете ли „Български народни празници", ще се сродите с пластарата ни същност, с оная дълбока историческа общност, която сме имали с траките, с най-старите заселници на Балкана, и ще усетите издълбоко оригиналната ни същина — ще се опивате от оная лоза, която е раждала обилен плод през хилядолетия. В тези свои изследвания Арнаудов е патриот. Те са ехо от народната душа у този иначе академичен и кабинетен на пръв поглед

човек. Арнаудов не пише фолклорните и етнографските си изследвания като отвлечена чиста наука. Той дълбае в съкровената ни същина, той борави с материята си като учен, влюбен в своя народ, беззаветно привързан към него, широко оценяващ неговите добродетели, неговото родово битие и творческата му фантазна сила. Могъл е да се загърне в тогата на средновековния схоласт, откъснат от времето, да се запази под мантията на „обективния" учен, но не го е направил. Чувствувал е някакъв изначален дълг да служи на народа си и така е създавал своите фолклорни, битово-етнографски проучвания, които могат да се обединят под едно общо име — българска народонаука.

Другарки и другари,

Нашият юбиляр след два дена ще бъде на 90 години. Но пред него все още лежи бяло поле, неизвървян още път. Неговият ден все още редовно е наситен с дела, много по-напрегнати от тия на мнозина литератори, които предпочитат забавата пред науката, разговорите за тоя или оня пред творчеството и които се спасяват като сепията, която пуска тъмната завеса пред себе си, за да се скрие в неизвестността. За тях и за всички ни човекът, когото чествуваме, е един пример на труженичество, на научна всеотдайност. Сега, в годините на народната власт, когато сме запътени към ново, велико бъдеще, той намира време и сили, за да се откликва на гражданските си задължения, за да бъде съветник и опора на по-младите.

Скъпи другарю Арнаудов,

От мое име и от това на ръководството на Академията на науките, на Софийския университет „Климент Охридски", където сте оставили великолепни спомени като преподавател, Ви пожелавам още много и много години да запазите Вашето пословично здраве, Вашата неуморност и да дадете нова плодоносна жътва на полето на българската наука за по-нататъшно издигане на нейния национален престиж.

ЗА ПРОСЛАВА И ЧЕСТ НА РОДИНАТА

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Когато Михаил Арнаудов, **връстник** на нашето освобождение, е започнал своето голямо литературно дело, **б ъ л г а р о з н а н и е т о** е било още в своите пелени. Повече от седем бурни десетилетия този многозаслужил син на нашия народ е трупал планини от знания, за да бъде по зова на Паисий Хилендарски полезен на своя род.

Полезен! В това просто слово е скрито онова кристално чисто родолюбие, което в мрака на многовековното робство е вдъхновявало знайни и незнайни радетели на българщината и което е било съдържание и смисъл на целия живот на Михаил Арнаудов. Да, тъкмо смисълът и съдържанието на щастливо и за него, и за нас дълголетие, през което не е имало почивка, отдих, обикновено човешко развлечение. Никой никога не е чул от този неуморен човек да каже: стига, край на работата, сега — отмора, престой...

И не е можел, и не може да каже така, защото изпълнението на задачите е свързано, а задачите всякога са били много и все едри, обемисти. Когато един богат по съдържание труд е на завършване, друг по сбора на материалите е вече преполовен, трети е запланиран дори в своите подробности, четвърти е набелязан... В диренето на едни научни факти са откривани други факти и документи, обработването на една идея е пораждала друга, не по-малко интересна и значителна идея...

И каква упорита воля, и каква желязна последователност в прекрасната система на работа, и колко подчертани редове в книги на десетки езици, и колко ситно, ясно, четливо до калиграфичност изписани малки и големи листчета!...

Преди две-три години в научния съвет на Института за литература при Българската академия на науките се разглеждаше за приемане и печат негов труд върху фолклора. Големият наш учен, вече наближил деветдесетте, говори за своето научно произведение, говори гладко, аргументирано и вади от чантата си куп изписани листчета. Това е планът на книгата, нахвърлян грижливо още през... 1911 г....

Трябва да се отбележи, че тези листчета не са били захвърлени в някакви забравени папки в архивата на учения и случайно намерени и измъкнати след повече от половин век. Не. Те са били постоянно пред погледа му, били са началото на един непрекъснато проучван и натрупван материал, за да се яви на бял свят голямо ново поредно научно съчинение в огромното дело на академик Арнаудов.

За академик Арнаудов няма празни часове, няма тежки условия за научни издирвания, няма други по-важни обстоятелства от обстоятелството и благородната амбиция да обогатява родната литературна наука. През Балканската война, тридесет и четири годишен, той се бие и извършва походи като прост солдатин, но когато другите войници почиват и се забавляват, той тръгва с бележник в ръка и записва

разкази на българите от Източна Тракия, записва народни песни и приказки, поговорки и пословици, обреди, традиции, обичаи...

През Първата световна война Михаил Арнаудов е в Северна Добруджа. Обикаля десетки села, среща се с хиляди българи, които му разказват историята на своите села, разкриват му поразително интересни страници от своите биографии. От Северна Добруджа записва 380 народни песни, които, ако не бе неговото пословично усърдие на патриот и учен, може би щяха да бъдат загубени за нашето фолклорно богатство. Дава цяла галерия от певци и певици, стари и млади, родоначалниците на които по стечение на много трудни и трагични обстоятелства в продължение на няколко десетилетия са се преселвали от южните предели на Русия до южните предели на България... Добросъвестно и грижливо са дадени стотици и стотици интересни от най-различни гледни точки драматични и трагични съдби на хора и селища...

Все през Първата световна война неуморният изследовател и учен отива във Вардарския край, в Тетовско, откъдето е родом баща му, преселен на младини, още преди освобождението на България, в Русе. Там, в чудната Тетовска котловина, дето се раждат най-вкусни ябълки, в подножието на Шар, той обхожда село по село, търси свои роднини, свързва се със стотици селяни и граждани, певци и певици, старци и младежи, от които събира и записва песни и приказки, гатанки, пословици и поговорки, исторически сведения, материал за бита и обичаите на този чуден кът. И както сам академик Михаил Арнаудов ми разказа, през ония тежки години на свирепа война, на недоимък и тревоги той е трябвало да обикаля селищата по апостолски, да спи в плевници и обори при невъобразимо тежки хигиенични условия...

Изпълнил много обемисти тетрадки и бележници с ценни материали, той веднага започва да ги обработва. Така в скоро време е готов за печат извънредно интересен сборник. Многото превратности в съдбата на народа ни забавят излизането на този сборник, та и досега — повече от половин век...

Откъде тази непресекваща енергия у този забележителен наш учен?

Може да има — и има — много източници, но, струва ми се, най-дълбокият и най-буйно бликащият източник, това е съзнанието, че на народа си трябва да даде много, трябва да даде всичко, което може да даде и което е способен да даде.

И той даде и дава. Дава от сърце и душа, дава всеотдайно, с пълни шепи. Широк е обхватът на неговата тематика. И всичко, което е написал, е изпипано на най-високо фактологично, езиково и стилово равнище. Когато човек чете и изучава неговите томове по толкова най-разнообразни въпроси, има чувството и увереността, че не е пропуснато нищо от съответните сурови материали...

В коя ли област на нашата народоука, на нашата литературна история, на нашата възрожденска епоха, на нашата класика, на сложните проблеми на литературното творчество, на съвременната ни литературна практика не е надникнало зорко око на големия учен, на пламенния родолюбец!...

Той се рови години в епохата, литературното дело, в политическата дейност, в журналистическата и публицистичната работа на Любен Каравелов, за да покаже в монументално съчинение неговия внушителен образ, да анализира неговото многостранно творчество... С точна аргументировка и с научно прозрение той разграничи фейлетоните, писани от Каравелов и Ботев, доказа кое е на единия автор и кое на другия автор, сложи край на безплодни спорове и неуместни презумпции по този въпрос.

Един от последните големи трудове на академик Михаил Арнаудов е трудът му за Кирил Христов. Повече от седем десетилетия този даровит, своеобразен и противоречив български писател е създавал препирни и тълкувания. Едни са го отричали без остатък, други прекомерно са го възхвалявали. Спокойно, обективно, безпристрастно Михаил Арнаудов показа неговия ръст на писател, като не избягна да покаже — с любов към вдъхновения поет и със снизхождение към капризния, избухлив и непостоянен до куриозност характер — всички негови отрицателни черти.

И в тази си огромна дейност академик Михаил Арнаудов е намерил време да направи великолепен превод на „Максими и размисли" от Ларошфуко. И не само да даде прекрасен и точен превод от старинния френски език, но и да осветли с голяма студия за автора и най-важните духовни и културни страни на неговата епоха.

Академик Михаил Арнаудов е богат рудник на знания за младите поколения. И не само за поколенията, които се занимават специално с въпросите на нашата културна и литературна история, но и за всички просветени граждани.

Неговите съчинения представляват вече цяла библиотека. И непрекъснато се множат.

Дано още много години да се множат за прослава и чест на нашата родина!

СПОМЕНИ ЗА АКАД. МИХАИЛ АРНАУДОВ

АТАНАС ИЛИЕВ

След като завърших средното си образование в родния си град Стара Загора, колебаех се каква специалност да избера при записването си за студент в университета. Привличаше ме следването по литература в Историко-филологическия факултет, но литературата бе неделимо свързана с филологията, към която нямах особено влечение. Реших да посещавам само лекциите по литература през първата година от студентстването си, а след това да реша въпроса, който будеше колебание в плановете ми за избор на специалност. Лекциите по литература четяха проф. Ив. Шишманов, д-р К. Кръстев, доц. Ал. Балабанов и още един млад доцент Михаил Арнаудов, току-що завърнал се от специализацията си в Германия. Проф. Ив. Шишманов ми бе известен като бивш министър на просветата, който бил принуден да напусне министерския си пост, понеже допуснал освиркането на Фердинанд от студентите при откриването на Народния театър; д-р К. Кръстев ми бе известен като редактор на сп. „Мисъл", в което сътрудничеха млади поети и писатели — Славейков, П. Тодоров и Яворов; Ал. Балабанов ми бе известен с превода си на Гьотевия „Фауст". Не ми бе известен само М. Арнаудов, чието име още не бе проникнало в гимназията на родния ми град. При това съчетание от преподаватели младият доцент Арнаудов бе поставен при немного благоприятни условия за проявяване. Той трябваше да блести с някакви нови качества на преподаване, за да застане редом с Ив. Шишманов, чиито авторитет и влияние бяха затвърдени — неговите лекции се посещаваха не само от студентите по литература, но и от външни лица, поради което му бе дадена най-голямата по онова време аудитория във факултета. Шишманов блестеше с известна тържественост на преподаването си, качество, което се засилваше от самия материал на лекциите му — Корней, Расин и Молиер, разглеждани върху фона на аристократическото общество през епохата на Лудвик XIV. Арнаудов изнасяше лекциите си в значително по-малка аудитория, каквито бяха аудиториите и на останалите преподаватели. Той имаше курс върху романтизма и върху психологията на литературното творчество. Неговите лекции отначало се посещаваха предимно от студенти литератори, но в скоро време привлякоха и студенти от други специалности. Особено интересни бяха лекциите му за литературното творчество. В противоположност на Шишманов, който не беше чужд на известна парадност въпреки демократичните си отношения към студенти и към граждани, Арнаудов се стремеше да създаде интимна атмосфера в аудиторията си, за да улесни приобщаването на слушателите си към живота, който е отразен в разглежданите произведения, както и към преживяването на авторите в самия процес на литературното им творчество. Правеше впечатление начинът, по който той рецитираше части от разглежданите произведения.

Той ги рецитираше с изразителност, на която биха могли да завидят и най-добрите ни артисти, но заедно с това не изпадаше в изкуствено повишаване на изразителността, в каквото повишаване изпадат артистите рецитатори. При това успяваше да съчетае в стилово единство анализите, които се включваха в текста на преподаването, с художествената страна на самото рецитиране. Това съчетание от проза и поезия имаше от своя страна някакъв вътрешен ритъм, който допринасяше да се следи по-лекo и по-внимателно смисълът на преподаваната материя.

За мене бе съвсем нов и интересен методът, следван от младия доцент в процеса на научните му изследвания. Той изхождаше от изказванията на самите творци за начина, по който творят. Съпоставяйки тези изказвания, Арнаудов извличаше общото между тях по разглежданите въпроси. Теоретическите изводи се правеха въз основа на данни за самата художествена практика. А когато имаше противоречия между тях, се даваше думата и на двете страни, завеждаше се драматичен спор и най-после се стигаше до крайния извод. Всичко това придаваше особена живост на преподаването, възбуждаше растящо очакване и предразполагаше към активно участие на слушателите при разрешаването на въпроса. Ако преподавателят смяташе, че въпросът още не е окончателно разрешен, той даваше перспективи за неговото разрешение, без да натрапва своето мнение. Така слушателите се обогатяваха с много нови знания, които им даваха подтик за по-нататъшни разсъждения, за самостоен размисъл.

По това време у нас и в западните страни се шираха упадъчните течения на буржоазните изкуство и литература. Особено широко разпространение сред младежта имаха романите на полския писател Станислав Пшибишевски, които покваряваха вкуса и развращаваха читателите с неукрепнала критична мисъл. Арнаудов поведе борба с влиянието на този автор, като развиваше вкус към класическата литература. Той победи модната упадъчна литература дотолкова, че споменаването на Пшибишевски от някой студент вече будеше присмех от страна на неговите колеги. Ръководейки упражненията по литература, Арнаудов бе избрал да се разглежда Гьотевият Фауст (в превод от Ал. Балабанов). Той ни предупреди, че философските разсъждения на героя не могат да се включат в една определена философска система. Предпазваше ни и от опасността да правим заключение, че Гьоте е привърженик на скептицизма, както погрешно би могло да се заключи от първата сцена на трагедията. Спомням си, че в писмената работа, която ни бе зададена — да анализираме част от трагедията, аз бях направил опит да разкрия смисъла на образното изказване в тази част, че небесните сили си подават една на друга „ведрата си чудесни". Изтълкувайки този израз в смисъл, че ведрата са чудесни, защото от тях не се пролива нито капка от съдържимото, бе ми хрумнало, че тук Гьоте е изразил интуитивно закона за съхранение на материята и на енергията. Арнаудов с право намери, че това тълкуване е твърде тясно, за да обхване широтата на Гьотевата мисъл, но все пак той насърчи опитите да се намери рационален израз на символите, за които тук става дума. Арнаудов още по онова време предпочиташе да остави открит известен въпрос, отколкото да му се даде неправилно или твърде тясно решение.

Следвайки метода за тълкуване изказванията на самите творци, той често се натъкваше и на въпроси от общата естетика. Без да отбягва тези въпроси, той и в тази област проявяваше същата предпазливост. Така той откриваше поле за размисъл и у студентите по философия, които изучаваха естетиката като задължителна дисциплина. В това отношение той стоеше по-горе от преподавателя на

тази дисциплина — д-р Кръстев, който се придържаше безкритично към естетиката на Конрад Ланге, според която същността на изкуството е игра на съзнателна самоизмама, т. е. игра, в която възприемащият произведенията на изкуството се поддава на илюзия, че изобразеното в дадено произведение е действителност, но не забравя напълно, че съзнателно се е поддал на тази илюзия. По-късно ми попадна на ръка друг труд на Арнаудов — „Увод в литературната наука", — в който се излагат всички естетически теории, които се изучаваха в западните университети, но нито една от тях не се сочеше като изчерпваща въпроса за същността на изкуството.

Следната учебна година прекарах в чужбина, дето имах възможност да посетя художествените музеи, в които се съхраняват най-ценните произведения на изкуството. Разглеждайки тези музеи, аз неволно си спомнях разглежданите в лекциите на Михаил Арнаудов въпроси от общата естетика. Лекциите по филология, четени от големи учени, обаче не можаха да ме заинтересуват и аз минах към философията, в която бе застъпен курс по естетика. Препрочитайки книгата на Арнаудов по психология на литературното творчество, която вече бе излязла като брой от съществуващата по онова време „Университетска библиотека", аз откривах в нея все нови и нови материали по естетика, написани вещо и със същия увлекателен стил, какъвто бе присъщ на лекциите, които бях слушал. Правеше ми впечатление, че в този труд не се разглеждаше нашумялата по онова време „психоаналитическа естетика", създадена от последователите на Фройд, която бе разглеждана и критикувана дори и у нас. По-късно разбрах, че тази естетика изобщо не се поддава на разглеждане по метода, следван от Арнаудов, защото нито един значителен автор на истински художествени произведения не се е изказал в нейна полза Едва в последното издание на този труд се споменава за психоаналитическа теория на художественото творчество, като се изтъква нейната едностранност: в нея се използуват отделни случаи от творчеството на автори с патологични наклонности, като се обобщават, и от тях неправилно се извежда същността на творческия процес.

В разглеждания труд наистина става дума за несъзнание, с какъвто термин си служат психоаналитиците, но този термин тук е употребяван не в смисъл на потиснати чувства и желания, в какъвто смисъл го употребява Фройд, а в много по-широк смисъл, в какъвто се употребява от видния съветски психолог С. Л. Рубинщайн, който в капиталния си труд „Битие и съзнание" казва: „Границата между това, което човек съзнава, и това, което се изплъзва от съзнанието му, е текуща, изменчива, динамична" (стр. 277). Онова, което не се съзнава в творческия процес, според Арнаудов също е временно несъзнавано, а не по начало такова (стр. 271). В същия труд става дума и за освободителното лечебно въздействие на изкуството, но това въздействие тук се отнася не само до потиснати чувства и желания, а до всичко онова, което е свързано с мъчителни чувства. В този случай е цитирано следното двустишие от Вазово стихотворение: „и песните като сълзи жежки, скрътва услаждат, мъките церят".

След завършването на висшето си образование по философия, което бе прекъсвано за четири години от Първата световна война, аз започнах просветната си дейност в родния си град, след това бях на специализация във Виена и се установих в София. По това време Михаил Арнаудов бе вече професор и академик, автор на много трудове по историята на българската култура, по фолклора и други сродни на специалността му дисциплини, а аз бях сътрудник на редактираната от

БАН БИБЛИОТЕКА
БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Асен Златаров библиотека „Натурфилософско четиво", на някои седмичници и на списания. Сега се запознах повторно с Михаил Арнаудов, без да му напомням за някогашния негов студент по литература — смятах, че това е съвсем излишно. Запознаването ни стана в сладкарница „Цар Освободител", където се срещаха писатели, артисти и интелектуалци от различни специалности. Още при запознаването си му предложих ръкописите на една статия, която бях написал за неговото списание. Той беше чел други мои статии в различни списания и статията ми бе приета. Редакторът изобщо прояви същата отзивчивост, която ми бе известна още от студентските ми години. В скоро време станах един от редовните сътрудници на списанието. Покровителственото отношение на Михаил Арнаудов към младите се изразяваше по различни начини. Той бе поканил за съредактори П. Динеков (днес академик) и Ал. Бурмов (който почина като ректор на Търновския университет). Лично аз му бях признателен за съдействието, което ми оказваше, когато заемах в Мин. на нар. просв. поста Началник на културното отделение. Със своя авторитет и влияние на голям учен той ме предпазваше от всяка намеса на външни лица в административната ми работа.

В годините между двете световни войни той бе извънредно много зает с научната си работа. Минавайки край сладкарница „Цар Освободител" на връщане от университета, той се отбиваше за няколко минути, оглеждаше се и ако намираше онзи, когото търсеше, разменяше с него няколко думи и след това изчезваше надолу по улица „Раковски" на път за дома си. Понякога се загубваше по няколко седмици. Ние знаехме, че през това време той привършва някой научен труд в осамотение на вилата си в Своге. При тази негова заетост нямах възможност да разговарям с него надълго по въпросите, застъпени в книгата му, която препрочитах по няколко пъти, като проучвах заедно с това и излязлата вече „Психография на Яворов". Тази психография особено много ме интересуваше, защото знаех близките отношения на автора й с покойния Яворов и пламенната му защита от враговете му след сполетялото го нещастие — това ми бе известно от статиите му във вестниците преди и след самоубийството на големия ни поет. Нямах възможност да разговарям с него и по политически въпроси, но ясно си спомням, че когато бе оповестено за изгарянето от хитлеристите книгите, чиито автори са от неарийски произход, той насаме в кабинета си ми каза: „Пазил ни господ от такава напаст!", а когато фашизмът стигна и до нас и започна гонението на евреите, той каза за един автор, който бе писал на френски за автор от еврейски произход: „Блазе му на куража!" Смятам, че тези негови изказвания в мое присъствие са изразявали вътрешното му отношение към въпросните събития.

Дълго време след това не се бяхме виждали. През това време аз прочетох с наслада историческите му монографии, в които се съчетава най-широка осведоменост с изкуството да се възкресяват великите образи от възрожденската ни епоха. По-късно по една щастлива случайност ми се удаде случай да разговарям с него в спокойна обстановка. Заварих го през време на почивката му на почивната станция във вилата на писателския съюз в Хисаря. Той бе бодър, с удивителна памет и с умението си да разказва увлекателно, както разказваше за творчеството на видни творци. Летовниците го замолваха да им разказва за историята на Хисаря и настоятелно да продължи разказа си, задаваха му най-различни въпроси. Той премина от историята към археологията, след това към началото й, към пътуванията на археолози с научни цели, към описанията им и т. н. Оказа се, че неговата огромна ерудиция по специалността, която преподаваше някога в университета, се

придружава от друга, не по-малка ерудиция по науки, които стоят далеч от специалността му. Летовниците слушаха прехласнати и не го оставяха да се отделя от тях, за да продължава занятията си на темата, която бе предмет на личните му изследвания. С мене насаме разговаряше за нашите поети и писатели от неговото поколение, за връзката между интимните им преживявания и творчеството им, за близките на Вазов, които са играли една или друга роля в неговия живот.

Присъствието на Михаил Арнаудов в тази вила създаде от нея импровизиран свободен университет, от който всеки летовник обогатяваше знанията си по въпросите, които го интересуват. Той бе на осемдесет и четвъртата си година и много естествено бе пожеланието на всички да живее още много години, за да успее да използува за творческото си дело всичко, което е събрал от личен опит, четене на класически произведения, научна литература и размисъл върху нея.

Разтворих с голям интерес последното издание на неговата „Психология на литературното творчество". Запитвах се дали тя би могла да бъде полезна и сега — след като психологията бе обогатена с учението на Ив. П. Павлов и с материалистическата разработка на въпросите, свързани с художественото творчество. С радост открих, че по основните въпроси на художественото творчество тук са дадени решения, които са в хармония с днешната психология на литературното творчество, защото самият метод на изследване — допитване и анализ на изказвания от самите творци, както и съпоставяне на тези изказвания опитно разкриват особеностите на процесите, които са налице в процеса на художественото творчество. Авторът наистина не използува данните на Павловото учение и реформите, които то въведе в общата психология, но той стига чрез своя индуктивен метод по самостоятелен път до заключения, които съвпадат или плътно прилепват към данните на днешната психология, а по въпросите на литературното творчество те в много случаи конкретизират, оживяват, допълват и доразвиват теоретичната разработка, която е дадена на други автори въз основа на Павловото учение. Цитирайки например изказването на Хебел, че всяко художествено произведение трябва да има „символен" смисъл, че то трябва да бъде „образ или случай, в който законът за историческото развитие, законът за необходимостта е намерил своя конкретен израз", авторът заключава, че „покрай реалния рисунък на характерите на героите в произведението трябва да съзираме нещо по-общо, което го прави документ на епохата, като сгъстява в конкретни образи и събития толкова общи черти, че мисълта ни без мъка да минава от частното и индивидуално към родовото". Към това решение на въпроса за естеството на художествените образи трябва да прибавим само това, че общото и индивидуалното са дадени в диалектическо единство, за да стигнем до решението, което е налице в материалистически ориентираната психология на литературното творчество.

Авторът подчертава и факта, че общото, за което тук става дума, не трябва да се влага и в устата на самите герои, че то трябва да се излъчва от произведението, както се изразява Хебел, като някаква „скрита светлина" от него.

За да стигне до тази „скрита светлина", писателят, разбира се, трябва да е разсъждавал в личния си живот върху изобразените обекти, неговото творческо въображение отразява живота в перспективи, които са очертани в процеса на тези разсъждения, и авторът се спира обстойно върху влиянието на разума в този процес. „Разум и въображение имат еднакво място в сложните произведения на поетическия гений — казва той (стр. 387). Но веднъж дал насока на въображението, разумът не се вмесва в развитието му така, че да го замества, не създава нови

художествени образи, а се задоволява да преценява създадените и да подканя въображението да създаде нови образи, които биха заместили преценените като несполучливи. Разглеждайки участието на разума в творческия процес, авторът казва: „Разумът не прибавя нищо, не изнамира нищо, нито пък може с необходимост да даде импулс за продуктивно настроение. Изобщо той се ограничава да направлява и да присъжда, но не и да мени по същество това, което му е поднесено от въображението“ (стр. 360—361). Разумът, с други думи, тук е подчинен на онази „скрита светлина“, която се излъчва от създадените образи. Всяко изискване на разума от въображението да илюстрира чрез конкретни образи това, което той е постигнал по рационален път, би извело въображението до създаване на безкръвни, схематични образи. От тези разсъждения се вижда, че авторът по пътя на самостойните си мисли е изразил опасността от т. нар. „илюстративен метод“, който води към известния „разсъдъчен схематизъм“ на художествените образи, против който се води тъй продължителна борба в СССР и у нас.

Скритата светлина, която се излъчва от художествените произведения, от своя страна е друг израз на образното мислене, или мислене чрез образи, за което става дума още в естетиката на Белински и което вече е прието от повечето представители на марксистко-ленинската естетика. Това мислене чрез образи е обяснено в учението на Ив. П. Павлов, като се изтъква, че резултатите от дейността на човешките сетивни органи не са инертен материал, от който се изгражда познанието на света (включително и за природата на познаващия субект), а са обобщения на редица факти от миналия опит на индивида заедно с редица разсъждения върху опитните данни. Всеки сетивен образ според Павлов възниква от раздразнение, което се пречупва в кората на главния мозък през сложен комплекс от следи, останали от минали познания, благодарение на което той се обобщава, като се включва в известен род. Общото, което е налице в сетивните образи, обаче не е отделно от сетивния им характер, не се съзнава като общо; то е по израза на Павлов „дигизирано“ като индивидуално. Това общо за обикновения наблюдател остава в кръга на баналните истини. За художника обаче то съдържа нещо ново, нещо оригинално; то разкрива някаква нова страна на реалните обекти, а в повечето случаи разкрива няколко нови страни от тях. Това несъзнавано общо, което е „органически“ свързано с индивидуалното, превръща сетивните данни от най-елементарен градивен материал на целокупното познание (за какъвто материал те се смятаха от старата психология) в своеобразно познание, което е в непрекъснато взаимодействие с целокупното познание, с целия сложен познавателен апарат на субекта. Оттук произтича неговата сложност, каквато сложност липсва в кръга на познанията, добити по разсъдъчен път — чрез разгърнати разсъждения по линията на научното познание. По отношение на обществения живот науката според Павлов дава познания, които разкриват само неговия „скелет“, докато изкуството отразява живата тъкан, която облича този скелет и се развива заедно с него.

Оттук произтича фактът, че с понятията на разсъдъка, дадени чрез разсъждения в разгърнат вид, не може да се изчерпи комплексът от обобщения, които са включени в художествените образи. Тази истина, призната от Ив. П. Павлов и от марксистко-ленинската естетика, е застъпена и в труда на акад. Арнаудов. Прилагайки дедуктивно учението на Павлов, представителите на марксистко-ленинската естетика, за които тук става дума, както се вижда от казаното, стигат до същите резултати по този въпрос, до които стига и акад. Арнаудов чрез своя индуктивен метод. Тези два метода тук се взаимно допълват и взаимно обогатяват. Заслугата

на акад. Арнаудов в този и в много други подобни случаи е в това, че той стига до въпросните истини въз основа на обилен исторически материал, свързвайки общата теория на литературата с множество конкретни факти от историята на литературата, създавайки единство от тези две дисциплини.

Но по пътя на своето изследване акад. Арнаудов разработва и теми, които досега изобщо не са били разработени. Такъв е случаят например с въпроса за границите на познанията, добивани чрез литературата. Вече се смята за общоприето, че литературата дава повече знания за отразената действителност, отколкото дава науката. Тази истина е изтъкната и от Енгелс в знаменитото му писмо до Мина Каутска. Често се изтъква и фактът, че научните познания на писателя упражняват значително влияние върху тяхното творчество. Но не е изтъкнато, че художествено добитите познания въпреки своето богатство не могат да заменят научните познания, както погрешно смятат някои писатели от миналото, оповавайки се на своята гениалност като художници. Акад. Арнаудов с множество примери от историята на литературата доказва, че това убеждение е илюзорно. Балзак, който озаглавява някои свои романи като „философски етюди", въпреки гениалността си не успява да стигне до „мечтаното установяване някакви общи принципи на социалната динамика".

Казаното за труда на акад. Арнаудов далеч не изчерпва всичко, което може да се каже за неговото значение в настоящия етап от развитието на научната теория на литературата. Но то е достатъчно, за да се изтъкне, че методът, следван в този труд, открива възможности за поставяне и разрешаване не само на актуалните въпроси на тази наука, но и на неизследваните още въпроси, които възникват в процеса на нейното развитие. Акад. Арнаудов широко използува тези възможности, улесняван от огромната ерудиция, с която разполага. Трябва да отбележа и умението, с което той се спира на такива факти, които крият в себе си дирeното обобщение, факти, които, за да се намерят, трябва да се съзре тяхната „скрита светлина", подобна на скритата светлина, характерна за произведенията на изкуството. Оттук произтича онази увлекателност, с която се чете този труд, увлекателност, с каквато се чете художествената литература.

С тези кратки бележки аз приключвам спомените си за духовното си общуване с честития днес юбиляр, комуто пожелавам да продължава още дълго все тъй неуморно творческото си дело, обогатявайки с нови ценности съкровищницата на духовната ни култура.

I

ВЪПРОСИ ИЗ ПСИХОЛОГИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО

ТРУДЪТ НА МИХАИЛ АРНАУДОВ „ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО“ И МЯСТОТО МУ В НАУКАТА ЗА ХУДОЖЕСТВЕНОТО МИСЛЕНЕ[1]

НИКОЛАЙ АНТОНОВ

Сред многобройните трудове на Михаил Арнаудов, посветени на различни творци и литератури, „Психология на литературното творчество“ заема особено място.

На пръв поглед тази книга стои усамотена в огромното дело на учения, не се свързва с монументалните „частни“ проучвания върху творчеството на Вазов, Яворов Кирил Христов и пр.

В действителност тази книга логично произлиза от всички изследвания и безбройни студии, които Михаил Арнаудов посвещава на различни литературни въпроси, творци и епохи. От определена гледна точка всички трудове на Михаил Арнаудов, изградени монографично върху отделни творчески личности, подготвят появяването на „Психология на литературното творчество“, носят в себе си предопределящи елементи и схващания — за изграждането на цялостна концепция върху литературния процес като творчество.

„Увод в литературната наука“ (1920) е може би първият опит да се систематизират научните открития, завоювани от дълбоката древност до по-ново време. Този опит има преки връзки с науката за творческия процес, защото подсказва мястото й в едно систематизирано, конструктивно схващане за литературната дейност и очертава границите на нейния предмет.

Най-сетне, в 1931 г., т. е. когато е на 53 години и в продължение на повече от три десетилетия е събрал огромно количество доказателствен материал, след като по същество е разтълкувал творческия процес у Яворов, у Вазов — от една определена позиция, — Михаил Арнаудов публикува първото издание на „Психология на литературното творчество“.

Предпоставка за излизането на тази книга са и университетските лекции на автора върху проблемите на литературното творчество.

„Психология на литературното творчество“ си завоюва трайно място в науката за творческия процес. Този ценен труд присъствува в науката и сега, когато малко се говори за „психология на творчеството“.

Новото издание на книгата от 1964 г. — преработено и допълнено, но непроменено по отношение на изходните концепции на автора — излезе в момент, когато науката за творческия процес подлага на строги преоценки всички изследвания,

[1] Психология на литературното творчество, С., 1964, изд. II.

които й са посветени от един век насам. Това издание се превежда на чужди езици — сигурно доказателство за солидна научна стойност.

На пръсти се броят изследванията върху творческия процес от миналото, които са съхранили научните си достойнства и в нашата съвременност. Създавани най-често под влиянието на определени модни схващания — шумни и популярни в един-единствен литературен „сезон", тези ръководства са бързо забравени и сега дори за сведения не се отбелязват в нищо изследване.

Книгата на Михаил Арнаудов остана. Нещо повече — тя навярно е най-солидният опит — изследване върху творческия процес в литературата от така наречената „психологическа" епоха на тази наука.

И ако този труд в научното творчество на Михаил Арнаудов е своеобразна рекапитулация, обобщение на цяла серия частномонографични проучвания, какво място заема той в науката за художественото мислене въобще? Какъв е реалният му принос в тази наука?

Към края на XIX и в началото на XX в. науката за творческия процес прави първи опити да се обособи в самостоятелен клон на знанието, да се освободи от опекунството на естетиката, литературознанието и изкуствознанието, поетиката — където тя е съпътствуваща глава, вмъкната отчасти за пълнота на изложението.

Две обстоятелства благоприятствуват това обособяване и го определят:

1. Психологията като наука по онова време отбелязва значителни успехи главно в изследване на мисленето като процес. Асоциативната психология, критикувана и заместена — или по-точно допълнена — от гещалт-психологията, остроумно и за времето си удовлетворително анализира някои от сложните проблеми на човешкото поведение, в частност мисленето. Множество психически изяви на човека — въображение, наблюдателност, памет, емоции и пр. — бяха изследвани научно, в експериментални условия. Тези успехи на психологията не можеха да не привлекат вниманието на изследователя на творческия процес дори само и поради това, че той се занимава по същество с идентични понятия, само че пренесени в областта на художественото творчество.

2. Творческият процес като човешка изява почти без уговорки може да се разглежда от гледище на психологията. Преди всичко от нейно гледище, а не на логиката или гносеологията, макар че изкуството е познание, а творческият процес на опознаване обективната действителност — наистина специфично, но все пак достоверно опознаване на тази действителност.

Сега е безпредметно да се спори дали науката за творческия процес трябва да бъде преди всичко психология или преди всичко логика или клон на кибернетиката или някоя друга „стикова" наука, както се изказват предположения тук или там. Очевидно е, че тази наука има достатъчно обособен специфичен предмет на изследване и средствата за научно овладяване и дешифриране на този предмет са също така специфични. Ала преди сто години, когато творческият процес е бил просто една глава от естетиката, не е било възможно да се изисква самостоятелност на науката за художественото мислене. На практика се е извършило онова, което единствено би могло да стане при онези условия: науката за творческия процес прибягва до помощта на психологията. В стремежа си да се обособи самостоятелно, тя се превръща фактически в клон на общата психология — или поне това важи за повечето трудове под заглавие „Психология на творчеството". И все пак налице е една относителна самостоятелност, едно безспорно приближаване към същността на научното дирене, което за момента изиграва определена роля.

Наистина отделните компоненти на творческия процес се разглеждаха досущ като психологически компоненти и така или иначе свеждаха творческия процес до поведение, а не успяваха да го въздигнат до мислене, какъвто е той в действителност.

Това беше неизбежно, но и полезно за онова време, когато и най-придирчивото изследване установяваше, че творчеството се осъществява при „участието" на различни неоспоримо психологически величини: памет, въображение, наблюдателност, воля и пр. И тъй като тези величини биха „собственост" на науката психология, творческият процес беше „привлечен" към тази наука.

На науката за творческия процес беше нужен конструктивен и нормативен критерий в научното изследване. Тя го намери в нормативната психология.

При тези условия беше очевидно, че:

1. Отделните прояви на творческия процес така или иначе ще се оценяват съобразно провъзгласения норматив — и главно като някакви изключения от него, защото не може да се сложи знак на равенство между нормативното човешко поведение и творческия процес.

2. Науката за творческия процес ще има възможност да обогати документационния си материал, да го разкрие и оцени от една позиция, по-близка до същността на научното дирене, отколкото ако би сторила това от гледище на естетиката, логиката, поетиката и пр.

И действително главните достойнства на науката за творческия процес като психология беше привличането на огромен доказателствен материал за обяснение и характеризиране на отделните компоненти на творческия процес.

Логично е да се твърди, че преди „психологическия" етап в науката за творчеството натрупаният вече доказателствен материал не би се оползотворил в нужната и възможната степен.

Трябва да се отбележи и фактът, че в същност от XIX в. насам този доказателствен материал започна да се увеличава достатъчно убедително, за да привлече вниманието на изследователя, да го въоръжи със смелост за самостоятелно изследване. Почти четири пети от фактите, с които науката за творческия процес защищава себе си, са факти, документи и доказателства от XIX и XX в.

Какви факти биха това?

Всевъзможни мемоарни епистоларни материали, биографични данни за творците (в същност едва от миналия век се сложи началото на обективни и научни изследвания върху живота и дейността на отделни творци — предпоставка за по-нататъшно научно обобщаване) и пр.

Сега например е странно, че ръкописното наследство на творците почти не се ползува при изследването, не се привлича за доказателство в почти нито една „психология на творческия процес". Защо? Защото ръкописът документира, така да се каже, последната фаза на творческия процес, той е израз на напреднало художествено мислене и може да послужи на научното изследване, когато и самото то със своите методи и средства е в състояние да проникне в този извънредно сложен по същество документ.

„Психологията на творчеството" се интересуваше предимно от доказани, „външни" прояви на творческия процес, охотно ползуваше самопризнанията на творците, спомените на съвременниците. При всички случаи, когато се правеше уговорката, че отделните самонаблюдения, факти и пр. подлежат на доказване или е трудно да се докажат, все пак именно те бяха използувани в подкрепа на научното изследване.

а ръкописното наследство, което документираше неоспоримо творческия процес, бе пренебрегвано.

Нещо повече — посредством „готовата продукция", крайния резултат на творческия процес, изследователите често се стремяха да анализират ретроспективно творчеството, да доказват „механизма", съобразно с който то се изгражда. Този подход обикновено се превръщаше в литературен разбор на творбата — и колко „психологии на литературното творчество" са в същност именно такъв разбор (Овсянико Куликовски, Рибо, Вернер)!

Трудът на Михаил Арнаудов — това сега може да се каже с пълна категоричност — надрасна своето време, извиси се над фактите, с които разполагаше. Той и сега е ценен не толкова с изумителната си аргументация, със събирането на почти всички факти, които за пръв път тук се появяват в такова количество, а и с анализа на тези факти, с изводите и научните утвърждавания, произтичащи от тези факти.

За да бъдат разбрани действителните достойнства на труда „Психология на литературното творчество", трябва да се обърне внимание на още едно важно обстоятелство, което е донякъде и мерило за значението на изследванията. А именно:

Психологията на литературното творчество използува за критерий, както вече се каза, нормативното човешко поведение, „средните" и доказани човешки възможности за изява. Спрямо този среден норматив обикновено явленията, свързани с художественото мислене, се преценяват като някакви щастливи изключения, като едно излизане „извън правилата".

Разликата е твърде обща, за да бъде достоверна. Заключенията са парадоксални. Например като взема нормативното човешко мислене за най-общ изходен критерий, психологът — изследовател на творческия процес, удостоверява, че художественото мислене е несравнимо по-високо и следователно то е едно отклонение от нормата.

Правилна ли е тази постановка на изследване и оценка?

Художественото мислене — способност, която в различна степен се открива по правило у всеки зрял човек — е доведено у твореца до ярко изявена същност, до специфична дарба. Способността за художествено мислене именно у твореца се изявява най-пълно и завършено. Следователно не общата психология — т. е. нормативното и в случая непълно, неизявено докрай мислене — трябва да бъде отправен критерий за анализ на творческия процес, а обратното — доведената до съвършенство, докрай изявена функция е в същност ключът за разбиране на всичко, което я предхожда по степен на развитие. Точно както в естествознанието един зрял, напълно развит екземпляр е предметът на изследването — а не недъгавият, незрял и пр. екземпляр, — точно така в областта на творчеството критерият трябва да бъде самият художник, творецът, спрямо когото обикновеният човек и обикновеното мислене са една степен по-неразвити и по-несъвършени.

И все едно дали изследователят схваща тази основна същност на своята наука — той доказва възможностите си именно като влиза в противоречие с официалната постановка на въпросите, като разчупва рамката на изследването и достига до действителни научни заключения.

И трудът на Михаил Арнаудов, преценен от тази гледна точка, почти във всяка отделна глава се извисява над нормативната психология, избрана като ориентиращ критерий, довежда до заключения, които по същество измъкват психологията на

литературното творчество до единствено възможната в случая наука — науката за художественото мислене в литературата.

И тъкмо този успех на научното дирене осигурява дълголетие на книгата, за която става дума тук.

Още с въвеждащата глава, посветена на творческата личност, ученият доказва, че го безпокоят онези въпроси, които в същност разкриват разликите между нормативното и художественото мислене. Става дума за творческата личност като „субстрат“ на творческия процес с всички съпътстващи въпроси — талант, дарба, социална нагласа и пр. Не може да се твърди, че тази глава е изведена до категорични заключения, че не страда от противоречиви постановки и схващания, често привеждани, за да покажат всестранната осведоменост и научната добросъвестност на автора. Изобилието от приведени факти и мнения е такова, че понякога пречи на „чистия“, на целенасочения анализ и вместо да изрази авторовата концепция, затрупва я с всевъзможни „наносни“ изказвания.

Тази глава е най-слабата в книгата — и не може да бъде инак за позитивистичната концепция, от която авторът повежда научното изследване. Уводна по значение, по конструктивно място в такъв вид научно дирене, тази глава — главата за творческата личност — би трябвало логически да изхожда от здраво обмислени и научно достоверни концепции за творческия процес. Това в случая би означавало най-общо схващане на творческия процес като художествено мислене, а не само като поведение.

Ето защо Михаил Арнаудов допуска и във второто издание на своя труд такива глави като „Неврози и израждане“, „Раса и култура“, „Раса и личност“, „Наследственост“, които отклоняват изследването в противоречиви спорове с ненаучни постановки и тези. От изложението се подразбира, че авторът опонира с ненаучните становища, но вижда се също, че своя твърда концепция по този въпрос той нито прокламира, нито отстоява.

И тъкмо тук проличава необходимостта от филогентично разглеждане на някои въпроси — например въпроса за това, как у човека въобще възниква способността да мисли художествено, — което е равносилно на творчески процес, на способността да се създават художествени творби с естетическо въздействие. Отговор на този въпрос не може да се даде при ограничена онтогенетична трактовка на въпроса.

Историческият подход от синкретичното изкуство до наши дни би подсказал други критерии за оценка, би довел до други постановки, защото би разшифровал човешката способност да се мисли художествено по единствения възможен начин — като исторически обособила се способност на човек да отразява обективната действителност, да опознава природата, света, обществото, себе си.

Най-същественият момент в уводната глава е великолепната постановка „Творчеството е здраве“. Творческата личност е психически и „социално“ здрава личност; художественото мислене, творческият процес е един нормален, здрав процес — той не е отклонение от нормалното човешко мислене.

Сега е лесно да се защищава подобна концепция, но за честта на нейния автор трябва да изтъкнем, че той я отстояваше непоколебимо и преди четиридесет години, когато мнозина изследователи спекулираха с науката за творческия процес и прикриваха безсилието или нечистоплътността на своите изследвания зад щит от екстравагантни, психиатрични, анекдотични „факти“, доказващи парадоксалния характер на творческата личност. Подобни изследвания на практика довеждаха до

заключението, че творчеството не е нормален процес, че то е абсурдна изява на отделния творчески дух, без всякаква връзка с обществения живот — следователно то е неанализируемо, „надсоциално“ явление.

Необходимостта да защищава концепциите си за творческата личност навярно е предопределила за автора обстоятелството, че той фактически не се спира на толкова важните въпроси на таланта, на гражданското и обществено поведение на твореца. Освободен от предразсъдъците и лъжливите обяснения на расистките и биологично-психиатрични теории, творецът в концепцията на Арнаудов е в същност недостатъчно аргументиран именно като творческа личност, като онази решаваща компонента в творческия процес, в която определен, конкретен обществено-исторически материал се превръща в художествено произведение.

Впрочем въпросите, свързани с таланта, са сложни и досега неизследвани по същество. Онези учени, които съсредоточават върху тях научното дирене, обикновено допускат една съществена грешка: уеднаквяват целия творчески процес с дарбата, с таланта на твореца. В подобни схващания творчеството не е нищо друго освен изява на таланта и сложните процеси на творческото асимилиране и претворяване естетически на обективната действителност се свеждат до обикновена функция на таланта.

Необяснени остават в уводната глава на „Психология на литературното творчество“ и въпросите, свързани с гражданското и човешкото поведение на твореца. Обстоятелството, че изкуството се активизира особено много в революционни епохи от живота на обществото, подсказва гражданската същност на изкуството и по аналогия предполага определени граждански добродетели на творческата личност. Тези добродетели са реални, анализирани в безброй биографични книги, посветени на отделни творци — но те трябва да намерят научно обяснение в един труд за творческия процес.

Във връзка с творческата личност отново изпъква значението на историческия подход, който психологията сама по себе си не предлага на научното дирене. Тук именно е необходимо да се изясни как е възникнало изкуството (и художническата дейност), защо, с какви цели, по силата на какви изисквания.

Анализът на този сложен проблем също изправя изследователя пред необходимостта да отчете по достойнство гражданско-обществената значение на изкуството.

Историческият анализ на изкуството — т. е. неговата филогенеза — може и трябва да стане изходен критерий за оценка за изкуството въобще като специфична човешка дейност. Защото „върховите“ прояви на изкуството, на художническата дейност съвсем не са така спорадични, усамотени, случайни, безпричинни както изглеждат те в обясненията на безброй буржоазни естети и литературоведи. И ако се търси причинната обусловеност между дадена художествена творба и епохата, която я е породила — т. е. ако се прави онтогенетичен анализ на този процес, — обикновено се стига до посочване на причини несъществени, незадоволителни, невалидни. И най-важното, тези частни въпроси не могат да послужат за цялостно обяснение на изкуството, на художествената дейност като исторически процес.

Неизяснените докрай отношения между творческата личност и обществото, художествения процес — в същност почти напълно откъсват встъпителната глава на „Психология на литературното творчество“ от останалото научно изследване. Налице са като че ли два аспекта на научното изследване, две постановки на науката за творческия процес, различни в уводната глава и в останалата част на книгата.

В останалата част на книгата Михаил Арнаудов се придържа повече или помалко до онази „схема", която психологията е изработила за свои нужди и която се характеризира с навлизане от по-простото към по-сложното.

С много голямо проникновение и научна достоверност Михаил Арнаудов анализира два важни елемента на творческия процес — възприятието и наблюдението. Сложността на този въпрос му подсказва да го свърже — изследователски — с други моменти на творческия процес, да преодолее ограничеността (дедуктивната ограниченост), която застрашава научното изследване при откъсване на отделни въпроси от цялото. „Фикцията на романиста предлага еднакво вярно наблюдение и мощно въображение, така че докато първото долавя съотношението между думи и чувства и изразни движения, второто комбинира извиканите в паметта образи и случки в цели картини" (стр. 63).

И както навсякъде — поток от аргументи и мнения.

Правилно тук се разглежда и важният проблем за отношението между типа и прототипа. По-нататък въпросът за наблюдението е разтълкуван успоредно с ефектите, с тази емоционална окраска, която прави по-колоритна асимилираната емпирична действителност. М. Арнаудов доказва огромната роля на самонаблюдението и вживяването в явленията, които са обект на внимание. Това качество на твореца е свързано с емоционалните изживявания. Така фактически е анализирано напълно онова най-важно явление в първата фаза на творческия процес, което условно може да се нарече съпреживяване, за да се подчертае неговата активна насоченост, целеустремеността му, проникваща в същността на явлението.

По-нататък в главата „Форми на опита" и „Естество и предпоставки на паметта" М. Арнаудов компенсира един пропуск на уводната глава. Творческата памет е анализирана с оглед на най-съществено: способността на твореца да задържа дълго, дори „подсъзнателно" преживявания, наблюдения, характери и т. н., които остават в „запас" за бъдещи художествени образи. „Тъкмо онези външни и вътрешни преживявания притежават за писателя най-голяма стойност, които могат да подхранват творческия му инстинкт. Изключителната памет е в значителна степен дело на усилията, които умът прави, за да задоволи тежненията на таланта и да постигне предначертаните му цели. Волевите и емоционалните спътници на представите тук са от огромно значение" (стр. 92).

Понятието „творчески инстинкт" (според трактовката на автора) насочва към онази рутина, която си създава творецът, наред със способността да оценява творческите възможности на едно явление, запаметено, но още невкарано в работа. Що се отнася до волевите и емоционалните спътници, те изискват прецизиране — главно с оглед на различните творчески фази — преди и след възникване на художествената идея за едно произведение.

С голяма убедителност е разкрита съществена истина за първата фаза на творческия процес: „Отделният факт, възприет някога, не стои уединен. Той е станал достояние на съзнанието едновременно с други възприятия в областта на същото или на друго сетиво; той е предизвикал раздвижването на всички психически дейности, така че една представа се свързва с определено настроение или чувство и един акт на волята — с определени представи; най-сетне изразното движение било схванато като отглас на съответното вътрешно състояние, за което наблюдателят заключава по аналогия със себе си или въз основа на по-раншен опит" (стр. 93).

Творческата личност — здравата, нормалната, логичната личност — и нейният опит преди всичко са критерият за възприемане на обективната действителност и за една непосредствена оценка на тази действителност. М. Арнаудов отлично е доловил това усвояване на света по аналогия, въз основа на миналия опит преди всичко, което е важен елемент в творческия процес.

С някои от приведените по-горе доводи М. Арнаудов засяга извънредно важната компонента на творческия процес, посочвана като „несъзнателното". Става дума в същност за „тъмни" петна в творческия процес, „непрояснени полета" и пр. В труда „Психология на литературното творчество" е отделена специална глава за „несъзнателното". Покрай опитите да се анализира и обясни значението на „несъзнателното" в творческия процес вмъкнати са доста произволни понятия — например безличие и демонизъм (стр. 289).

В същност става дума за онези звена в творческия процес, които възникват спонтанно, неочаквано, за чието кристализиране и появяване творецът не е в състояние да си даде сметка.

М. Арнаудов ги разглежда, за да потърси точно мястото им в художественото мислене. А в същност несъзнателното, схванато като по-широко явление, съпътствува целия цикъл на творческия процес. Не само замисъл на дадено произведение, но и безброй находки при работа над произведението, всичко онова, което прилича на замисъла, което от някои автори (главно американски) се нарича „вътрешно повторение" на замисъла, „многократност" на замисъла и което е по същество отделна метафора, находка, образ.

Съществува ли действително несъзнателното и в творческия процес и дали то не е от такова естество, че да компрометира въобще научното дирене, като направи невъзможно възпроизвеждането на цялата мисловна верига, след като някои важни звена от нея останат неуяснени?

С други думи, дали човек не е в състояние да си даде сметка за всичко онова което става „в главата" му? Ако се допусне, че човек е в състояние да си даде сметка за всички звена на мисленето, това би означавало да се допусне наличието на втора система от мислене, която контролира първата.

И още:

Авторите, които смятат, че в мисленето съществуват тъмни звена, непроходими полета, в същност отъждествяват мисленето с говоренето наум. За тези автори мисловната верига протича като обикновен процес на конструиране дадена фраза — дума по дума.

Въпросът е неизразимо по-сложен. Мисленето, разбира се, не е говорене наум и творецът не е в състояние да следи своята мисловна дейност, особено в активните й стадии, когато той цял е насочен към реализация на замисъла. Ала защо трябва да се разчита само на автопризнанията на творците, за да се разгадае този въпрос? В действителност изследователят се покорява на една традиционна рутина и търси доказателствата си в признанията на творците, които много често — по различни съображения — изтъкват, че не са в състояние да обяснят появяването на този или онзи образ в произведенията им, възникването на този или онзи замисъл.

А, от друга страна, съществуват немалко „изповеди" — щастливи находки — за които творецът е в състояние да си даде точна сметка, свързва ги с определени обстоятелства, помни всички подробности на възникването им.

Наличието на такива находки — например признанието за това, как у Яворов възниква идеята за пиесата „Когато гръм удари...", множество признания на Маяковски

в „Как делать стихи“, по същество опровергават песимизма при разглеждането на въпроса за несъзнателното. Въоръжен с всички доказателства, със специфичните методи на изследване, ученият може да възстанови с максимална приблизителност и цялостност творческия процес, да обуслови възникването на всички негови звена.

От това гледище предметът на науката за творчеството се изявява пределно специфично: тук не могат да помогнат нито психологията, нито логиката, нито молекулярната психология, нито физиологията — тук може да помогне само специфично научно дирене, със специфични средства, изградено върху специфични доказателства и отчитащо спецификата на предмета за научно изследване.

Именно трудностите пред „несъзнателното“ породиха две характерни увлечения в съвременния етап на науката за художественото мислене. Множество съвременни изследователи (Мейлах например) са категорични в изискването си да се създаде комплексна наука, за да се „обсади“ проблематиката на науката за творчеството „от всички страни“ и да се превземе с колективни усилия.

Михаил Арнаудов не е привърженик на такова схващане. Той изгражда своя анализ стъпка по стъпка, дълбоко убеден във възможностите на избраната от него наука, макар да не се ползува от всичките й оръжия. Например той не прибягва никъде до разшифроване на един ръкопис за доказване на дадена теза. Ръкописът въобще отсъствува от неговия склад с аргументи. Навярно защото този склад е препълнен с всякакви други доказателства. И все пак ръкописното наследство все повече и повече придобива значението, което му се полага като най-важен, единствен по силата на доказателството си документ, който ще тласне силно напред научното дирене, ако бъде разглеждан многостранно, с помощния анализ на други факти и обстоятелства.

Най-сетне именно „несъзнателното“ окуражи някои модерни науки — например молекулярната химия — да се даде гласност на изненадващи предположения. Един Ъшби е уверен, че творческият процес ще бъде разшифрован удовлетворително едва когато се създадат възможности за наблюдаване дейността на мозъка на молекулярно равнище. На практика това означава да се създаде сложно програмно устройство за едно временно наблюдаване на целия мозък, във всичките му клетки, совкупно на всички едновременни процеси.

В действителност какво би означавало това? Каква перспектива на научното дирене предлага това въображаемо програмно устройство? То предлага възможност да се регистрират определени химико-физически процеси, свеждащи се до промени в оптимални за живота условия, които са материалният субстрат на мисловната дейност. С други думи, един фиктивен шифър — шифърът на несъзнателното — ще бъде заменен с друг шифър — молекулярните процеси, посредством които, пак по думите на Ъшби, „мисълта доказва своето алиби“.

Когато Михаил Арнаудов е създавал своята „Психология на литературното творчество“, Ъшби и колегите му още не бяха оповестили драстичната си хипотеза. Ала не от непознаване на тази хипотеза Михаил Арнаудов се е взел оптимистично с огромната си задача. Той просто е вярвал в „силите“ на своята наука, в специфичните й методи — макар да не се ползува винаги от тях, в специфичните й доказателства, макар да не привежда всички от тях в активност.

Пристъпвайки дедуктивно към темата на изследването, обсъждайки въпрос по въпрос чудовищно дългата номенклатура на творческия процес, Михаил Арнаудов достига до обобщаващата глава „Творческият процес“.

БАН БИБЛИОТЕКА
БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Без да разделя на фази художественото мислене, Михаил Арнаудов се изявява като застъпник на двуфазното реализиране на творческия процес: събиране на материал за дадена творба (първа фаза) и реализиране на художественото произведение (написването му, втора фаза). Между тези двете стои художественият замисъл, който активизира първата фаза, поставя я в активно отношение към втората.

На пръв поглед нищо особено не се крие зад тази периодизация, подсказвана като че ли от самата същност на творческия процес. А тя е извънредно важна, защото кореспондира с онова генерално определение за познанието (теория на мисленето, гносеология), което Ленин формира като единствен възможен път на човека — от известното към неизвестното, път, присъщ и на творческия процес, ако той се схваща като движение от неизвестното — емпиричния материал, обективната действителност — към известното, истината — художественото произведение (и познанието, което то разкрива на човека).

Тази периодизация, която не беше чужда на множество изследвания от края на миналия и началото на този век, у Михаил Арнаудов е използвана най-пълно — все едно дали той е имал пред вид постановката на Ленин за познанието — единствено правилната постановка на този сложен, жизнено важен за човека въпрос.

Много правилно е доловено, че активното и решаващо начало в тази последователна и логична дейност е замисълът на художественото произведение, онова „ново качество" в художественото мислене, което настройва действено към решаване на художествената задача цялата личност на твореца, всичките й познания и „запаси".

„... творческата мисъл създава една ядка, една платформа, от която по-нататък се извежда пълното произведение. От основно значение тук е познанието, че концентрацията предполага действието на една емоционална струя, която се явява неизбежен предвестник и двигател на творческите образи... Творчеството без настроение, строителна работа на поетическата мисъл, без присъствието на един явен емоционален фактор е нещо немислимо" (стр. 349).

Михаил Арнаудов защищава тази концепция с позоваванията на Вернер и може би поради това не е използувана докрай една действителна находка. Защото възникването на художествената идея (концепцията, в неговата терминология) наистина се характеризира с достатъчно специфична емоционална окраска, за да се различи безпогрешно от всякаква друга подобна човешка проява. Впрочем този въпрос достатъчно изчерпателно е разтълкуван от Пушкин, който категорично разграничава състоянията на възторг и вдъхновение и отнася всяко от тях към онази фаза на творческия процес, на което то е присъщо.

Михаил Арнаудов не разглежда в отделна глава възникването на художествената идея — тя според нас заслужава това, защото е най-активният момент в творческия процес, тя е „откритието", на което е способен само творецът — но все пак много пъти и в различни аспекти анализира тези въпроси по същество и не оставя нито един детайл от него неизяснен.

Начинът, по който Михаил Арнаудов разглежда този кардинален въпрос в психологията на литературното творчество — възникването на художествената идея — доказва, че само многостранното аргументиране е в състояние да изчерпи докрай един сложен проблем. М. Арнаудов се опира преди всичко на изискания (на творци и изследователи), след това на последните варианти на дадени творби.

Тук отново се натъкваме на необясним пропуск — пътят, извървян от творците до последните варианти на творбите им — ръкопис, — е оставен без внимание. Детайлите в него изразяват детайли на творческото мислене, подсказват намесването на всички компоненти на таланта и личността в отделни моменти на творческия процес. Главният аспект, в който М. Арнаудов разглежда концепцията (замисъла), е творческото въображение. В същност и в случая анализирано е не толкова въображението, колкото последствията от неговата намеса в творческия процес. Общата психология твърде слабо е разработила въпросите на въображението и последствията от това неблагополучие ще се отразяват естествено на всяко изследване върху творческия процес от позициите на психологията.

На практика творческото въображение — и това е показателно — се квалифицира като по-обемно, по-гъвкаво, по-маневрено, по-комбинативно спрямо един фиксиран норматив — норматива на общата психология.

Там, където Михаил Арнаудов е нарушил тази традиционна постановка на въпроса, там в същност той е достигнал до най-ярки научни завоевания.

Те и определят дълголетието на неговия труд. В наше време, когато епохата на психологията в науката за творческия процес е напълно изживяна — един труд като труда на Михаил Арнаудов може да живее и живее главно защото с най-съществените си достижения надраства психологията, опирайки се на нея, достига до изводи, които са изводи на науката за творческия процес.

Това и отличава „Психология на литературното творчество“ от всички подобни изследвания. Тя е несравнимо по-богата от всички подобни трудове с фактически материал, подбран с огромна ерудиция и тънко прецизиран с оглед на всяка тема. Тя е и сполучлив опит за специфичен анализ на творческия процес и пръв в историята на науката за творческия процес цялостен, завършен опит да се отстои самостоятелността ѝ, макар и под традиционното име „Психология на литературното творчество“.

КЪМ ПСИХОЛОГИЯТА НА ЛИРИЧНОТО ТВОРЧЕСТВО

(по личния ми опит)

ДИМИТЪР ОСИНИН

Ние рядко се занимаваме с въпроса за стихотворното майсторство; рядко ставаше това и в миналото, рядко става и сега. Затова сме така и много назад в стихочетното изкуство. Дори сред многобройните артисти на словото малцина са ония, които могат безупречно да вникват в тънкия строеж на стиха. Маса пък стихове, които произволно се пишат днес, като потвърждават това неразбиране, същевременно внасят още по-голямо объркване в област, където царя строга закономерност. Напливът от малоценна поезия води до западане на интереса към поезията. Налице е повишен интерес към едрите произведения на белетристиката, към широките платна на романа, а изящните везби на стихотворната поезия, отзвуци на най-нежни душевни трепети, общо взето, са ни чужди.

Ние знаем за малцина от нашите поети как са творили, защото малцина са наблюдавали творческия си процес и почти никой сам в поезията си не се спира на тоя процес. Онова, което знаем за неколцина, го дължим на интересите в тая област на Михаил Арнаудов. Малко са и случаите, по които косвено можем да съдим как е вървяла работата на поета. Пред нас са резултатите, завършените творби, а как се е стигнало до тях, лесно или трудно, с болка или с удоволствие, наведнъж ли са се излели или са зидани камък по камък, с предварителен замисъл ли или по внезапно „наитие“ е дошел мотивът — за това ние нищо не знаем. Тук не става дума за пълна еднаквост, а за безгранично разнообразие. Защото много са предпоставките, които обуславят едно творчество. На първо място е неповторимо дадената природа на поета, после безкрайно разнообразните условия на неговия живот, а също и моментните настроения при всеки отделен случай. И все пак, понеже всичко става по общи психологически закони, можем да говорим за общи положения в разнообразните творчески ходове.

Безкрайно нюансираните творчески характери могат да се сведат, твърде условно, в две главни групи: в едната преобладава разсъдъчният елемент, в другата — чувственият. Разбира се, разграничението не може да бъде рязко. При едните е в сила преднамереният замисъл, съпътствуван в една или друга степен с „мъката на словото“, при другите е в сила внезапното зачатие, съпроводено с „вдъхновение“. Съвсем чисти типове, разбира се, няма. Например на Пенчо Славейков, който, както сам признава, понякога цяла нощ се е борил, за да „затвори в желана форма“ една „мечта“ — не му е чуждо и вдъхновеното творчество, особено в писмата му. Напротив, Пушкин, вдъхновеният поет, изповядва, че знае и

„труд, и вдъхновение". И все пак основната характерност си остава и ние при едните можем да говорим за „творби", а при другите за „рожби".

В що собственo се състои творческият процес? Какви моменти можем да различим в него? Какви настроения предхождат и съпровождат творческата работа?

При разглеждането на тия въпроси искам да се облегна главно на своя личен опит. Смятам, че това ще придаде известна достоверност на изложението ми, защото не може да бъде оспорвано онова, което е факт, което е изживяно.

* * *

Изходна точка на въпроса за психологията на творчеството е творческото съзнание. Що е то, как се оформя, що го характеризира?

Както съзнанието изобщо, така и творческото съзнание е исторически производ и е в постоянно развитие. То не е сбор от втвърдени съставки, а от постоянно и взаимодействено изменящи се. Творческото съзнание е плод на житейския опит на индивида, включващ опита на рода, народа, човечеството. Всичко в света е във взаимодействие, няма изолирани явления. Без унаследяване опита на миналите поколения не може да има и напредък. Иначе човечеството — Сизиф — би непрестанно изтърквавало камъка, избутан до известна височина, и би започвало всякога пак отначало. От това го спасява опитът на миналото. Той се пренася към бъдещето по лично биологични пътища (под формата на заложби и предразположения) и по обществени пътища: чрез книги, изкуство, техника и чрез общото издигане на културното равнище. Към наследеното личността прибавя и нещо по пътя на собствения си опит. От напрегнатостта и широтата на опита ни ще зависи и богатството, дълбочината на съзнанието ни. Мисълта е общо достояние, тя е въздух на духовния живот, ние сме само отделни нейни проводници.

Мисълта, родена в теб, свой отзвук
ще намери във сърца безброй.
Ний от общо вземаме — и дължни
сме на всички чрез живота свой.

Пътят на това общо взаимодействие, на опита, е сложен и неуловим. Много нещо ние усвояваме нарочно, съзнателно, ала много нещо се запечатва в съзнанието и почти незабележимо. Повечето от тоя придобит материал пада в подсъзнанието, в хранилището на запасите на съзнанието. И когато това уталожено дъно, да се изразим образно, се разклати — в съзнанието ни изпъкват такива неща, които не сме и подозирали, че знаем. Но в крайна сметка всичко е последствие на опита. Така всеки от нас, без напълно да съзнава това, черпи от обща за човечеството съкровищница.

За ония художници, които заявяват, че всичко дължат само на себе си, Гьоте казва: „Глупци! Като че ли това изобщо е възможно! И като че ли светът не им се натрапва на всяка крачка и въпреки собствената им глупост прави от тях нещо!" И сам за себе си Гьоте признава, че всичко дължи на света извън него, негово е само умението да го използува. „И на мене не оставаше друго да правя, освен да посягам и жъна онова, което други са посели за мене." Аз се лаская от съвпадението, че още преди години съм чувствувал това нещо еднакво с великия поет и съм изразил неговата мисъл по следния начин:

Не е заслуга тъй, що зная:
на песен тънката игра.

Светът със мене си играе:
претваря мен — и аз творя.

Но за да може душевното разклащане да става лесно и дълбоко, творческото съзнание трябва да се различава от всекидневното практическо съзнание с голяма отзивчивост, с особена чувствителност. Това свойство на творческото съзнание ще наречем емоционална отзивчивост. Древните са сравнявали тая будна чувствителност с еолова арфа, а в по-ново време се сравнява с чувствителността на мимозата. Без тази трепетна отзивчивост, която като любовна тръпка обхваща и разтърсва цялото битие на поета — е невъзможно да се стигне до чудото на творчеството. Не може да има поет студен и емоционално тъп.

* * *

Творческият процес се състои от няколко момента. Началният момент е оня, който като чрез внезапен удар поставя поета в състояние на емоционална раздвиженост — тиха или бурна, според случая и според характера. Тоя момент можем да наречем песенно зачатие. Това е момент, когато в съзнанието попада при щастливо съвпадение на външни и вътрешни обстоятелства оплодителният зародиш на мотива, от който зародиш ще трябва да се развие, да добие пълнокръвен живот творбата. Тоя момент на душевно трепване Пушкин сравнява с трепването на пробуден орел, а за това и Хайне загатва в „Планинска идилия", като говори за чудотворното действие на подходящата дума, казана на подходящо място и в подходящ час. Тогава на мястото на развалините на замъка израства някогашният цял замък с чудния живот в него. А може и на съвсем голо място да изникне хубав свят, рожба на творческото въображение.

Как дохожда тоя тласък върху съзнанието, è ли той внушение свише, извън обсега на реалния живот на твореца, живот, схващан в най-широк смисъл, но не и извън рамките на земното битие? Не. Това е съвсем естествено щастливо съвпадение на условия, при които лиричният зародиш попада само наглед случайно, но не случайно, на почвата на подготвеното, предразположеното за това съзнание.

Случаите са най-разнообразни и всеки може да посочи свои из своята практика. Най-характерен е този, при който съзнанието изведнъж и защеметяващо бива грабнато. Нещо ударва като чук върху него, стряска го като с предупреди, телен сигнал. Нещо отдавна търсено, много ценно, изведнъж е намерено, поетът настръхва, съсредоточава се в откритието, спира се, ако върви по улицата, гледа, но не вижда, иде трамвай, но той не чува тревожния звънец на ватмана, цялата предметна обстановка изчезва за неговото съзнание, тя и всичко друго се превръща в някаква протоплазма, в която се люшка зрънцето на попадналата в съзнанието творческа идея. Много добре тоя случай е предаден в един филм за Шуберт, когато в книжка Гьотеви стихотворения попада на това за шипката. По тоя начин, както сам признава, Гьоте е създавал почти всичките си ранни стихотворения. Вече 80-годишен, той изповядва на Екерман (14 март 1830): „В други времена работата с моите стихотворения ставаше съвсем иначе. Предварително нямах никакви впечатления и никакво предчувствие, те ме връхлитаха внезапно и искаха да бъдат тутакси направени, така че аз се чувствувах принуден инстинктивно и като в сън да ги напиша същия миг. В такова сомнамбулно състояние често се случваше да имам пред себе си косо поставен лист хартия и забелязвах това, когато всичко

биваше написано или когато не намирах място да пиша по-нататък.“ Така внезапно се е родило, по свидетелство на съвременници, и Ботевото „На прощаване“ (впрочем това се потвърждава и от самия характер на стихотворението). Така и аз по внезапно хрумване съм написал повечето от моите по-отдавнашни стихотворения и помня и до днес моментите, времето и мястото на тяхното зараждане и същевременно написване. Характерен е случаят с „Крайлетен дъжд“. През 1926 живеехме на тавански етаж на ул. „Солун“ (сега „Васил Коларов“). Беше краят на август, след Преображене, когато летните горещини се пречупват. Тръгнали бяхме да отиваме някъде, но аз се върнах да отворя прозореца. В това време по ламарината на първата леко затрополи ситен дъждец. Това беше достатъчно, за да се родят рой мисли, нанизани на нишката на леко сърбално настроение. Какъв лист имаше на масата, не помня, но моливът веднага зашари по него. „Крайлетен дъжд“ ...ми звучеше монотонно като лайтмотив.

Крайлетен дъжд. . . Сълзите първи
на вгрижана, с дете на скут стопанка,
притаен плач от злъви и свекърва,
от първа люта мъжова закана.
Крайлетен дъжд. . . Безкрайна мисъл
за тайната, за мъката световни,
споделяне в тегло живот орисан,
и сълзи, сълзи — тежки и отровни.

Така, без да седна и без да поправям, на един дъх написах цялото стихотворение, както се издърпва нишка от разбридан чорап.

Случаите у мене са твърде много и всякога различни, конкретни.

Но, разбира се, творческото заживяване настъпва не само по тоя начин на внезапност — неговите ходове са най-разнообразни, и то не само за различни творци, но и за един и същ. Понякога то започва не със зашеметяващ удар, а с нежна прелюдия на някаква отпуснатост, иде чрез постепенна подготовка на съзнанието, което е в нежно очакване, но още не знае що очаква, не знае кой ще бъде гостът. Това е твърде богат за психологията на поетичното творчество подход към творческото състояние. Аз допускам, че такова състояние е предхождало творческото зачатие на Ботевата „Борба“. Това състояние започва сякаш пред стиснати от неясна мъка зъби, с бавно откъсвани думи, като едри дъждовни капки пред буря, нараства от миг на миг, за да стигне до един връх при „Соломон, тоя тиран разпратен“, да продължи гневно да тътне и да завърши с мълниев удар: „Хляб или свинец!“

Ето как аз по собствено изживяване възсъздавам това състояние в стихотворение, озаглавено „Зачатие“.

От що съм тъй смутен — не зная:
окото смрежено блуждай,
като окото на жена,
която рождени завръз тан.
И тъй разсеян е умът,
и волята е тъй нехайна,
и лутам се навред без път и
не знам какво кръвта ми знае.
О, сладко неспокойство, нежно
изчакване незнаен гост!
И тази тъжна доброта,
и тези думи ясни, прости!

Привеждам изцяло това стихотворение заради елементите, които искам да посоча. Освен сладката замая, която се явява като лирическа експозиция, освен несвръстството и нехайността, също така характерни за известни творчески натури (виж Моцарт в характеристиката на Пушкин!) — за отбелязване тук е тънката доброта. Истинското творческо настроение се характеризира с благоразположеност, понякога съвсем особена, стигаща до пълна материална незаинтересованост. Изпаднал в такова състояние, поетът си мисли: „Светът е мой — и нищо ми не трябва!“ Личността започва да се слива със света и да изчезва в него. Дохожда съзнанието, че целият свят е подвластен на поета и затова няма нужда да притежава някаква част от него. И ако мнозинството от поетите са бедни, аз съм склонен да обясня това не с тяхната негодност да печелят, а с тяхната незаинтересованост от печалбата. Белязаният поет е юродив по отношение на практическата страна на живота. Прав е Есенин, като казва: „Всё понять и ничего не взять в этот мир пришёл поэт.“ Есенин изобщо много сполучливо характеризира себеотрицателната възторжност на творящия поет. „Рад и щастлив душу вынуть! Я пришёл на эту землю, чтобь скорей её покинуть!“ Така поетът е нестежател, безсребреник, и затова той повече от всички има основание да ратува за свят на непритежание, свят на всечовешко братство.

Освен разтапянето в нежност и безсебичност този род предтворческо състояние носи и друга особеност, която е стъпка към творческа готовност. Обръщам внимание върху края на приведеното по-горе стихотворение: „и тези думи ясни, прости“. В тях се съдържа много нещо. Те говорят, че от размътеното първоначално състояние съзнанието отива към обистряне и опростяване. Простотата е главният белег на истинската лирика, пък и на изкуство изобщо. Истинското изкуство е чуждо на всяка поза и излишество.

Обширното да кажеш кратко —
то висши е закон
в изкуството. Творбата-капка
самичка от душата-клон
да падне в час на зрелост сладка.

* * *

Но посочените два начина на творческо пробуждане и заживяване не са единствени. На мене самия е свойствено и творческо пробуждане по спомен за нещо изживяно. Съзерцателният начин на творчество е често явление. Има поети, които творят главно чрез споменна размисъл, при отдалечаване от момента или предмета на изживяното. Така до голяма степен твори Пенчо Славейков, а в много случаи и Николай Хрелков. Последният понякога и нарочно отдалечава обекта на творческото възсъздаване по време, с което внася известен полъх на романтичност и дори приказност. Това е особено характерно за стихотворенията „Димитровград“ и „Бойчиновският последен бой“. Що се отнася до съзерцателността у Пенчо Славейков, тя пролъхва цялата сбирка „Сън за щастие“.

Понеже говоря предимно въз основа на собствен опит, ще приведа пак свой пример с такова стихотворение. То носи заглавие „Съзерцание“ и дава представа и за самия ход на творческата работа, затова ще го приведа цяло. Отнася се до прекаран ден на морския бряг.

Като росна капка е избистрен
споменът за вчерашния ден:
всичко е осмислено — и чисто
от прахта на живия момент.
В стаицата тиха на сърцето
всичко се отсита в ритъм, в реч;
даже безразборния ропот на морето
по-съзвучно чувам отдалеч.
И отново въздуха поемам,
на славея чувам песента,
и просторът още по-голем е,
още по е пълна радостта.

Ясно е: творческото съзнание не копира рабски природата и преживяното, а ги очиства от излишните подробности и ги доближава до една идея.

Но и творчеството по спомен има свои разновидности, понякога нагледни странни.

Разхождах се една лятна привечер в ливадите под Витоша, тогава те бяха пространни, не като сега застроени. Тъжно бе притихнал просторът, с натегнала зеленина, с богато оцветена облачност. Чувствуваше се спокойствието на жизнена зрелост у природата, дълбоко мълчание лежеше и тежеше в атмосферата. Ще кажеш, че си в степите на Акерман.

Но изведнъж слухът ми, вътрешният, долавя някакъв тих трепет и шепот, излизащи сякаш нейде от дълбоко. Те постепенно се засилват и стигат до съзнанието с някаква ефирна тъга. И заговоря ето що. Някога, преди близо шейсет години, бях учител в родното си село и всяка събота, след прекарана в самота седмица, отивах във Вършец. На едно място над пътя имаше стара трепетлика. Като минех покрай нея, всякога се спирах да я послушам. Много неясни неща говореше тя на мечтателната ми младежка душа — още с беден опит, но със свежа отзивчивост. Това „неясно" бе западнало дълбоко в подсъзнанието ми и останало там забравено. И ето: половин век по-късно, в притихналия простор под Витоша, отново ми се обади оная далечна трепетлика, говорила ми някога неясни, но светли неща. Сега ми говореше при жизнен опит, при угаснали пред мен блуждаещи светлинки на мечтанието, с душа, преживяла много и несклонна да гони миражи. Така се роди стихотворението „Трепетлика" — тъжна и същевременно примирена равносметка на неусетно изминал живот. Роди се в Боянските ливади, а оная трепетлика трепти далеч, много далеч — на пътя между Долна Бела речка и Вършец. А може би вече не трепти, предала сладкото проклятие на живота на внучки и дъщери? Както става с хората:

На баща на смяна идва палав син,
после внук зад сведений му гръб
бодро стъпва — и така безкрай.

* * *

Но нека се спрем на самия творчески момент. Той е най-главното и най-хубавото в творческия процес, нещо възхитително и гордо. Ако предходният момент може да се характеризира с известна неизбистреност, неустановеност, ако можем в известни случаи да го сравним с теготата пред буря (виж Ботевата „Борба"!) — творческият момент, когато е истински, се характеризира с пълна отчетливост, с идеална определеност, с яснота и простота, с отпратност и удивителна творческа разпоредителност. То е състояние в едно и също време и на сле-

пота за заобикалящата поета материална обстановка, и на дълбоко прозрение в хаоса на света, както се представя той в съзнанието на поета. Като че ли всичко е развалено, за да може от всичко безпрепятствено да се вземе материал за нов градеж. Това, което аз наричам творческа разпоредителност, е най-чудното свойство на съзнанието. Целият опит, личен и на предците, и на човечеството, е раздвижен и излиза из подсъзнанието, за да се постави на разположение. От тоя огромен материал съзнанието трябва да подбере онова, с което да изрази и изобрази идеята, да подбере най-подходящите думи, единствените, и да ги постави в единствен, неповторим ред, като държи сметка и за звуковото редуване, и за ритмичността. Трябва произведението да се построи така, щото идеята ярко да изпъкне и да заговори с поразяваща сила, а за това трябва да бъдат използувани законите за художественото творчество. И всичко това, тая огромна работа, трябва да стане в един миг, светкавично.

Пак ще взема пример от своето творчество. Веднъж, при продължително страдание, когато вече почнах да се задушавам, изведнъж „узрялата" болка „се отпуши". Пред очите ми светна и от страдание преминах към възторг. Беше листопад, в планината бучеше южняк, оня, който понякога е предвестник на първи сняг. Пъстроцветната гора се люлееше като пияна, шумеше многоводната река. Стоях като зашеметен и мислено си повтарях: „Как неизпивно е сладък животът!" Мислех си колко е хубаво „да дишаш въздух, слънце да те грее", да бъдеш частица от тоя пиян световъртеж. И поисках да изразя тоя възторг. Но творческата разпоредителност веднага съобрази, че тая светла идея още по-ярко ще блесне, ако се сложи на тъмния фон на смъртта и небитието, и затова стихотворението започна вместо с възхита от живота с облажаване на умрелите, станали безчувствени към всичко И зазвуча:

Блажен кой спи безотзивно в земята,
оплакан и забравен от света:
на скъден ден далеч от суетата,
не ще го сепне бича на бедата,
ни шипа на страста.

Следва разгърнатата лента на радостите и възхитите от живота.

Но по-блажен когото слънце трее,
комуто в труд десницата расте,
кой неусетно за живота зрее,
жадува бури, плаче и се смее,
и дните не чете.
Кому в светия ход на битието
редовно пролет праща аромат,
редовно го обгаря щедро лето
и есен му поднася плодовете
на късна благодат.
Кому сърцето за любов жадува
и разумът към знание се рве,
кой неудържно в утрото лудува,
размисля в пладне, вечер се любува
на луди синове.

Тоя възторжен химн на живота завършва с дисонантно сплитане на двата мотива:

Блажен кой спи безотзивно в земята,
запил гръдта на вечния покой. . .
Но триж блажен, кого от съи зората

за обич води, за тревога свята,
за празник и за бой!

Така разпорежда нещата творческото съзнание.

Особеното състояние, при което протича творческият процес, е наречено от старите в д ъ х н о в е н и е. Само с него може да се обясни изложеният по-горе творчески процес. Но как да се обясни самото вдъхновение?

Древните под вдъхновение разбирали нещо като нашепване отвън, от сили, каквито според тях са съществували в природата. Гърците са ги наричали музи. Християните са виждали „божествен" пръст в тая работа. При тях нашепването иде не отстрани, а отгоре, от божествената сила на битието, от бога. Затова нашите деди говорят за вдъхновение „свише" и са измислили твърде сполучливата дума „найтие". По-новото време престана да вижда в творческото особено състояние нещо тайнствено и дойде до съвсем естествено определение. Най-сполучливо е определил вдъхновението Пушкин: това е върховно съсредоточаване на съзнанието върху една мисъл, върху една идея. При това състояние се получава моментно оглушаване и ослепяване за онова, което заобикаля поета, но за сметка на това се получава изключително чуване и виждане в определената насока на съзнанието. Естествено е, че това състояние, при което поетът създава н о в о с ъ ч е т а н и е на мисли, черти и звукове, създава нов организъм, е еднакво със състоянието на учения, който открива някой закон — мисли Пушкин.

* * *

Болестно състояние ли е творчеството или радостно? И едното, и другото. Зависи от мотива, зависи от душевното състояние при творческото зачатие. Имал съм и двата случая, но по-често у мен е бивало болестното състояние. Но то е особено болестно, придружено с приятност от освобождаването на съзнанието и от успешното раждане. Това е оная болка-щастие, която изпитва жената при добилата се рожба. Знае се, че безсъницата не е нещо приятно, тя разстройва съзнанието, заплита нишките му. Но неведнъж на мен безсъницата е помагала, създавайки особена душевна възбуда, и в това трескаво състояние мисълта ми е ставала по-активна. И ето какъв израз е намерило това състояние:

Безсънна нощ — и пак денят
раздумка-песен ще измоли:
в топене зачва се плодът,
а песента — в неволя.
И болестта-копнеж за дни
и слънце — е гнездо на песни;
духът, изпаднал в глъбини,
високо пак ще блесне.

След нощ безсънна на мечти
по-буйно изворите бликат:
тъй всяка сутрин в мен трепти
по песен-трепетлика.

Творческата работа е в зависимост и от годишните времена. Докато Пушкин се оплаква, че пролетта му навява скръб и размътва съзнанието му, от есента, напротив, е доволен: отново разцъфва, чувствува прилив на изобилни мисли. Мога да кажа същото и за себе си. В едно стихотворение казвам:

Отщява ми се всичко, пролет,
кога ме нежно позовеш.

През есента, напротив, съзнанието ми е по-избистрено, мислите по-зрели. И това е съвсем естествено, доколкото ние всички сме скачени съдове с природата и всяка есен прибавяме нов кръг на зрелост.

И в мен цари мълчанието плодно
на твойте светли дни, септември.
Очите чисти, равно бий сърцето,
мечти тревожни сладко дремят.

* * *

В своето стихотворение „Поет" Пушкин е възпроизвел образно целия ход на творческата работа с посочените моменти и особености и аз не мога да не го приведа за обобщаване и доизясняване своята теза за творческия процес.

Поетът е човек като всички човеци, занимават го всички житейски и материални въпроси, които занимават и другите човеци. Но дохожда момент на творческо пробуждане — и поетът се преобразява. До неговия „чувствителен слух" (неговата емоционална отзивчивост!) се докосва „божествен зов" (необикновено някакво извикване от живота) и душата му трепва „като пробуден орел" (творческото зачатие!). Тогава се започва оная лирична прелюдия на разсеяност и несвръстство, за която стана дума по-горе („Теготи се поетът в забавите на света, отбягва хорския шум"), но се появява и известна гордост и самоувереност. Всичко това е един вид творческа покана и поетът, „пълен със звукове и смущения", започва да търси място, където няма да бъде обезпокояван от нищо. Такова място е природата — „пустинните морски брегове, обширните дъбрави".

За несмущаван творчески процес е нужна самота (разбира се, има поети, свикнали с шума и грохота, но това зависи и от характера на творчеството). По общо правило обаче усамотението е необходимо условие, светът заглушава гласа на поета и тишината е спасителна за него.

Светът от мене ме лишава,
светът гласът ми заглушава,
и в неговата шумна гмеж
в безброя вещи сам съм вещ.
Освободи ме, тишина. . .

В стихотворението „Есен" Пушкин дава друга видоизменка на творческия ход, с други подробности, като засяга самия творчески момент. В есента, отчужден от света, Пушкин чувствува най-силно „лирическо вълнение". Тогава при него започват да прииждат невидим „рой гости" (творческата разпоредителност ги извиква), но забележете, тези гости са „отдавнашни познайници", т. е. те не идат от неизвестно, не се самозараждат, а са били дадени първоначално в опита. Струпали се тези гости, започва работата. „Вълнуват се мислите в главата, тичат насреща им леки рими, пръстите търсят перото, перото — хартията, минута — и стиховете свободно потичат."

Като последица от тая светкавично протекла работа, но по съдържание огромна и сложна, се ражда често пъти някаква малка песенчица, росна капка, понякога само от няколко реда. Но тази малка рожба, ако е здравородена, трябва да носи всичките особености и белези на здрав, строен и завършен организъм. Ясно е, че всякакви сло-

весни дрънкулки ще бъдат неуместни, ще придават уродливост на отрочето, на което му стига голата природна завършеност. Като най-добър образец на монолитно стихотворение аз смятам Ботевата „Борба". Това е вдъхновена борческа равносметка, която помита вековни предразсъдъци и пречки на живота и завършва с призив към решителна борба.

Така стои според моя опит в главни линии въпросът за творческия лирически процес.

ТВОРЧЕСКА ПРАКТИКА И ЛИТЕРАТУРНА НАУКА

КРЪСТЬО ГЕНОВ

1

От дълъг низ векове творци и теоретици са се замисляли над въпроса: нима изкуството се ражда и развива толкова независимо от свързаната с него теория, та може само да ѝ дава храна чрез своите произведения с единствена цел — да му служи като послушна посредница между творби и потребители? Дали от своя страна теорията няма задължение, пък и възможности, да се „отблагодари" по някакъв начин на самата творческа практика, например — да подпомага в една или друга степен самите художници в усилията им да проникват по-дълбоко в практикуваното от тях изкуство, да овладеят по-добре неговите „тайни", за да прилагат по-целесъобразно присъщите му изобразително-изразителни средства?

Впрочем това е един колкото стар, толкова и жизнено актуален въпрос, който за съжаление все още хлопа без успех по тежките порти на нашия многосемеен литературен дом — населен от творци, критици, теоретици, историци. Наистина някои от обитателите на дома са готови да го пуснат зад кованите порти, убедени в ползата от неговото съжителство, но повечето се противят на думи или дела, смятайки, че литературната наука е нужна и полезна в дома на читателя, но не и на художника, тъй като нямала достъп до „тайните" лаборатории на творческия процес. Наистина още Аристотел в своята „Поетика" твърди, че по начало творческото откривателство е рожба на таланта, а не на теорията. Същевременно обаче той съвсем не премълчава мястото и ролята на научно-теоретичното знание в творческия акт. Именно затова дори художествените постижения на великия Омир древният философ — основател на научната естетика — обяснява не само като плод на „природна дарба", но и като резултат на „техника", на теоретично знание и умение. Нищо чудно, че впоследствие по примера на Аристотел теоретици като Хораций, Кастелветро, Боало и др. се опитват да създадат дори система от ръководни „правила" за художниците на словото, да се домогнат до основните норми за пълноценност на литературното произведение... Както ни убеждава историята, всички подобни опити малко или много са ограничавали и спъвали полета на оригиналните, новаторските творчески усилия,[1] но в една или друга мяра те са упражнявали и неоспоримо прогресивно, плодотворно въздействие върху писателите на времето

[1] Не без известни основания Людмил Стоянов например смята, че „новото" в литературата „срещя съпротива дори от изпитани литературни критици и затова за него трябва да се води борба, за да се утвърди в съзнанието на читателя". Вж. Български писатели за литературата и литературния труд, т. 1, С., 1964, стр. 626.

респективно върху правилния ход на литературния процес изобщо.[2] Да припомним още, че съвсем неслучайно велики творци като Гьоте и Горки воюват срещу възгледа за „несъзнателността“ в процеса на поетичното творчество, че дори те сочат основния признак на „гениалността“ в изключителната способност към съзнателен, планомерен и самокритичен творчески труд. Ако авторът на „Фауст“ вижда и в най-големи творчески дела участие на не повече от пет на сто талант, то откривателят на социалистическия реализъм пред самия заник на богатия си творчески живот, изхождайки от колосалния си писателски „трудов“ опит, не пропуска да напомни на подрастващите млади свои събратя по перо: „На нас ни е необходима история на литературата, каквато все още нямаме. Също така на нас ни е нужна критика, която (досега — б. м.) не е узряла поради това, че лошо познава историята на литературата и „не е в курс“ с онази огромна отговорност, която лежи върху нея“ (върху литературната критика).[3] Нещо повече. Съзнавайки ясно насъщната необходимост за писатели и поети от широки литературни знания и преценки, сам Горки не скъпеше време и сили да се сражава толкова често на литературно-критическото поле и даже пое на плещите си такъв тежък дълг — сам да напише цял курс върху историята на руската литература!...

И въпреки всичко това въпросът — нужна ли е в действителност и конкретно с кои свои страни литературната наука може де бъде полезна в творческата практика на писателя, подпомага ли развитието на неговия талант — остава и до ден днешен не само слабо разработен, но обикновено не се и поставя в неговата сложна същност, широта и многообразие. Без пресилване би могло да се каже, че по него съществува у нас истинско вавилонско стълпотворение от „мнения“, „схващания“, „разбирания“. И колко е необходима една сериозна, научна разработка на този въпрос, ни убеждава и анализът на писателските мнения, събрани в издадения преди пет години доста съдържателен двутомник „Български писатели за литературата и литературния труд“ (съставен умело от Борис Делчев, Симеон Султанов и Тихомир Тихов). Разбира се, думата е за онези авторски признания, от които може да се съди до каква степен, в какво отношение и с кои свои области литературната наука (критика, теория, история) е упражнила стимулиращо, плодотворно въздействие върху творческия акт у някои художници и също така — по какви причини тя не е могла да окаже такова влияние върху творческото развитие на таланта и художествените постижения на мнозинството техни събратя по перо. Ще кажем веднага, тези мнения и признания навеждат на два главни извода: първо, че правилно усвоеният, включително теоретически осъзнат чужд творчески опит (на по-значителен художник) е безусловна потребност на писателя в стремежа му към по-високи творчески постижения и, второ, че авторите намират малко такъв полезен за творческата си практика теоретичен опит тъкмо в литературните изследвания и критики, поради което и проявяват подчертано предпочитание към „прякото“ изучаване на по-високия чужд творчески опит, към непосредствено „лично“ домогване до професионалните му „тайни“.[4] Най-широко е разпространено пред-

[2] А. Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, стр. 72, 145, 150, 255—256.

[3] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, М., 1953, стр. 415.

[4] Редица писатели заявяват като Мария Грубешлиева: „Разбира се, че е полезно да се четат литературните критики и рецензии. Но аз предпочитам да чета самите книги.“ Бълг. писатели за литературата и литературния труд, т. 2, С., 1964, стр. 213.

убеждението, че само художник художника може да „учи“, а що се касае до литературния критик, теоретик, историк, като обект на тяхното въздействие се сочи потребителят на литературното изкуство — читателят.

2

Нека видим обаче какво говорят самите факти. Особено показателни тук са личните признания на автори, създали значителни творчески дела. Общо взето, множеството от тях питаят недоверие към научнотеоретичното знание или му отреждат несъществена, ограничена роля в процеса на творческото създаване. А нерядко го представят и като ограничаващ „свободната“ изява на таланта фактор. „В литературата — заявява иначе твърде широко посветеният в нейната история Константин Величков — няма догми и авторитети, а има таланти, които, за да се развиват и да произвеждат, имат нужда от простор и свобода.“[5] В подобен смисъл се изказва по същото време и Пенчо Славейков: „... Произведенията на художника живеят живота на самия художник“ и „всички истински художници принадлежат на една-единствена школа — живота“[6]. Ето защо и техният съвременник Михалаки Георгиев прави изповед относно характера на присъщия му процес на творчество: „... Аз пиша това, което чувствува душата ми, което асимилира в целия свой психически бит, и всяка дума, всяка буква изразява по една частица от моето душевно настроение.“[7] Дори корифеят на новата българска литература Иван Вазов не се отклонява по същество от тази линия на разбиране, наложено от теоретиците на обективния философски идеализъм. В своите обобщени, „кристализирани“ преки съвети към младите творци той също не включва изискване за научно-теоретична подготовка. Щом притежавате „талант“, учи ги той, за да творите, ще ви бъде нужно само да наблюдавате, да мислите върху наблюдаваното, да работите сериозно върху написаното: „Наблюдавай! Животът, в който ти тъй опипом и нерешително забучваш своя писателски скалпел, за да го нарисуваш, какъвто си е, е арена богата, е рудница неизчерпаема за мисълта на философа и художника... Мисли! Размишлението отрастява, уякчава, циментира душевните сили, кристализира творческите блянове и образи. Работи! Трудът е велика сила, най-ценен съюзник на крилата, чук на творчеството, брат на таланта, Бюфон би казал: сам е талантът.“[8]

Така мислят почти всички наши крупни художници на словото през първите десетилетия след Освобождението. Теоретичното знание и умение според тях иде от самия талант, от степента на познаване на изобразявания живот, от непосредното художническо „проучване“ на превъзхождащия с постиженията си чуждо творчески опит. Толкова надълбоко тези схващания са пуснали корен в съзнанието на писателите от миналото, че тяхната хипноза държи в своя власт дори някои творци на социалистическия реализъм. Може би най-ярък пример в тази насока ни дава Стоян Ц. Даскалов: „Колкото писатели има, толкова тайни има.“ Затова и „всеки по своему рисува хората. Един и същ човек могат да го рисуват сто души и сто различни човека ще се получат.“[9] По такъв начин от сфе-

[5] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 1, стр. 121.
[6] Пак там, стр. 195, 196.
[7] Пак там, стр. 114.
[8] Пак там„ стр. 56.
[9] Пак там, т. 2, стр. 481.

рата на творческите „тайни“ се изключва задължението на художника да опознава каквито и да било общовалидни принципи и правила на литературното изкуство. Работата обаче е там, че когато и сто души рисуват един и същ човек, накрай се получават сто индивидуално-творчески изображения на един човек, а не на сто души; и, второ, че все пак най-дълбоко правдиво ще бъде изображението на онзи художник, който при равен с другите талант притежава по-голямо знание от теоретично-техническо естество — теорията на перспективата, на типизацията и индивидуализацията, на багровите съчетания и пр.

Много и много още изказвания и преки признания на писатели може да се приведат дори само от цитирания двутомник, без по същество да се промени впечатлението, че научно-теоретичното знание не се ползува с почит у голяма част от творците на българската литература, че те изобщо не са убедени, че такова знание е способно да подпомогне творческата дейност в смисъл да увеличи или умножи художествените постижения, да направи писателя „способен“ да „надхвърли“ себе си като талант, да обогати и развие творческите му заложби. По правило те признават като необходимо и полезно школуване в майсторство, за обогатяване и развитие на собственото дарование само пряко, непосредното професионално-теоретично „учене“ от произведения на по-големи майстори. Сравнително малко са значителните автори, които говорят конкретно за изпитано ползотворно въздействие от литературни критици, теоретици, историци.

За да стане по-ясна същността на изложените мнения и разбирания, налага се още отгук да се държи сметка за следното обстоятелство, че споменатите писатели правят изказвания по въпроса за отношението на творческата практика към научно-теоретичното литературно знание почти изключително въз основа на собствения си професионален опит и че все пак те признават необходимостта от такова знание, макар и добито във формата на жив творчески опит. На специални научно-теоретични изследвания те не се опират даже в случаите, когато сами предупреждават колко нужни за пълноценната изява и развитие на таланта са богатата начетеност на писателя, голямата му обща култура и висока образованост изобщо. Дори поет като Яворов, който много добре знае, че „само истински художници поети... могат да установят съзнателно[10] оная хармония между външната и вътр[ешната] страна на своите работи, която им придава значение и дълговечност“, и който дори съжалява, че при изграждане единството между съдържание и форма в собствения му творчески процес го ръководи „повече един инстинкт..., отколкото едно съзнание“, даже той не си задава въпроса — за възпитание и развиване на подобно ценно „съзнание“ у твореца не играе ли роля и научно-теоретичната подготовка.[11] А и в наши дни Атанас Далчев например диалектически правилно характеризира „вътрешната“ същност на литературния критик — че той „трябва да бъде малко поет, за да чувствува поезията, но не напълно поет, защото ще я твори, а няма да размишлява върху нея“[12]. В същото време обаче тук не се съзнава обратната страна на тази истина — вече за самия поет: че за поета и художника изобщо пък е необходимо (по силата на вярно доловената диалектика) да бъде малко критик, въоръжен със съответна доза научно-теоретични знания и разбирания, ако иска да размишлява с по-ясно съзнание и авто-

[10] Думата е подчертана от самия Яворов.
[11] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 1, стр. 389, 390.
[12] Пак там, т. 2, стр. 343.

преценка над собствените си произведения, преди да ги предложи на читатели и критици, ако желае да се домогне до по-високи творчески постижения от онези, които му осигурява „чистият" талант. Лесно е да се разбере, че особено допълнителната творческа работа (творческа доразработка с цел да се умножат силните и се отстранят или намалят до минимум слабите страни на произведението) предполага не само „интуитивна" преценка на личния естетически критерий (усет, вкус, култура), но налага и съответно теоретично „обосноваване" и съобразяване, известна съзнателна „критична" самопреценка за постигнатото при изображение на герои или картини, при израза на лирически емоции, при композицията, езика, стила... Както е известно от литературната история, дори когато един автор предприема новаторски стъпки в изкуството, съзнава необходимостта да ги обоснове и „теоретически" — търси едни или други принципни положения в защита на правото си да бъде новатор. Крайно показателни в това отношение са така наречените „авангардистки" програми и манифести като знаменития предговор на Виктор Юго към драмата „Кромвел", където той исторически и теоретически обосновава правото на съществуване и господство на романтизма като нов етап в развитието на световното изкуство.

3

Между българските класици, които са правили признания за положителната роля на теоретичното знание в творческата им практика, сравнително най-съдържателни и конкретни са признанията на Елин Пелин. Като всеки истински талант и той отлично разбира, че преди всичко широкото и проникновено познаване на хората и живота, които изобразява, определя заедно с качествата на таланта значимостта на неговите художествени дела. Сериозните творчески „хрумвания" (както назовава той зараждането на художествената идея) са невъзможни без изтъкнатите предпоставки. Като критически реалист той не се съмнява в истината, че духовният образ и жизненото битие на човека се намират в органическа характерологическа връзка и единство особено с неговия език и стил, ето защо съзнателно и планомерно се съобразява в творческата си практика с тази истина. На млади години той си записва дори в специални бележници думи, реплики, интонации от прототипове на свои герои. „Изобщо — подчертава Елин Пелин — въображението помага, но според мен трябва да знаеш действителността, да познаваш живите хора." Тогава дори и „от прочетено нещо" може да „хрумне" на писателя идея, сюжет „съвсем за друго нещо" — да се роди оригинална творба.[13] В същото време обаче даровитият белетрист все така отрано стига и до друга основна истина — че за таланта са нужни и специални литературоведчески знания, при това придобити не само от критики и рецензии, но и от съответни научни изследвания. „Когато почнах да пиша, много обичах да чета критиките. „Мисъл" излизаше. Четях всичките критики. Когато попаднах в Университетската библиотека (1903 г. — б. м.), попаднаха ми „Мисли по литературата" от Ипполит Тен (на руски език),[14] от които един писател може да научи много нещо. Там има много хубави правила, много хубави мисли за литературните произведения — кое е хубаво и кое не. Така са ясни, така нагледни тия работи, че ми отвориха очите. Нещо ми се изясни. И аз се стараех това, което

[13] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 1, стр. 371, 372.

[14] Точното заглавие на книгата е „Чтения об искусстве", С.-Пб., 1894 (IV издание).

научих, да го прилагам при писането. Например — да не се употребяват много прилагателни, да се туря от всичките най-доброто. Именно това — да пазиш мярката, да не пресолиш чорбата, да бъде точно всичко дадено."[15]

Подобни признания от страна на писател, когото литературната критика в миналото най-често определяше като „наивен художник", като „самороден" талант и почти пълен „самоук" в белетристичното изкуство, са наистина крайно показателни и ценни колкото от научно-теоретично, толкова и от творческо-практическо гледище. Те сякаш идат да подкрепят правотата още на Аристотеловата теза, че даже великият Омир е постигал известни върхове в художественото си майсторство благодарение и на поетическа „техника", а не единствено на таланта си.

Все във връзка с онова време, когато се запознава нашироко с руските класици-белетристи Тургенев, Чехов, Горки, майсторът на българския разказ изповядва с присъщата му откровеност: „Познанията, които получих от руската литература, ме накараха сериозно да се замисля. Разбрах, че да бъде човек писател, не е лека работа... Стараех се да пиша разказите си по-задълбочено и внимателно." Тласкан именно от това старание, талантливият художник ревностно търси помощ и в знанията от теоретично естество. И толкоз по-плодотворни се оказват те в неговото творческо израстване, защото съзнава правилно тяхната необходимост още в началните си писателски стъпки.

С каква съзнателност Елин Пелин се е учел от прочетените литературни критики и научно-теоретични източници, свидетелстват и направените от него многобройни подобрения и доразработки дори в „най-съвършените" му белетристични творби — включително „Гераците", „Андрешко", „Напаст божия", „Пролетна измама" и пр. Щастливата намеса на съображения от съзнателен, теоретичен характер в творческата практика на големия художник личат най-ярко именно при повторното му творческо връщане към вече публикувани и разкритикувани произведения. Такива съображения несъмнено му помагат и в случаите, когато трябва да отхвърли или приеме чуждата критика. Ако например без колебание отминава укора на д-р К. Кръстев, че в разкази като „Косачи" смесвал „по най-варварски начин" различни стилове, ако не одобрява и предложения му от критика друг, уж най-естествен финал на разказа, напротив, при втората редакция на „Син" (от 1938 г.) Елин Пелин премахва всички изтъкнати от Георги Бакалов идейно-художествени несъобразности в разказа (изложени в негова критика през 1922 г. в „Работнически вестник").[16]

Интересът на „самородно" талантливия писател към теоретичните въпроси личи и в редица негови статии, изказвания, интервюта. Не случайно (през 1921 г.) той публикува теоретична статия за същността на малкия разказ — основна жанр в неговото творчество, и то с показателното подзаглавие „прочетени мисли". Тук срещаме ние и такива явно теоретични положения: че „малкият разказ... трябва да има преди всичко съдържание", че „ръководното начало при написването на разказа е идеята, а не образът", че „всеки сюжет за разказ носи и формата си", че разказвачът „не трябва да вижда излишните неща, нито да прави подробности от важните" и пр.[17] Изобщо през целия си творчески живот ненадминатият

[15] Елин Пелин, Събрани съчинения, т. 10, С., 1959, стр. 496—497.
[16] Вж. Кр. Генов, Елин Пелин. Живот и творчество, С., 1956, стр. 137, 260.
[17] В. Развигор, бр. 13 от 2. IV. 1921 г.

майстор на „късия" разказ е убеден, че истинският художник „не може... да се осланя само на своята дарба", че „хубавите неща не се пишат лесно", защото „са резултат на много труд", включително — за овладяване основните принципи на литературното изкуство и с помощта на теоретичното знание.[18] Така щото в светлината на конкретното историко-литературно изследване толкова „наивно" самороденият майстор на белетристичното повествование далеч не се оказва несъзнателен, без необходимата култура писател, влязъл в голямото литературно изкуство направо от селско-„примитивен" стадий на развитие. В действителност пред нас изправя ръст един съзнателен художник, който особено в първите години на творческите си усилия се стреми упорито и системно да черпи знания и умение за пълноценен растеж и разгръщане на природния си дар от всички възможни за целта източници.

4

Както и трябва да се очаква, ценен материал за наблюдения и изводи във връзка с разглеждания въпрос предлага особено делото на писатели, които са полагали повече усърдие не само за „лично" проучване на свои събратя по перо, но са написали за тяхното творчество и очерци, студии, даже пели книги. След Пенчо Славейков тук може да се наредят имената на Людмил Стоянов, Георги Караславов, Христо Радевски, Ангел Тодоров и др. При такива автори е съвършено оправдано да се говори дори за специална литературоведческа култура.

В своя многолетен творчески път например Людмил Стоянов е оставил дълга редица литературни статии за български и чуждестранни поети, писатели, публикувал е повече или по-малко обемисти очерци за Христо Ботев, Димчо Дебелянов, Максим Горки, Николай Островски и пр. В толкова широкия си литературен кръгозор как преценява той ролята на научно-теоретичното знание за плодотворността на творческата практика? Ще приведа само най-характерни негови признания и изказвания. В началото на поетическата си дейност (първото десетилетие на нашия век) Л. Стоянов „особено" се интересува от „античната гръцка философия и нейната близост с митологията". Отначало му се вижда много „привлекателна" Платоновата теория за самостоятелния живот на „идеите". Сравнително „по-трайно" влияние изпитва обаче от Аристотеловата „Етика" и „Поетика", после от веянията в „съвременната философия".[19] Повечето от тези знания и влияния заедно с прякото въздействие на тогавашните декадентски течения насочват естествено поета към школите на символизма и неоромантизма. Известно време след това „основно" изучава критическото дело на Белински, за да усвои чрез него „не малко от законите на изкуството"[20]. Под влияние на Първата световна война, на Великата октомврийска революция и младата съветска литература, на работническото комунистическо движение у нас постепенно Л. Стоянов осъзнава по-правилно прогресивната обществена функция на поетическото изкуство, освобождава се от предишните си идеалистически представи за „чистата" поезия и се насочва към един обогатен с нови елементи критически реализъм, към революционния неоромантизъм и от средата на 30-те години към социалистическия реализъм.

[18] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 1, стр. 357.

[19] Пак там, стр. 605.

[20] Г. Найденова, В творческата лаборатория на Л. Стоянов, в сб. Л. Стоянов. Изследвания и статии за творчеството му, С., 1961, стр. 227.

Като плодотворен стимулиращ фактор в това прогресивно развитие на поета действуват и новите му мирогледно-теоретични схващания. У него дори (както неведнъж сам изповядва) осъзнаването на новите събития в живота и възприеманите нови литературни принципи по правило *изпреварват* творческата му практика.[21] Преди десетина години, възразявайки на един наш романист, според когото „литературно-критическите проблеми и... естетически формули" затруднявали творчеството му, превръщали уж непосредния творец „в теоретик-естет", Л. Стоянов категорично заявява: „Разбира се, ние не можем да се съгласим с такъв възглед и не можем дори да си представим, че литературата може да съществува без литературно-естетическа критика, която е въздухът, атмосферата на нейния живот и битие. *Литературната критика е огромен фактор в творческата дейност* на писателя, изобщо *фактор на литературното развитие.*" Встъпил в пътя на социалистическия реализъм, поетът дълбоко съзнава, че „без марксистко-ленинската идеология", която въоръжава писателя с ясни естетически и социални възгледи, съвременният художник не би могъл да се справи с крайно сложните задачи на естетическото опознаване и изображение на съвременната действителност. И в това си разбиране той е също така категоричен: „*Социалистическата идеология* за нашия социалистически писател би трябвало да се смята като *нещо основно, решаващо* за неговото *творчество.*"[22] Съвършено основателно Л. Стоянов счита като изключителни случаите, „когато литературното теоретизиране обременява духа на твореца" дотам, че му *пречи* да бъде „творец на жизнени образи". Изобщо в понятието „*творчески позиции* на своето време" поетът поставя „*включително* и литературната *теория*".[23] Защото наистина „поетическото изобретателство е безкрайно. Но то не е безконтролно. *То се основава на закони*, тъй сложни, както механиката на космическия кораб, които обаче са *подчинени на човека* с оглед на неговите *цели*"[24].

Специално естетическите принципи на социалистическия реализъм Л. Стоянов усвоява не само чрез непосредствен прочит на съветски автори, но и теоретически, чрез съответни статии, изследвания, дори лични беседи и кореспонденция с някои от съветските автори (започнали още преди Девети септември). По собствено признание от важно значение за неговото творческо развитие се оказват и статите на Георги Бакалов от 30-те години, както и личните му общувания с видния наш критик след завръщането му от Съветския съюз. Благодарение на тези статии и разговори писателят си изяснява основните теоретични насоки, които следва при създаването на историческата повест „Мехмед Синап".[25] И това съвсем не е единствен случай в неговата творческа биография. Действително с годините и развитието на писателя интересът му „към литературоведческите проблеми непрекъснато расте и разширява своя обсег", извежда го дори до „най-парливите и спорни

---

[21] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 1, стр. 606—607.

[22] Пак там, стр. 608.

[23] Пак там, стр. 630.

[24] Пак там, стр. 635.

[25] Срв. Кр. Генов, Творческа история на повестта „Мехмед Синап", в сб. Л. Стоянов. Изследвания и статии за творчеството му, стр. 119—120; Г. Найденова, В творческата лаборатория на Л. Стоянов, в същия сборник, стр. 212.

въпроси на нашата съвременност" — на литературната теория, история и критика.[26] Всичко това не само характеризира правилното отношение на писателя към големия въпрос за ролята на научно-теоретичното знание в творческата практика на художника, но показва и растящото му съзнание за обществена отговорност като създател на национални културни ценности.

Струва ми се, не бихме били далеч от самата истина, ако кажем, че като малцина български писатели Георги Караславов проявява жив и постоянен интерес към литературната теория, през целия си творчески път се вълнува от принципиалните въпроси на литературното изкуство. Още през 30-те години, по времето на „РеЛеф" и „Кормило", той показва голяма широта и осведоменост по множество теоретични проблеми и специално относно същността на социалистическия реализъм. В свои статии, рецензии и преди всичко в творческата си практика той набляга върху мисълта, че комунистическият мироглед и литературно-теоретическото знание са неотменима предпоставка за постигане на високо художествено майсторство.[27] Впрочем нека припомним тук мимоходом, че принципиалното изискване към твореца на изкуството при художественото отражение на живота да изхожда от най-високи за времето обществено-мироглелни позиции бе утвърдено в нашата литературна наука и естетика още от Димитър Благоев; за органическото свързване на този принцип с художественото светоотношение на българските писатели воюваше Георги Бакалов; неговата дълбока същност и жизнена необходимост Тодор Павлов изясни върху широка марксистко-ленинска философско-теоретична основа.

През този период и впоследствие, след победата на социалистическата революция у нас, Караславов написа дълга редица очерци (някои в обем на книги) за А. Страшимиров, Зах. Стоянов, Л. Каравелов, Елин Пелин, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров и пр. В тези очерци също се съдържат немалко теоретични моменти. И съвсем естествено големият писател все по-настойчиво обръща вниманието на младите върху въпроса за ролята на литературно-теоретичното знание в творческата практика на художника, за неговото стимулиращо значение в придвижване на литературния процес напред по пътя на социалистическия реализъм.

Сравнително най-пълен и обобщен израз възгледите на Г. Караславов по този въпрос са намерили в неговите лекции, изнесени през 50-те години пред така наречения Кабинет на младите писатели при СБП. Преди всичко опитният белетрист има ясно съзнание за основните предпоставки, които обуславят създаването на

[26] Г. Димов, Пътят на литературния критик Л. Стоянов, в пит. сборник, стр. 96. Наистина при една анкета Л. Стоянов твърди, че „техниката на драмата" не бил изучавал „теоретически", че дори „изобщо" нямал „много вкус към теорията" и усвоявал принципите на литературното изкуство „само от образци". При същата анкета обаче писателят прави и по-други признания. „Някога — свидетелствува той — много ме е увличал Белински. Аз съм го изучавал основно и той ми е разкрил немалко от законите на изкуството и на отношението на критиката към дадено произведение" (вж. Г. Найденова, пос. статия, стр. 223, 227). Ние вече приведохме и друго признание, в което писателят говори за изпитано въздействие от Аристотеловата „Поетика". В контекста на тези и други подобни изказвания на Л. Стоянов твърдението, че нямал „много вкус към теорията" следва да се разбира в смисъл, че той не е показал склонност към специални занимания с литературната теория и такива действително не са документирани в писателската му практика. Иначе заедно с растежа му като художник чувствително се разширяват и неговите интереси в областта на литературната теория.

[27] Срв. Р. Ликова, Георги Караславов, очерк към т. I от Избрани съчинения на писателя в десет тома, С., 1956, стр. 32, 34.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

трайни, значителни художествени творения. Излаганите от него възгледи в тази насока се опират явно върху знания, добити от марксистко-ленинската теория и история на литературата. Ето един типичен пример: „Не е имало в историята на литературата случай писателят да е написал каквото и да било значително произведение, без да е изучил живота, без да е опознал хората в процеса на тяхната работа, на техните тревоги, на техните въжделения, стремежи, борби. Оцелели са и се знаят, и се помнят, и се четат, и се изучават само онези художествени произведения, които са изобразили вярно и правдиво, дълбоко и прогресивно борбите на трудовите маси за свобода, мир и благоденствие."[28] От само себе си се разбира, че от рамките на тази най-обща формулировка писателят не изключва творбите, които, макар в прекия, тематичен смисъл на думата да не рисуват или в сравнително ограничен обсег да засягат „борбите на трудовите маси", но в които творби (като „Медея" на Еврипид, „Дон Кихот" на Сервантес, „Хамлет" на Шекспир, „Мъртви души" на Гогол, „Война и мир" на Толстой и пр.) авторовите морално-социални тенденции до висока степен хармонират с народното светоотношение и нравствени идеали през съответната епоха. Сам Караславов ирично припомня историческата истина, че „страната на *народа* винаги е била страна на *напредък*" в сферата на идейно-естетическите позиции на художника.[29] От този принцип, у съвременните прогресивни творци органически съчетан с принципа на комунистическата партийност, авторът на „Сиаха", „Танго", „Обикновени хора" се ръководи в цялата си писателска дейност. И тяхната дълбока същност, както ни убеждава творческата му биография, той усвоява и разбира в една или друга степен именно по научно-теоретичен път.

Според Г. Караславов писателят ще разгърне в пълнота своя талант и ще създаде творения с трайно обществено значение не само когато в широта и дълбочина опознае живота и хората, които взема за предмет на художествено изобразяване, не само когато лично дори се бори за по-добро бъдеще на трудовите народни маси от най-прогресивни обществени позиции: заедно с това той „трябва да изучи *много добре* своя занаят", по-специално „да си изработи свой стил и да обогати извънредно своя речник", и то при „*научно, лабораторно* отношение към въпросите на езика и стила"[30]. Г. Караславов е категоричен: „Талантът трябва да се разработва дълбоко и основно", като „тънкоските на писателската работа" — включително различните „технически подробности и стотици дреболии" — трябва да се усвояват именно „лабораторно". Нещо повече. От начеващите млади писатели той изисква това да става дори и чрез известно „чиракуване" върху творенията на майстори художници. Предубеждението, че „за писателската работа не е необходима никаква подготовка", той окачествява като „*крайно погрешно*"[31].

Опирайки се на своите принципни разбирания, Г. Караславов се изказва конкретно по редица важни въпроси на литературната теория, които по правило свързва с творческата практика. И тук най-широко внимание отделя той на социалистическия реализъм. Неговата същност писателят подхвърля на изясняване в множество случаи. В една от лекциите си пред млади белетристи („За дреболиите в писателската работа") той формулира по следния начин сърцевината на новия худо-

[28] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 2, стр. 294.
[29] Пак там, стр. 295.
[30] Пак там, стр. 298.
[31] Пак там, стр. 304, 305.

жествен метод: „Социалистическият реализъм предполага основно, дълбоко, всестранно разучаване на материала, което безспорно най-пълноценно и най-бързо се постига, ако писателят не е обикновен наблюдател, ако той не се държи като някой надзирател, а ако той навлезе в живия живот, ако работи и заживее заедно със своите герои."[32] И не само това. „Съвременните писатели (т. е. социалистическите реалисти — б. м.), ако те искат да бъдат истински писатели, трябва да бъдат идейно-политически просветени, да бъдат широко образовани, да бъдат всестранно начетени и изобщо изключително културни.[33] В тези определения е лесно за специалиста да открие отгласи от теоретични изказвания на Ленин, на Горки относно комунистическата партийност в литературното изкуство на пролетариата, относно обществено „активната", революционна същност на неговия реализъм, относно необходимостта за художника на социалистическото общество да бъде въоръжен с правилни, марксистко-ленински идейно-политически разбирания за историческия ход на живота и конкретно-историческите му задачи, за свързване на революционната теория с революционната практика и пр. От друга страна, тези и подобни на тях изказвания на Караславов, поставени в светлината на писателската му биография, ни убеждават, че в действителност това са ръководни принципи и в неговата собствена творческа практика, че в нея литературно творчество и литературна теория се стремят към пълно, органическо единство. Все до такива изводи ни навеждат и изказванията на писателя по въпроса за т. нар. несъобразности в идейно-художествената тъкан на литературното произведение, за функционалното предназначение на сравнението, репликата и др. в белетристичната творба.[34] В същност тези изказвания са явен резултат на предварителни писателски „лабораторни" щудирания по разглежданите въпроси върху основата на марксистко-ленинската литературна теория. И все така неизменно Караславов не пропуска да напомни на подрастващите млади писатели едно от основните им задължения по стръмния път към високото художествено майсторство — да се учат, да черпят пример и дори да „чиракуват" у „големите наши и чужди писатели"[35].

Много показателни в това отношение са и някои изказвания на Елисавета Багряна. От високия връх на своята творческа зрелост поетесата изразява убеждението си, че „за да расте майсторството на писателя" освен „системна идеологическа подготовка необходимо е и непрестанно повишаване на професионалната култура". Специално към „подрастващото поколение" Багряна отправя съвет още „в началото" на своя „труден и отговорен път" „да напълнят раниците си със знания", включително от областта на литературната теория, история.[36] Такива възгледи впрочем са напълно естествени и придобиват особена убедителност у поетеса, която притежава голям талант и висше филологическо образование — за нея е сравнително по-лесно да прецени ролята и мястото на научно-теоретичното литературно знание в творческото развитие на художника.

[32] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 2, стр. 315.
[33] Пак там, стр. 307.
[34] Пак там, стр. 315 сл.
[35] Пак там, стр. 330.
[36] Пак там, стр. 108.

5

Все такива съществени факти за литературоведски наблюдения и теоретични изводи предлага и творческото дело на тримата големи белетристи — Димитър Талев, Димитър Димов, Емилиян Станев. Удивително скоково идейно-художествено израстване на Димитър Талев в условията на нашето социалистическо общество наистина се „опира" на творческите му заложби, обаче съвсем не на някакво от решаващо и метафизично по същност „вътрешно" саморазвитие на таланта му. Още помалко убедителни и недоказани са „есеистични" обяснения от рода на това, че „загадката на Талев е част от енигмата (!) на македонската съдба", че той бил просто „закъснял и патетичен възрожденец", но... „скроен по мярката на наш съвременник"[37]. Несъмнено по-правилно подхождат към „загадката" на Талевото творческо развитие онези, които искат да я обяснят въз основа на марксическия възглед, че „историческата тема се ражда от съвременността и й принадлежи". Главно по силата на този принцип и големият художник (а не „самороднят" талант, взет сам по себе си) се оказва „изключително близък ... на нашата действителност". Нещо повече. Със своите романи Димитър Талев щедро „дава своя художествен принос в делото на великото социалистическо преустройство на нашата страна.[38] Именно като такъв го възприема и всеки наш непредубеден съвременен читател, даже и онези, които не са имали случая да го срещат жив „по асфалтираните улици на София".

За научното осветление на така наречената „загадка" в творческата биография на Димитър Талев имат твърде съществено значение още личните признания и конкретни изказвания на писателя, отнасящи се по-специално до въпроса — каква роля в неговото развитие като художник след 1944 г. играе научно-теоретичното знание, придобито от него подир тази исторически преломна дата. Тези признания и изказвания изрично ни убеждават, че именно като наш жив съвременник Талев е погледнал на своята творческа задача в историческите си романи, че в противовес на предишното си творчество сега той стъпва здраво и уверено върху почвата на новата действителност у нас, искрено и дълбоко се сродява със социалистическите идейно-естетически повели и потребности на съвременната българска литература, „зарежда" своя талант с мощно стимулиращия патос на новия живот у нас. Освен неотразимото въздействие на определящия фактор — новата, социалистическата действителност — конкретно той изпитва силно оплодяващо творческите му заложби влияние от страна на марксистко-ленинската идеология и литературна теория. Благодарение тъкмо на тези три основни фактора авторът на „Железният светилник" „Преспанските камбани", „Илинден" успява да разбере онези „тайни" на голямото поетично творчество, които преди Девети септември (макар дотогава също да пише подобни произведения) не е имал възможност да осъзнае, за да тръгне по пътя на пълноценното, обусловено от нашата епоха, литературно творчество.

Нека прочее дадем думата на самия писател. В условията на настъпилия нов обществен строй у нас Д. Талев усвоява не само такива теоретични положения, че „историческият роман не съдържа само минало, само история и в

[37] Т. Жечев, Загадката на Талев, в сб. Проблеми на съвременната бълг. литература, С., 1964, стр. 221, 209.

[38] Б. Ничев, Димитър Талев. Литературно-критически очерк, С., 1961, стр. 16, 105.

никой случай не бива да съдържа само историческа наука и знание"; че „корените на настоящето" се намират „в миналото" и именно това „кара писателя да извръща поглед към миналото"; че в „историческия роман" се рисуват „факти и събития" и „преди всичко люде, които са техни творци" и „които по своята същност и значение принадлежат на историята, правят историята"[39]. Сега Талев съзнава ясно, че не е никакво предимство, нито улеснение това, дето историята предоставя на писатели „готови сюжети, готови събития и образи". В един истински исторически роман „трябва да се вижда, да се чувствува живот — пресъздаден от майстора, но достатъчно убедителен, правдоподобен, ярък". Именно сега талантливият сам по себе си и преди социалистическата революция писател разбира, че му е нужно и „нещо повече". Ето как сам той схваща това „нещо повече", без овладяването на което не би станал творец на „истински" съвременни художествени произведения: „... Без ясен мироглед (т. е. марксистко-ленински мироглед — б. м.) авторът на исторически романи ще попадне в грешки и заблуждения в ущърб на историческата действителност, на историческата правда." И съвсем естествено като доказателство за правотата и плодотворността на новоусвоените от него идеологически, социално-етични и теоретично-естетически възгледи Талев откровено привежда „случай от своята собствена практика". Той изповядва: „Преди около двадесет и пет години (1928—1930 г.) излезе моят роман „Усилни години", а тая година (1953 — б. м.) излезе романът ми „Илинден". И двата романа са със сюжет Илинденското въстание. Едно сравнение между двата романа би било доста любопитно и поучително, когато става дума за нуждата от правилен мироглед у всеки автор на исторически роман. Едва в „Илинден" аз се опитах да проникна в истинските подбуди, в самата същност на тези събития и това можах да направя само след като се запознах с метода на социалистическия реализъм, който предполага у автора преди всичко правилен мироглед, т. е. правилно отношение към описваните събития." Изобщо, заключава писателят, „сигурните и пълни знания на автора, неговият правилен мироглед са необходимата основа, без която въображението му не може да бъде достатъчно творческо и плодоносно"[40].

Тези и редица други признания на Д. Талев, правени по различни поводи, дават ясна представа за съществената роля, която научно-теоретичният компонент играе в процеса на неговото творческо изграждане. Без съмнение, новото, марксистко-ленинско философско-мироглед и литературно-теоретическо въоръжение на романиста има решаващо значение за преминаването му към един несравнено по-висок етап на неговото творческо развитие. Това оръжие му дава възможност да разрешава с много по-голям успех много по-големи художествени задачи, да създаде неувяхващи, национално значими литературни ценности. До висока степен по теоретичен път се оформяват неговите възгледи за „правилната" разработка на историческата тематика с метода на социалистическия реализъм, за значението на марксистко-ленинския мироглед в творческото изграждане на писателя, при повишаване на художественото му майсторство. Конкретно сега си дава сметка той и за съвременната „мярка на художествената правда", за необходимостта от съблюдаване действителните „закони на художественото творчество", на „естетическото идеализиране" в положителна или отрицателна посока, за истини като тази, че „животът в книгите е по-ярък, по-концентриран и винаги

[39] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 2, стр. 167, 166, 163.
[40] Пак там, стр. 165, 168.

под някаква по-силна светлина“ и т. н. Повечето от авторовите формулировки по засяганите въпроси отвеждат към познати източници на марксистко-ленинската идеология и литературна теория.[41]

Към аналогични изводи насочват и признанията на Димитър Димов. Специално високите идейно-художествени постижения в романа „Тютюн“ той също така отдава не само на писателската си дарба и на конкретно-непосредното познаване на използувания жизнен материал, но и на теоретичното и практическо изучаване на социалистическия реализъм като художествен метод и най-вече на искреното си и дълбоко сродяване с комунистическото светоотношение. Сам писателят изрично подчертава: „Ако съм сбъркал някъде — причината е моето несъвършенство; ако съм успял — това се дължи на марксическия мироглед, с който ме въоръжи партията.“[42] И друго, също така знаменателно обстоятелство. Творецът на „Тютюн“ има пълно съзнание дори за това, че в тази крупна своя творба прави опит да превъзмогне „схемите, които нашата критика (през времето на култа — б. м.) бе създала за метода на социалистическия реализъм“, т. е. опирайки се на новата си теоретична и практическа подготовка (след Девети септември), да приложи метода в неговата действителна, неизопачавана от схематизиращи изисквания творческа същност, съзнавайки, че приложен именно в действителната му същност, методът на социалистическия реализъм открива пред художника неограничени възможности за новаторски творчески търсения и завоевания. Както признава сам, в стремежа си да следва верни посоки в творческия акт, той се придържа здраво към марксистко-ленинското разбиране (в историческото му „развитие“) на „проблемата за типичното в литературата“ и пр.[43]

Изказвания, признания, примери във връзка с разглеждания въпрос може да се наброят още много както от български, така и от чужди автори. Те всички обаче се подвеждат в две основни групи. Едните смятат, че талантът се разгръща и жъне максимални плодове, когато неговият носител опознава дълбоко и многостранно живота, когато пряко се учи от по-високия творчески опит на свои предходници и съвременници, от родната или чужди литератури. Другите са убедени, че талантът освен от изброените условия се нуждае и от обобщено научно-теоретично знание, включително от най-прогресивен, „правилен“ мироглед, независимо от обстоятелството, че подобно знание и мироглед в една или друга мяра той получава и непосредствено от прекия прочит на чужди по-значителни литературни произведения. Застъпниците на второто гледище не вярват в абсолютната суверенност на „чистия“ талант, нито в твърдението, че големите творчески успехи се дължат на „вътрешно“ саморазвитие на таланта. Ето защо някои съвременни наши художници на словото отправят далиовиден призив за взаимодействие и взаимно подпомагане на литературно поприще между творци и теоретици, между писатели и литературоведи. Заслужава конкретно отбелязване тук едно, струва ми се, биещо почти в целта изказване, направено преди време от белетриста Павел Вежинов: „Аз съм решителен привърженик на идеята нашите активни писатели по-често да вземат думата по разрешаването на теоретичните проблеми... Не може и не бива да съществува такъв порядък — с „чистата теория“ да се занимават само „чисти теоретици“, а с практиката — писателите! Хубав резултат в тая работа може да

[41] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 2, стр. 172, 173 и др.
[42] Пак там, стр. 464.
[43] Пак там, стр. 462, 463.

има, ако тя бъде обща, ако критици и писатели размислят по тия въпроси с взаимно уважение и доверие, с дълбока критичност към резултатите от тия размишления, проверени добросъвестно и обективно от практиката."[44]

6

След всичко изложено нека видим как този въпрос се поставя и разрешава от литературната наука. Като оставим настрана изключенията, можем да кажем, че от Аристотел до наши дни всички „обективни" изследвачи на поетическото изкуство и литературната история в една или друга мяра правилно съзнават необходимостта от специална теоретическо-техническа подготовка на художника. Без да влизаме в библиографски посочвания и подробности, ще изтъкнем направо, че особено ярък и последователен поддръжник на тая теза измежду всички представители на българското литературознание е академик Михаил Арнаудов. Още преди четири десетилетия в статията си „Към техниката на духовната работа" в резултат на широки проучвания в тази област той стига до извода: „Художник и критик, художник и учен, учен и философ не могат да живеят в никакъв поларитет на домогванията си, щом те са от самата действителност, от обекта на постиженията и познанията си принудени да си подават ръка за общи завоевания."[45] Един вярно доловен принцип в неговата теоретическа същност и практическо значение: талантът подлежи на обогатяване, развитие, усъвършенствуване!

Впоследствие, особено в капиталното си изследване „Психология на литературното творчество", академик Арнаудов отделя специално внимание на този проблем, и то най-вече в разделите, гдето изяснява сложността на творческия процес и участието в него на въображението, разума, несъзнателното откривателство. В резултат на обстоен анализ и дълга поредица лични писателски признания авторът на „Психология на литературното творчество" достига до истината, че изобщо „навик, техника, градиво, интерес — това са моменти на творческата дейност, които отнемат почвата на предположението за някаква непознаваема изобретателна мощ и свеждат „несъзнателното" към същата категория операции на ума, към които спадат — по естество и насоки — и съзнателните състояния на човешкия дух."[46] „Важното", според нашия учен, тук е „диктатът на разума да не измества или убива подема на настроението и играта на въображението като първични подтици на създаването"[47]. Нещо повече. Самата така наречена „концентрация" при творческия акт, т. е. способността на художника да сгъстява и да внушава неотразимо съответен „интерес към идеята" в изобразяваното се явява „дело на съвместна работа между въображението и разума", включително естествено на знания и съображения от теоретично естество.[48] Ето защо измежду изобилните доказателства в подкрепа на своята научна теза — най-общо казано — за съществената роля на теоретично-техническото знание и умение в творческия процес академик Арнаудов особено изтъква известното признание, което 82-годишният Гьоте прави в писмо до Вилхелм Хумболд: „Колкото по-рано човек съзнае, че има един занаят, едно умение, което може да му помогне за планомерно

[44] Бълг. писатели за литературата и литер. труд, т. 2, стр. 620.
[45] М. Арнаудов, Личности и проблеми, С., 1925, стр. 224.
[46] М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, С., 1965, стр. 279.
[47] Пак там, стр. 387.
[48] Пак там, стр. 384, 385.

повисяване на неговите естествени дарби, толкова по-щастлив е той." Нататък, във връзка с този възлов момент от концепцията на академик Арнаудов, ние четем в „Психология на литературното творчество" допълнителни, все така проникновени пояснения и изводи: „Намирайки, че съзнателен и несъзнателен момент трябва да се допълват взаимно, Гьоте препоръчва да се догонва „чрез упражнение, учене, обмисляне, насърчение, противодействие и отново непрестанно обмисляне" единството и пълнотата на творческата дейност, така че, „вродено и придобито" да смаят света с постигнатото. Всичко разсъдъчно и техническо не само не нащърбява вродения художествен усет, но, наопаки, дава му тепърва възможност за правилно изявяване."[49]

Трябва да подчертаем, че такава широко принципиална и фактически богато обоснована, диалектико-материалистическа по същност постановка на въпроса за мястото и ролята на научно-теоретичното знание в творческата практика на художника ние намираме в научните изследвания на академик Михаил Арнаудов. Затова, от една страна, неговите основни изводи стоят в съгласие със съвременната наша марксистко-ленинска естетическа мисъл, а, от друга, хармонират с признанията в тази насока на редица крупни творци от българската и световната литература, проявили способност за по-дълбоко теоретично осъзнаване и овладяване закономерностите на поетическото творчество.

И все пак тук остава недоизяснен един въпрос: нима резервираното и понякога дори направо отрицателно отношение на редица видни писатели към тезата за полезността на научно-теоретичното знание за развитие на таланта и усъвършенстването на художественото майсторство няма някакви основания? Ние вече споменахме, че мнението на тези писатели се изгражда предимно върху отделни, конкретни факти и ограничена теоретична осведоменост. Но истината има и опъка страна. Не е тайна, че все още и у нас много малък брой критико-теоретични и историколитературни изследвания осветляват творческата практика откъм нейната най-съществена и сложна, интимно-вътрешна страна, все още недостатъчно съумяват да навлязат в „невидимите" лабиринти и лаборатории на творческото създаване, да покажат с познаване и проникновение оня комплекс от външни и вътрешни фактори и предпоставки, в чието жизнено съотношение и действие се ражда чистото злато на художественото майсторство.

Въпросите на научно-теоретичното знание, които като силни магнитни ядра привличат творчески заинтересования художник, са безкрайно много и разнообразни. Нека се опитаме да набележим конкретно някои от тези въпроси, свързани с нашата литература. Надали ще се намери наш писател, който да не се заинтересува и да не извлече ценни творчески поуки от изследвания, хвърлящи светлина например върху творческото изграждане на Ботев, Вазов, Яворов, Елин Пелин, Йовков, Смирненски, Вапцаров — творческо изграждане, проследено като мирогледно-психологически, художествено-естетически, езиково-стилов процес. Подобен ефект не може да нямат и проучвания върху художественото майсторство на народния творец в такива забележителни, неувяхващи от горещия дъх на времето фолклорни шедьоври като „Крали Марко изгубва силата си", „Заплакала е гората", „Даваш ли, даваш, балканджи Йово", „У Недини слънце грее", „Булка върви низ гора зелена", „Делба на двама братя"... Тук естествено става дума за та-

[49] М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, С., 1965, стр. 274.

кива научни изследвания, които изясняват проникновено как едни или други външни и вътрешни фактори, условия, обстоятелства, похвати **окриливат творческия полет на художника**, чрез какви качества на съдържание и форма, в органическото им единство, художественото изображение придобива неотразима прелест и неизтощимо вълнуващо въздействие върху духовния свят на поколенията, как се превръща в „неделим" жизнен елемент на идейно-естетическото битие на трудовия народ. Не само интересно, а и полезно от гледище на собствения творчески опит на художника може да бъде запознаването му с въпроси като следните: Защо например талантът на един Вазов се разгръща с такава мощ в „Епопея на забравените" и „Под игото", а толкова избледнява в „Нова земя" или „Казаларската царица"? Друг, аналогичен въпрос: Как да се обясни фактът, че Елин Пелиновият талант създава едновременно две толкова различни по „талантливост", по идейно-художествена стойност повести като „Гераците" и „Нечиста сила", макар те да са и тематично родствени, и да са писани по едно и също време? Не може да не предизвика жив интерес един анализ, който позволява да се види на какви причини, предпоставки, обстоятелства се дължат успехите и на какви — несполуките на Пенчо Славейков в „Кървава песен". Или — защо „зрелият" лиричен дар на Кирил Христов по правило му изневерява при опитите на поета да „подобри" в последна редакция редица свои песни, създадени по-талантливо на млади и не тъй „опитни" години? И т. н. Особено при последните теми възникват въпроси не само от кръга на индивидуалната, но и на общата психология на поетичното творчество — въпроси, от чието познаване не би се отказал нито един сериозен художник на словото.

Не по-слабо внимание привличат и не по-малка полза за обогатяване творческия опит на художника допринасят и проучванията върху творческата история на произведения, бележещи върхове на поетическото майсторство. И тук съвсем не се касае до предлагане на някакви догми или схеми, на конкретни примери или образци за „следване" в собственото творчество, а до необходимостта за таланта да вникне в сложната и многообразна творческа лаборатория на литературното изкуство изобщо. Чрез такъв род знания и познание писателят в една или друга степен ще разшири представата си за многобройните възможности при конкретните творчески решения, ще се научи като Лев Толстой да попада на най-уместния вариант измежду „милион" възможности, ще успее да разоре по-дълбоко и по всички посоки черноземния терен на оригиналните си творчески търсения.

Никой талант без щета за себе си не може да подценява значението на вникването в структурната същност и функционално предназначение на така наречените „технически подробности и стотици дреболии" в писателския „занаят" — за които предупреждава Георги Караславов, или на „характерната подробност", на „детайлите" в художествената тъкан — върху които обръща внимание на писателите Ефрем Каранфилов.[50] Да си спомним например какво значение за пълноценното идейно-художествено осмисляне на Пушкиновата трагедия „Борис Годунов" има дребното на пръв поглед изменение на нейния финал — вместо с плитки по смисъл възгласи „да живее" (както е в първите редакции) народът остава „безмълвен" пред „победата" на Самозванеца (в последната редакция), изразявайки по този начин както морално-политическата си присъда над своите господари-потисници, така и съзнанието за трагичната си безпомощност да ги премахне от пътя си

[50] Е. Каранфилов, Избрано, С., 1965, стр. 232.

в дадения исторически момент. В края на своя знаменит разказ „Андрешко" Елин Пелин определя епитетно отначало като „весел", а после като „охиден" Андрешковия „смях" в отговор на отчаяните жалки викове за „помощ" от страна на оставения сред крайселското блато народен враг и по такъв начин, премахвайки „анекдотичната" нотка във финала, с още по-убедителна вътрешна логика и художествена убедителност заостря класово-социалното, „революционно" звучене на разказа. И пр.

Все във връзка с потребностите на таланта да проникне дълбоко в структурно-функционалните „тайни" на голямото литературно изкуство стои и въпросът за усвояването на похватите от областта на езиково-стилното майсторство. Езикът като първоелемент на поетическото творчество и стилът като негова индивидуална художествено-естетическа изява в самата вътрешна структура на създаваните образи и картини не може да не занимава най-сериозно всеки писател по призвание. И толкоз по-добре, ако при обогатяването на своя опит в тази насока той използува не само незаменимия с нищо личен прочит на чужди творби, но и съответни научно-теоретични източници. Нека не се забравя, че възприетият чрез личен прочит теоретичен опит от художествени произведения е винаги по-малко обемен и не толкова широко съдържателен, колкото теоретичният опит, получен от изследвания въз основа на множество творби, от обобщения в теоретичен аспект чужд творчески опит.

И така няма никакви реални основания да се оспорва или подценява значението на литературната наука като един от основно важните фактори за прогресивното развитие на литературното изкуство, за целесъобразно стимулиране, обогатяване, издигане на таланта в стремежа му към все по-високи творчески устреми и постижения. Както вече се изтъкна, в самото творчество като сложен диалектически процес, като специфична идеологическа форма на субективно-естетическо усвояване и изменение на действителността е заложен жизнено необходимият компонент на съзнателното критично-теоретично осмисляне и преценка на родените в „интуитивния" свят на художника идеи, образи, картини. И от това реално, закономерно положение следва да прави съответни изводи не само писателят. От своя страна и труженикът в полето на литературната наука трябва ясно да съзнава и този свой дълг — да разработва с надлежна широта и вещина повече проблеми и въпроси, които имат най-пряка връзка с творческото създаване.

ИЗОБЛИЧИТЕЛНИЯТ СТИЛ У ПО-СТАРИТЕ НИ ПИСАТЕЛИ

КОНСТАНТИН ГЪЛЪБОВ

Статиите на журналиста могат да бъдат също творчество в този смисъл, че и в тях може да има елементи, които да вълнуват и наслаждават както в творчеството на писателя, т. е. сила на чувството, поетична образност и хумор. Но важна е, разбира се, тематиката — статията трябва да бъде на тема обществена, политическа или културна. Не е творчество статия на тема: тютюневата реколта тази година, стоманените изделия на чуждия пазар и др. подобни.

Из статиите по обществени, политически и културни въпроси вече доста отдавна се е развил един особен род творческа журналистика, наричан фейлетонизъм. Създатели на първите фейлетони във Франция са Абе Жофроа и Е. Жирарден в началото на XIX в., а в Германия — Бьорне и Хайне, пак през XIX в., но малко по-късно. У нас създател на първия фейлетон е Петко Р. Славейков — казва се „Нова година, нов поп", печатан във в. „България", год. I, бр. 2 от 4 април 1859 г.

Дефинициите, които се дават за фейлетона, изтъкват правилно все тази особеност: че той е къса статия на актуална или дори злободневна тема из областта на обществения, политическия или културния живот, но статия обикновено изобличителна.

Понеже почвата, из която фейлетонът черпи сили, е обикновено отрицанието, но също така и поради някои художествени допирни точки, той трябва да се разглежда като успоредица към сатирата, епиграмата, памфлета и отвореното писмо (доколкото то е отрицателно по съдържание).

Фейлетонът преследва и една положителна цел — да спомага за премахването на изобличаваните недъзи в обществения, политическия и културния живот. Но въпреки тази цел само рядко фейлетонът изпада в морализаторски или поучителен тон. Негова характерна черта е също, че при един явен субективизъм той прибягва често до преувеличение на бичуваните злини. Така е при Бьорне, така е при Хайне, така е и при нашите фейлетонисти. Малцина правят изключение — у нас Христо Ботев и Любен Каравелов, във фейлетоните на които се хвърля в очи един забележителен стремеж към обективна преценка. Най-субективният български фейлетонист е Стоян Михайловски.

Не е много вярно твърдението, че характерна черта на фейлетона бил лекият забавен тон (causerie, Plauderei). Зависи от тематиката! Има теми, които не търпят този тон. Та нали по начало фейлетонът е статия изобличителна? Как може тогава да се изобличава и едновременно да се приказва все леко и забавно? Собствено може, но ако фейлетонистът има рядката дарба на хуморист да изобличава с духовити подигравки, както е изобличавал Хайне.

Изобличителният стил може да бъде както в литературата, тъй и във фейлетонистиката пряк или косвен, иначе казано, непосредствен или посредствен.

Но не липсват и комбинации от пряко и косвено изобличение в едно и също произведение.

Прекият изобличителен стил е функция на дадено отрицателно отношение на автора, бил той писател или журналист, към лица и постъпки чрез изрази, груби, ругателски, дори неприлични, стигащи понякога до карикатурност на изображението. Тия изрази са преки в тоя смисъл, че ги изрича самият автор. Прекият стил бива наричан и Аз-стил (Ich-Stil), защото в него се чувствува повече личността на изобличителя, отколкото личността на изобличавания. Пример: „Иване, ти се прояви като голям мошеник и Аз, собственият ти брат, не искам да те видя повече".

Косвеният изобличителен стил е също функция на дадено отрицателно отношение на автора, бил той писател или журналист, към лица и постъпки, но чрез описване на тия лица и постъпки, без авторът да се намесва с изрази груби, ругателски, неприлични, или с каквито и да било други изрази от свое име. Тук изображението на лицата стига понякога също до карикатурност. Косвеният стил бива наричан Той-стил (Er-Stil), защото в него се чувствува повече личността на изобличавания, отколкото личността на изобличителя. Пример: „Иван се прояви като голям мошеник и Той, собственият му брат, не иска да го види повече".

Че в първия случай се чувствува повече личността на изобличителя, се вижда от обстоятелството, че логическото ударение пада върху „собственият ти брат" или върху местоимението „àз" (в зависимост от интонацията), а не върху някоя друга дума в изречението.

Че във втория случай се чувствува повече личността на изобличения, се вижда пак от обстоятелството, че логическото ударение пада върху „сóбствения му брат" или върху местоимението „тóй" (в зависимост от интонацията), а не върху някоя друга дума в изречението.

Към прекия изобличителен стил спада и Ти-стил (Du-Stil), но този термин се среща рядко, най-вече когато се говори за диалози и отворени писма с изобличително съдържание или за обвинителни речи (да речем за речите на Демостен и Цицерон или за речта на прокурора в „Братя Карамазови" на Достоевски). Вместо Ти-стил се употребява терминът „Аз-стил с обращение" (който употребяваме и ние по-нататък), защото едва ли не винаги при Ти-стил личността на изобличителя се чувствува повече, отколкото личността на изобличавания, и малкото косвени елементи в него прерастват в преки, т. е. в Аз-стил. Това зависи от силата на грубостите, ругателствата и неприличията, иначе казано, от тяхната експресивност (изразителност). Впрочем същото прерастване се наблюдава и при Той-стил. И този стил прераства за чувството на читателя в Аз-стил, когато изобличителните изрази са много силни.

Най-често употребяваните стилове в литературното и фейлетонното творчество са Аз-стил и Той-стил, но откраи време белетристиката е предпочитала Той-стил, лириката Аз-стил, а ораторското изкуство „Аз-стил с обращение". Мемоарният роман е бил, разбира се, винаги творчество в Аз-стил, а писмовният роман — творчество в „Аз стил с обращение".

Ефектът от изобличението в прекия стил (Аз-стил) е по-силен, отколкото в косвения (Той-стил), а най-силен, това ще рече най-експресивен в прекия, когато е „Аз-стил с обращение": диалог, отворено писмо или обвинителна реч. Но кой от

тия начини на изобличение е най-художествен — това е отделен въпрос. Не всякога най-ефектното изобличение е и най-художественото.

Неприличията, за които споменахме, срещаме например в някои от фейлетоните на Хайне, а у нас, пак примерно казано, в прекия стил на някои от фейлетоните на П. Р. Славейков и Стоян Михайловски. Това са единични случаи, в които авторът забравя лозовия лист. Места без лозов лист намираме дори у Гьоте, но не в прекия, а в косвения му стил, например в „Паралипоменатa" към „Фауст" (в изданието на Георг Витковски).

Интересен в стилово отношение е фейлетонът на Любен Каравелов „Науката, господине Славейков". Началото на този фейлетон е кратък диалог между Любен Каравелов и П. Р. Славейков и може да се разчлени на части, всяка от които съдържа по една грубост, изречена от Любен Каравелов. Имаме Аз-стил, защото говори Любен Каравелов — в комбинация с Той-стил, защото грубостите се отнасят до трети лица (Найденов и Ошавков), а не до събеседника П. Р. Славейков. От същото комбинативно естество е всеки път и отговорът на П. Р. Славейков, защото грубостта се отнася до трети лица (до същите Найденов и Ошавков), а не до събеседника Любен Каравелов.

Ето първата част от този диалог:

„ — Господин Найденов е направил твърде голяма глупост, че е напечатал в „Читалище" Оджаковите глупости — казваме ние.

— Ох! Ох! Ох! И ние знаем, че той е направил голяма глупост; но ако почтените порицатели да знаеха, че г. Найденов пости и през велики, и през коледни пости, то не щяха така остро да го осъждат."

Тази изобличителна техника намираме единствено тук в българската фейлетонистика.

Често пъти в изобличителния стил се прокрадват ноти на добродушно отношение, но още по-често звучат ноти на несъмнена ненавист. В единия случай говорим за карикатурно, в другия за гротескно изображение. Карикатурата е почти винаги смешна или весела. Гротеската само в редки случаи се явява облъхната от хумор — това, защото е винаги тенденциозна в този смисъл, че иска непременно да изложи изобразяваното лице.

Но при изобличителния стил не липсват и комбинации на карикатурно и гротескно изображение: две естетически категории, които по начало не са много противоположни и все пак се съгласуват мъчно в творческата практика на писателя и художника. Гениални съгласувания намираме в карикатурното творчество на Густав Доре и Вилхелм Буш. При първия взима голям превес гротескното, например в силно изобличителния сборник от карикатури „Святая Русь", рисувани преди избухването на Кримската война (1853). При втория, обратно, взима голям превес карикатурното и затова неговото творчество е в много по-висока степен хумористично. Незабравими са за всекиго, който ги е виждал, неговите гениални карикатурни изображения „Патер Филициус", „Благочестивата Елена". „Свети Антоний от Падуа" и пр. Техният хумор иде обаче и от конгениалните стихове към тях, автор на които е самият Буш. (В „Макс и Мориц" тия стихове са преведени много сполучливо от Елин Пелин.) Повече карикатурни, отколкото гротескни, са у нас хумористите на Чудомир и по тази причина те ни облъхват почти винаги с непринуден и свеж хумор.

Като пример за гротескно изображение, от което лъха ненавист и само малко хумор, може да ни послужи образът на Поликарп Аристов в „Нашата интелигенция"

(1898) от Стоян Михайловски: „Здрав като бик, дълъг като ден без хляб, тумбест като пуйча гуша, червендалест като варено цвекло, прав като мъртвешка свещ". Тук скъдният хумор се дължи само на сравненията.

Карикатурен е битовият образ на Бай Ганю от Алеко Константинов, но с много примес на гротескност, защото по замисъл този образ е негативен, и то тенденциозно негативен, имащ за цел да изобличи българския простак (не българския народ, както погрешно се мисли от мнозина). Особено много са гротескните елементи в разказа „Бай Ганю на гости", гдето заради гротескното изкривяване на образа авторът прибягва до явни неприличия, каквито са немските въпроси за местонахождението на клозета.

Нека отбележим като важна особеност, че преките изобличители, какъвто е Стоян Михайловски, разкриват една доста силна склонност към охарактеризиране на лица и постъпки от свое име, като изказват мнението си за тях и дават морални преценки (Аз-стил). В своя сборник от „рамкови разкази" (Rahmenerzählungen), какъвто е безспорно „Бай Ганю", а не роман, Алеко Константинов се явява повече косвен изобличител (Той-стил), но понеже и преките изобличения в този сборник не са малко, натъкваме се и тук, както в изобличенията на Стоян Михайловски, на споменатата склонност към охарактеризиране и морални преценки, например в същия разказ „Бай Ганю на гости" — там, гдето авторът напуска „Той-стил" и преминава в „Аз-стил", за да охарактеризира с нескривана ненавист и отрицателна морална преценка българския студент в Прага (студента, който обичал да „удря келепир").

Пишат ли за политически и други видни личности, фейлетонистите на косвения изобличителен стил разкриват една много важна склонност — склонността към генеалогия и въобще към биографизъм (Той-стил). Но тази склонност се изражда често в ровене из компрометиращите деяния и в такива случаи фейлетонистът се вижда принуден да премълчи името на компрометираната личност или само да го загатне. В своя прекрасен фейлетон „Депутат с побъркани местоимения" Алеко Константинов не е премълчал, а само загатнал името на военния прокурор Димитър Марков, като го е превърнал на Маркиди Милитараки. Това грецизиране на името не е, разбира се, случайно — то е продиктувано от страх, че военният прокурор може да даде фейлетониста под съд за обида и клевета на длъжностно лице.

Но говорим ли за преки и косвени изобличения не бива да забравяме подигравката. Тя е особен вид изобличение с две разновидности: ирония и сарказъм.

Що се отнася до иронията, трябва да подчертаем, че има ирония и ирония. Както се употребява във всекидневния ни живот, думата не значи „тънка подигравка" (така ни уверява едно българско речниче за чужди думи), а, обратно доста дебела подигравка, в която не липсва никога елемент на злост. Като термин на литературната наука същата дума означава и нещо друго: един по-особен начин на беззлостно подигравание, при което подигравщият твърди обратното на това, което мисли. Така е постъпвал някога Сократ при обучението на своите ученици. Затова този начин на подигравание се нарича „Сократова ирония". Сократовата ирония е била прилагана често от писатели и фейлетонисти: у нас например от Иван Вазов в стихотворението „Превратът" („Поля и гори"). (Стихотворението има за предмет суспендирането на Търновската конституция от княз Батенберг и консервативната партия през 1881 г.)

Сократова ирония намираме и във фейлетона „Panem et circenses“, в който Алеко Константинов ни описва с привидно одобрение колко хубаво щяло да бъде, ако въведем старите римски обичаи: като увеличим празниците, като превърнем Зоологическата градина в София на място за изпълнение на смъртни присъди, като създадем и необходимото допълнение към наказателния закон: „Който оскърби някой член на Народната партия, се осъжда на разкъсване от дивите зверове. Това наказание да се извършва публично в Зоологическата градина: осъденият ще го хвърлят в клетката на лъвовете пред очите на тържествуващото столично население и в това време ще свирят музики и ще пукат фишеци.“

Две думи и за понятието сарказъм! На български тази старогръцка дума се превежда с „хаплив, много злобен и безсърдечен присмех“, но за да проличи още по-добре това нейно значение, нека кажем също, че тя произхожда от старогръцкия глагол sarkàzô, който значи „късам със зъби“.

В нашата литература саркастични изобличения намираме най-често у Стоян Михайловски, неоспоримия корифей на сатирата. Много саркастично е например неговото отворено писмо до министър-председателя Петко Каравелов, публикувано в опозиционния вестник „Средец“ (бр. 33 от 15 юни 1885 г.). Някога, докъм Балканската война, в нашите вестници се явяваха често отворени писма, обикновено изобличителни, рядко благодарствени. Това писмо на Стоян Михайловски е уникум със своите саркастични изобличения, писмо, каквото не зная дали ще намерим във фейлетонистиката на друг народ. В него Михайловски причислява Каравелов към „всевъзможните негодници, вагабонти, влъхви, башибозуци, бесачи, палачи, содомити и руфиянци“ и го нарича „началник на политическите посредници и сводници, високопоставителя на обществените блудодейци“. „Това, което целият български народ очаква от Вас, то е да се строполите и сгромолясате по-скоро в дън земя: народът ще има тогава удоволствието да храчи върху Ви — и тези храчки ще Ви служат за епитаф.“ И по-нататък: „Ако това ми писмо е плесница, не се опитвайте да се червите; помнете, че Вий само с плесниците, които получавате отдясно и отляво, успявате да се държите в равновесие.“

Нека дадем пример за това саркастично изобличителство и от творчеството на Михайловски — пример, в който не се чувствува почти никакъв лозов лист: „Невръстний школник, жрец на онанизма, Войнич, разжалуван за вероломство, Семинарист, окапал в атеизма, И афоресан дякон за содомство“ („Кой става газетар у нас“). Тук Той-стил прераства в Аз-стил поради голямата субективност на автора: чувствува се много силно личността на изобличителя главно поради преувеличенията.

Подобна изобличителна ярост намираме и в дългото отворено писмо на Захари Стоянов до С. С. Бобчев („Южна България“, бр. 66, 68 и 89 от 1884 г.), написано като писмото на Михайловски до П. Каравелов в Аз-стил с темпераментни обращения. Задоволяваме се да дадем само следните примери от това писмо: „Някой си Стефан Бобчев, по мазното лице на когото са се търкаляли богати храчки (от Стефан Стамболов в Букурещ), който Бобчев е облизвал десницата на Рашеевци и Катковци, който е денунцирал (правил доноси) против младите борци, който е написвал от едно писмо две статии, едната либерласка, а другата консервативна, който лакейничи около редакцията на в. „Марица“ надясно и наляво, за да хвали всичките силни на деня узурпатори, за да получава ордени и чинове — най-после същият този Бобчев, когото вестниците титулуват всемирния подлец.“ И по-нататък: „За г. Бобчева аз имам само едно оръжие: да го заплюя богато на

най-публичното място. И това аз ще направя след 25 дни от днес, ако в разстояние на това време г. Бобчев не излезе публично с целия си подпис да ми обади кому съм продал невежественото си перце.“ И още по-нататък: „Какво малодушие, какви рабски настроения, какъв шарлатанлък!“ Много грубо, може би по-грубо от всичко цитирано дотук звучи изразът: „Не ви е срам!“ — сякаш след този израз ще последва обещаното заплюване и някоя звънка плесница.

В това отворено писмо на Захари Стоянов може да се говори само за сила на чувството, но не и за поетична образност и хумор. Хумористично звучи само изречението: „В петгодишното си съществуване редакцията на в. „Марица“ се е мъчила да поддържа гладки отношения и с умрелите.“

Елементи на Той-стил тук не липсват, но поради явната субективност и преувеличенията те са прераснали напълно в Аз-стил.

Същото прерастване по същата причина наблюдаваме и в характеристиката, която Захари Стоянов ни дава за М. Грековв в своята книга „Чардафон Велики“ (Русе, 1887 г., стр. 194 и следващите): „Тоя началник не беше друг никой освен М. Грековв, човече от най-ниско дередже, злобно, та глупаво, подло, мракобесно, което би се съгласило на драго сърце да трампи гавазина на руското консулато с цяла България. А пък шпионството му — то е нещо нечуто и невидено, мъчно може да си състави човек приблизително понятие за неговата страст към тоя идеал на руските автократи. Ако това алчак остане изолирано някъде, то най-напред ще да му дотегне, че не може да шпионствува, а че тогава вече ще помисли за хляб.“

Иначе стои въпросът при фейлетоните на Христо Ботев. Един пример из неговия фейлетон „Друмев иска да изхвърли естествените науки от училищата“. В него се говори в Аз-стил с темпераментни обращения за някакъв омразен поп в расо, но много по-живо, образно и с непринуден хумор. „Чудно нещо! — пише Ботев. — И тия идиоти искат да имат влияние над учителите и да нареждат програмите на училището! Бе хей, човече, ако не сте имали по-свестен човек в митрополията, то не можехте ли да заръчате на тоя скот, като отиваше да ви представи пред селяните, да си свива полите в някое кюше и да не плаши децата със своето безобразие, учителите със своята глупост, а селяните със своя корем? Или сте го изпратили само за това, за да изяде на хората кокошките, да им изпие виното и ракията и да върже някоя и друга ока лой?“

Чудесно, неподражаемо като Аз-стил! В тоя пасаж, към който бихме могли да прибавим и други, чувствуваш как авторът едва сдържа яростта си срещу попа, за да не премине в истински ругатни, но чувствуваш и как тя все пак се развива в един климакс, чиито два върха са думите „идиоти“ и „скот“, а след това — в нов климакс, вече не с два, а с три върха: „своето безобразие“, „своята глупост“ и „своя корем“. След тоя прилив на яростта следва нов климакс, но вече не на ярост, а на подигравателна веселост, на истински хумор — това е климаксът във въпроса за изпояждането на „кокошките“, изпиването на „виното и ракията“ и в саркастичното преувеличение за възвзването на „някоя и друга ока лой“.

Друга е динамиката на яростта в толкоз известното стихотворение „В механата“ — и то издържано в Аз-стил с темпераментни обращения. Тук яростта, на която се дължат грубостите, излита като стрела още в края на първата строфа с думите „Туй, що, глупци, вий не знайте, позор ли е или слава“, за да се транспонира в елегичен размисъл и драматична резигнация и да избухне отново в десетата, последната строфа още по-силно с обращението „А вий, вий сте идиоти!“

Читателю, след като прочетеш това завладяващо стихотворение, нямаш ли чувството, че край тебе е профучал някакъв кратък, но много буен и очистителен вихър — че е отреагирана една тежка душевна депресия, за да отстъпи място на други душевни състояния, възродителни, тласкащи към нова творческа дейност?

Фейлетонизмът има като свой домен целокупния културен живот — не само политиката! По тази причина съществува фейлетонизъм и в литературната критика, художествената критика, музикалната критика. Няколко думи за литературната критика! Тя се отличава от литературната история по това, че не се занимава с продукцията на писателите от миналото, а от настоящето. В отличие от литературната история тя иска да бъде двигател на съвременния литературен живот — без обаче да пренебрегва научните становища на историята, социологията, психологията и пр. Тя има амбицията да бъде арбитър в областта на това, което се твори в настоящето, и да казва Да или Не! Без тази амбиция тя не е фейлетонна критика, или, както я наричат още, „продуктивна критика".

Това, което свързва всеки фейлетонист с журналистиката, то е актуалността, ако щете дори злободневността. Актуалността и злободневността са основни определители на фейлетона — толкова важни, че липсва ли единият или другият, не може да се говори за фейлетонизъм. Фейлетон, чиято тематика не е актуална или злободневна, не е никакъв фейлетон, дори ако прелива от чувство, образност, хумор (другите определители на фейлетона, и то на фейлетона като творчество). Наистина има случаи, когато фейлетонът се е дистанцирвал от настоящето, като е бягал в миналото, но това е било привидно: политическо прикритие, камуфлаж! И в такива случаи той си е оставал творчество в служба на деня.

Изобличителният стил е разновидност на една по-обща стилова категория — тази на борческия стил, характерен за преходни епохи, когато даден народ или общество се придвижва било в политическия, било в културния си живот към друго, по-високо стъпало на развитие, какъвто е случаят с българския народ преди Освобождението ни и по-късно, през първите десетилетия след него.

У нас литературният фейлетонизъм е доста широко явление — имаме го като рецензии на отделни произведения във вестници и списания, но и като статии с по-широк обхват и по-голямо задълбочаване, посветени на редица произведения от един и същ литературен вид (да речем роман) или от една и съща изтекла година.

Фейлетонната ни критика е била най-често отрицателна, но не е развенчавала утвърдени имена, което понякога може да бъде наистина оправдано и наложително. Защото има случаи и историята да греши!

Прочуто е едно място в „Книгата на маските" от Реми дьо Гурмон — то гласи: „Негативната критика е необходима; не съществуват в паметта на хората достатъчно цокли за всички релефи; необходимо е понякога да се чупят и хвърлят за претапяне някои незаслужено поставени дръзки бронзови статуи. Но това е работа на забуляне с мрак; не бива да се вика тълпата за екзекуциите. Когато я викаме, то това трябва да бъде, за да участвува в един празник на прослава. Някои критици имат винаги вид на съдии, които, след като произнесат присъдата, чакат палача. А — а — а! Ето го палача; ще издигнем весела клада и ще танцуваме около пепелта на нашите „любимци".

Такива съдии-инквизитори искаха да бъдат у нас Пенчо Славейков и д-р К. Кръстев, вторият от които е само отчасти фейлетонен критик — повече следовник на тъй наречената „доктринерна критика", обвързана от повеленията на една или друга естетика. Кръстев беше професор по философия и се кръстеше набожно в

естетическото верую на Йоханес Фолкелт. И когато кореше, и когато хвалеше, неговото Аз го нямаше — беше налице само укоряваният или възхваляваният Той, гледан през очилата на г-н професор Фолкелт, но често и през очилата на Пенчо Славейков. На Кръстев липсваше толкоз необходимата за един критик способност да се вживява непосредствено в художественото произведение и да се отправя в анализи, синтези и преценки от това вживяване.

Пенчо Славейков, даровитият, много даровитият поет, имаше несъмнено тази способност на критик, съчетана с култура и знание, но в критиките си беше не крайно, а безкрайно субективен като своя духовен баща Хайне, в когото той се кръстеше набожно, както Кръстев във Фолкелт. Тъкмо затова в критиките му се чувствуваше повече неговата личност (Аз-стил), отколкото писателят, за когото пишеше. В този смисъл всеки Той беше в тях едно Аз, по-точно едно Свръх-Аз. И когато кореше, и когато хвалеше! Четете неговия фейлетонен предговор към Яворовите „Стихотворения“ — предговора към второто издание от 1904 г., в който нарича българските читатели „фасулковци“. В него Пенчо Славейков демонстрира само себе си: своите разбирания, своите предпочитания, своите политически убеждения, които се опитва да налага на Яворов. Яворов е похлупен от голямото Свръх-Аз на Пенчо Славейков, едва ли не напълно похлупен!

Пита се прочее може ли при едно такова похлупване на поета от критика да става дума за съкровено общуване с неговата душа и нейните глъбини и творчески тайни? Може толкоз малко, колкото и в по-честите случаи, когато критикът мрази поета — омразата (или, както я нарича сам Пенчо, „светата злоба“) в още по-висока степен затръня пътя към творческата душа, особено когато критикът е преизпълнен от себе си.

По причини, на които ще се спра другаде, Пенчо Славейков мрази Иван Вазов и в озлоблението си срещу него стигаше до едно саркастично отрицание, което го излагаше много. Пенчо не беше волева личност и не успя да стъпи на чувствата си. От неговите грубости срещу Иван Вазов достатъчно е да цитираме само следните: „Вазов има такова рачешко мнение за себе си“, „пише глупости“, „ограничен писател“, „знае да лъже“, има „гражданската доблест на глупец“, „липсва му глава“, „блеят като г. Вазова“, „литературни облизанковци начело с г. Вазова“, „или посредствености и се именуват Иван Вазов“, „облизва чужди паници“, „стихотворен брътвеж“, „да посее и той дървета, а да не сади само дървени мисли“ и др. (Пенчо Славейков, Събрани съчинения. Критика. Томове 4 и 5. Изд. „Български писател“). Омразата му отива дотам, че през 1906 г. пише дълга статия от 56 стр. за „Българската поезия, преди и сега“, говори в нея за всички наши видни писатели, дори за себе си — Иван Вазов бива премълчан! Сякаш не съществува.

Подобно е отношението на д-р К. Кръстев към Вазов. Макар в статията си „Поетът и обществото“ да твърди, че „Вазовата лирика всякога ни е възхищавала, пленявала, въодушевявала и изпълняла с високи чувства“, и той е настроен зле срещу народния ни поет: под влиянието на Пенчо Славейков, неговия литературен alter ego, той пише редове като следните: „Но да беше всичкият грях на г. Вазов ограниченост на ума, писателски егоизъм или простодушна наивност, кой не би му простил“ или: „Собствената литературна деятелност на г. Вазова през цял живот се е състояла в това, да пише антрефилета-фейлетони, ту анонимни, ту подписвани с всичките букви на азбуката, да хвали себе си и да интригува против ония писатели, които не са във възторг от него“ („Мисъл“, г. XVI, 1906, стр. 132—135).

Но трябва да бъде отчетено, че личната ненавист и завист не бяха единствените подбуди за борбата, която Славейков и Кръстев водеха с такава упоритост срещу Вазов. Имаше и подбуди от принципно, и то много еминентно естество. Една полемична бележка на д-р К. Кръстев ни обяснява тия еминентни подбуди. В нея Кръстев пише, че Вазов бил живял още в „опълченската епоха на нашата литература" и дава израз на възгледа, „че за да проникне в душите ни нещо ново и повисше, трябва старото да бъде пометено, а историята няма всякога време да чака то да умре от естествена смърт, както умря например школата на Л. Каравелов, след като си извърши историческата мисия" (в същата полемична бележка в сп. „Мисъл").

Списание „Мисъл" даваше израз на едно отношение към Вазов, което отговаряше на настроенията на времето и не можеше да не настъпи. Ако не бяха хората около това списание, други щяха да се опълчат срещу него. И напразни бяха опитите на привържениците му да го задържат в центъра на обаянията. Те не намираха желания отзвук. По онова време интелигенцията ни дирееше пътища за закъснялата ни култура и най-много се говореше за „ново" в литературата, защото, нека припомним дълбоката мъдрост на Гьоте: Поезията интересува найсилно хората при преминаването от една култура в друга, или когато погледите бъдат насочени към една чужда култура (какъвто беше случаят с нас през онова време — към културата на западните народи). И трябваше да мине време, да се избродят новите пътища, да се дочакат постижения, за да се види, че и най-големите измежду тия постижения не надхвърлят върховете на Вазовото творчество: „Епопея на забравените", „Под игото" и други! Затова интелигенцията ни се върна по-късно отново при Вазов, за да стане ясно и преясно, че и в областта на духовните ценности има благородни метали, които никаква киселина не може да разложи.

И Пенчо Славейков, и д-р К. Кръстев се бяха излъгали в очакванията си да свалят Вазов от пиедестала му. Те бяха успели само да го поизместят от него, защото... защото Вазов беше много голям. Неговия исполински ръст започнахме да виждаме напълно едва след смъртта му. Така е и другаде, не само у нас. Гьоте стана напълно Гьоте след смъртта си. Приживе той имаше върли отрицатели, като Волфганг Менцел и Лудвиг Бьорне.

Понеже сме при Иван Вазов, нека споменем, че и той е автор на фейлетонни критики, и то на критики в изобличителен стил. Такива са рецензиите му в „Народний глас" срещу разни литературни дребосъци, забравени дори от внуците и правнуците им, ако имат такива. Вазов публикува остра рецензия срещу драмата „Цеко или Освобождението" на А. Голчев, един от представителите на тъй наречената „даскалска поезия" в Източна Румелия. Сега тази рецензия ни се вижда като стреляне с топ срещу врабче и напълно излишна, но за онова време тя е била оправдана, защото голчевците са били много и с множеството си са представлявали истинска напаст за литературата ни. Излишно е да обяснявам защо.

В същия този „Народний глас" Вазов е писал в изобличителен стил и срещу П. Р. Славейков, но сигурно не е считал Славейков за литературно дребосъче, защото в юбилейната си реч на 24 септември 1895 г. заявява, че още като млад поет го е считал за свой „високо почитан учител в поезията".

Но нека се върнем отново при въпроса за изобличителния стил — при въпроса за грубостите, ругатните и неприличията. Този начин на изобличение не липсва и във фейлетонизма на други борчески народи в миналото. Дори фейлетонисти като

Хайне са били груби, когато са изпълнявали някакъв върховен дълг, бранейки истината, справедливостта, честта, свободата! По тази причина нищо чудно, че преди Освобождението ни изобличителният стил се наблюдава много често. Наблюдаваме го в борческата емигрантска фейлетонистика, това ще рече в Румъния и Сърбия (например във фейлетоните на Любен Каравелов и Христо Ботев). Наблюдава се също и в неемигрантската ни фейлетонистика (във фейлетоните на П. Р. Славейков), това ще рече в Цариград, но в по-ниска степен. В първия случай се воюва срещу духовното и политическото ни робство под гърци и турци, а едновременно и срещу чорбаджийството, което е един реакционен обществен елемент. Във втория случай се воюва пак срещу владичеството на гръцкото духовенство и чорбаджийството, но не и срещу турското владичество, защото над главата на цариградските журналисти е висял постоянно дамоклиевият меч на цензурата и съдебната власт.

След Освобождението изобличителният стил извършва видимо развитие, от което остават изключени само неосвободените ни земи. Развитието е бързо, главно поради по-големите възможности в Княжество България и Източна Румелия да се пише свободно. Наистина в отделни моменти цензурни и съдебни ограничения са спъвали политическата ни мисъл и след 1878 г., но тия ограничения не са траяли дълго или са били парирани от нелегалните вестници, разпространявани тайно от ръка на ръка, включително в Македония и Тракия.

Г. С. Раковски, Петко Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов, Захари Стоянов, Стоян Михайловски, Алеко Константинов и Пенчо Славейков — те са големите ни писатели от по-старото поколение, те са и големите ни фейлетонисти. Като представители на изобличителния стил те образуват една фаланга — фалангата на българската обществена и културна съвест преди Освобождението ни и след него.

Връхната точка на българския фейлетон преди Освобождението ни са фейлетоните на Христо Ботев. Ботев е не само най-големият ни поет на онова време, но и най-големият ни фейлетонист.

Връхната точка на българския фейлетон след Освобождението ни е Алеко Константинов, който внася в дотогавашния ни фейлетон по-голяма изтънченост.

Изобличенията на П. Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов, Захари Стоянов и Алеко Константинов са предимно борчество за политическа свобода.

Изобличенията на Стоян Михайловски са предимно борчество за морално възраждане в личен и обществен живот.

Изобличенията на Пенчо Славейков са предимно борчество за културно издигане.

П. Р. Славейков е създателят на българския фейлетонизъм, но наченки за неговото създаване намираме още у Г. С. Раковски в „Българският вероизповеден въпрос“ от 1864 г., по-точно в главата „Католишката пропаганда и Йосиф Соколски“, която е едно весело изобличение на католицизма в Той-стил. Наченки има и в „Дунавски лебед“, гдето ни пресрещат доста силни изобличения в Аз стил срещу гърците. В бр. 1 на „Дунавски лебед“ от 1 септември 1860 г. се казва, че гърците си служат с „хитро-лукави сплетни“. В бр. 4 на същия вестник от 6 октомври изобличението е вече по-остро: „Тия фанариоти, както е знайно, не жалят ни сребро, ни злато, не стидят ся от безчестни постъпки, употребяват аъжи, клевети, предателства и все друго, що може една черна и продадена врагу душа

да измисли, само да би могла да постигне целта си". Пак в „Дунавски лебед", бр. 5 от 12 октомври 1860 г., за гърците се казва, че били „сплетници и интриганти". Но много груби изрази като тия, с които си служат по-късните ни фейлетонисти, не се срещат. Това прави впечатление, защото противоречи на сложилата се вече представа за Раковски като човек с много буен темперамент: „Ти, кой беше вихър, котел, що кипеше над някакъв злобен, стихиен огън" (Ив. Вазов). И не само тук, но и никъде другаде не намираме една развързана ярост, каквато очакваме съответно на тази представа за неговия темперамент.

В споменатата статия срещу „Католишката пропаганда и Йосиф Соколски" само на едно място се натъкваме на пряко изобличение (Аз-стил) — това е квалифицирането на дядо Йосифа като „простак и безкнижник", всичко друго преди това е косвено изобличение чрез едно описание, от което се вижда, че дядо Йосиф е действително простак и неграмотник (Той-стил). Живото белетристично описание на угощението при папата в Рим има хумористичен облик. „Сядат на стола да ядат, дядо Йосиф не ще да яде! изговарящ ся с презрение, че той не е католик да яде блажно в петък." „Подир няколко дни заведоха дяда Йосифа в черквата няколко си кардинали да го ръкоположат. Свят зрители ся стекоха на тая триумфална церемония. Накараха дяда Йосифа да изчете католишкото Верую, той сиромах не знае да чете! Четоха други за него! Доде време да му обръснат върха на главата, мустаците и брадата според католишкия обряд. Дядо Йосиф ся спря, почна да вика и не даде да ся изпълни това нещо на неговата белокоса глава, изговарящ ся гневом и с презрение, че той никак не ще търпи да става за поругание на света в старите си години! И това ся прегълтна от кардиналите, все за Христовото име... Папата бе излъган в своите златни надежди и в своите сили... Старий фанатизъм ся събуди в дедa Йосифа още на обеда, дето видя, че папата яде блажно в петък! Усилието да му обръснат поне бялото теме, разяри го още повеч и той не мислеше веч друго, освен как да ся изгръне от ръцете на католиците."

Разбира се, това косвено изобличение се отнася не само до Йосиф Соколски, но и до католическото духовенство, и то доста недвусмислено. Между редовете се чете: „Видите ли, читателю, до какви жалки и комични положения са стигали католическите свещеноначалници в стремежа си да похлупят под папската тиара и българския народ?"

Петко Славейков е автор на многобройни статии по политически и културни въпроси, които дават где повече, где по-малко основание да бъдат разглеждани като фейлетони. Те са едни от най-ранните прояви на българския фейлетонизъм и затова не бива да ги мерим с днешните мащаби за фейлетонизма. Още в „Шарени работи" („Гайда", бр. 7 от 6 септември 1864 г.) Славейков изобличава духовито чорбаджийското съсловие, срещу привилегиите на което са били не само водачите на нашето Възраждане, но и широките народни маси. Весело написан е фейлетонът „Две граматики" („Гайда", бр. 9 от 1 май 1866 г.), който е насочен също срещу чорбаджиите, но и срещу вестникарите. Тук хуморът е профилиран по вкуса на тогавашния полуобразован български читател. Тъкмо затова между частите на речта, които биват разглеждани в този фейлетон, стоят и следните преиначени думи, някои от които са груби, а една е неприлична. „У вестникарите: име обезчестително, член враждебнишкий, лъгол, пристрастие, надречие, прилог, серсеметие и др. У чорбаджиите: име прослепително, член изеднический, гъл-гол, пречкастие, неречие, пръдлог, мюзеиветие" (Той-стил).

Неприличия от рода на този „прздлог“ срещаме и във фейлетона „От пусто горе Телелейско“ („Гайда“, бр. 4 от 27 октомври 1863 г.), гдето, осмивайки модата, Славейков говори и за „женски изгъзици“, а така също и във фейлетона „Светът своето ще каже“ („Шутош“, бр. 2 от 3 ноември 1873 г.), гдето неприличната дума в стихотворението се подсказва от римата: „На където и да мръднѐш, И да кихнѐш, и да (пръднѐш)“ (Той-стил).

Макар да липсват неприличия, с нискоразреден хумор имаме работа и във фейлетона „Богатият“ („Гайда“, бр. 15 от 1 август 1866 г.), гдето срещаме изразите „Разгъва широка кърпа от пазвата си и се секне с фучене. Храчи и плюе надалеко, киха с екот“ (Той-стил). И тоя фейлетон, както въобще фейлетоните на Славейков, е със социално острие. Тук острието е насочено срещу невъзпитанието, дебелацината, нахалството и самомнението на богатия. Фейлетонът завършва с думите: „Мни себе си, че е духовит и на всичко способен, сиреч чорбаджия. Който има пет гроша, знае шест, казва пословицата“ (Той-стил).

Интересен контаминационен случай е фейлетонът „Светът своето ще каже“ („Шутош“, бр. 2 от 3 ноември 1873 г.). В първата половина (до края на стихотворението) имаме косвено изобличение чрез едно иносказание (Той-стил). Във втората половина пак косвено, но издаващо едно толкоз лично неразположение към лицето, за което се говори, че косвеният стил прераства в пряк (Аз-стил): „Това лице е г-н професора на търновските училища Тодор Шишков, нашишкавения с всички знания. Той искаше много нещо да каже за други и каза не само през широките уста на „Право“, но и през по-тесните собствени устица; измежду дедай си книги, избеляза де-дай си бележки, а с това що показа? Показа на света, че е луд не, ами въртоглав, че има да плаща на Михаля, че е педант и бос поет и др. и пр“. (Той-стил и Аз-стил). Със своя личен елемент тази втора половина се родее много с изобличителния стил на отворените писма.

Още по интересен е фейлетонът „Какъв трябва да бъде един владика“ („Шутош“, бр. 36 от 15 юли 1874 г.). Той е написан в духа на някогашната „Сократова ирония“ и по тази причина има двойствен облик — един положителен и друг отрицателен. Положителният е това, което авторът твърди пред читателя, отрицателният е това, което той не изказва, но на отделни места все пак издава, например с преувеличението, че един владика трябвало „да бъде малко див и всякога троснат“, или с преувеличението, че трябвало „да има доволно високо мнение за себе си“, или с преувеличението, че трябвало „да има алчност неограничена“ и пр. Всичките тия и други преувеличения влизат в явно противоречие с идеята за истинския архиерей и съгласно с известната „дискрепантна теория“ за хумора из противоречието никне смешното, което стига на отделни места до карикатурност, например при изискването владиката да има „врат дебел, сиреч владишки“ или при изискването „да си поотпочива от големия подвиг на мръвколапането“. Рудолф Айзлер, който се опира на Аристотел, Мозес Менделсон, Карл Райнхолд, Конрад Ланге, Карл Грос и други философи, определя приблизително така смешното: Смешното е нещо, което ни изненадва с противоречивостта си спрямо логичното, разумното, представите за нещата, за приетото, естественото, целесъобразното, но тъй, че да осъзнаваме веднага погрешността или безсмислеността на това, което ни изненадва; чувството за смешното никне всякога из един контраст, една изненада и мигновена депресия, освобождението от която е смехът.

Разглежданият тук фейлетон за владиците е написан в косвен, Той-стил, но преувеличенията, за които дадохме примери, са толкоз големи, че издават напълно

личното отношение на автора и изобличението прераства неусетно от косвено в пряко, от Той-стил в Аз-стил, макар местоимението Аз да не е употребено ни веднъж. По тази причина този фейлетон се родее със „Светът своето ще каже".

По сила на изобличението близо до тия два фейлетона стои „Петна в нашия обществен живот" („Македония", бр. 4 от 26 януари 1871 г.). В него най-силният изобличителен израз е към чорбаджиите: „Когато сравни човек делата на старите чорбаджии-изедници с делата на младите чорбаджии-модници, у последните ще се намерят по-големи мерзости" (Аз-стил). Подобно изобличително звучене има по-нагатък и следното твърдение: „За да получат средствата за своя живот и големи заплати без положителни достойнства, те трябва да употребяват в дело най-долните качества като лъжа, лицемерие и други" (Аз-стил).

Но много по-изобличително от всичко цитирано дотук звучи едно „Отворено писмо" до българския владика Григорий Доростоло-Червенски („Македония", бр. 15 от 11 юли 1872 г.). Този владика се заканвал да обръсне брадата си, ако не закачи един ден Славейков на бесилото. Затова какво друго освен гняв и възмущение могат да дишат тия редове: „Като говоря Вам, разбира се, аз говоря и в лицето на онези върли властолюбци, на които Вие сте най-гнусното оръдие." Писмото завършва така: „С приличното почитание към откраднатий Ви чин и с достойното презрение към недостойната Ви личност." В същото това писмо Славейков уверява с иронична духовитост владиката, че: „Ако падна аз, българският народ няма да падне, но ако падне брадата Ви и косата Ви, ще загубите Вие, защото те са единственото Ви преимущество, с което вдигате толкоз гюрултия пред светът" (Аз-стил).

С тия и други жлъчни изрази във фейлетоните на Петко Р. Славейков развитието на българския фейлетон антиципира по-късния сарказъм в отворените писма на Захари Стоянов и Стоян Михайловски, за които ние вече дадохме примери, пък и сарказма на Пенчо Славейков например в писмото му до редакцията на в. „Пряпорец" от 22 април 1905 г. В това писмо синът на дядо Петко пише, че в един свой подлистник Кирил Христов бил „изхрацал една порция от нечистотиите на душата си", а така също, че след като преди две години Пенчо Славейков го бил изгонил от къщата си, сега не пропускал случай да му „гризе цървулите" (Аз-стил).

При разглеждането на Петко Р. Славейковите фейлетони не бива да премълчаваме, че макар да се отличават понякога с голяма сила на изобличителното чувство, из което са изникнали, тяхната образност не е винаги оригинална. Слаб е понякога и хуморът им. Но всичко това е обяснимо, като се вземе пред вид обстоятелството, че сигурно някои от тях са писани набързо — с онази бързина, която е неизбежна при журналистиката. Иначе казано, те са служба на деня и като служба на деня не са давали възможност да бъдат допълнително поправяни. Славейков е пръв пионер в историята на българския фейлетонизъм — негов основател.

ИЗ ПРОБЛЕМИТЕ НА СЛОВОТО И ОБРАЗА В ДРАМАТУРГИЯТА

ГАЛИНА ТАГАМЛИЦКА

I. Създаден чрез словото — така, както изобщо може да бъде създаден именно от майсторите на словото, художественият образ[1] в драматургията има редица свои специфични особености.[2] Не случайно и езикът като „първоелемент“ на едно литературно произведение, т. е. и като материал за изграждането му, и като средство за художествено изобразяване, се оказва в драмата също така твърде „особен“ сравнително с езика на другите родове и жанрове художествена литература.[3] Не може да остане без последствие върху използуването на езика преди всичко предназначението на драмата за театрално изпълнение, от което зависи спецификата на художественото изображение и самата илюзия, че на сцената се пренасят направо от живота редица епизоди заедно с всичките участници — с делата и речта им и цялата обстановка на събитията, и то без пряко възприемане на автора. Та нали авторът в написаната от него пиеса (не става дума за ремарките!) не може да се изкаже направо от свое име, и то със свойствен именно нему строй на речта[4]: ду-

[1] Понятието е твърде широко, многозначно и ненапълно уточнено. Срв. у А. Потебня учението за „вътрешната форма на думата“ (Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, Из лекций по теории словесности, Харьков, 1914, и Мысль и язык, Одесса, 1922), отражението му у по-късни съветски изследователи, например Г. О. Винокур с тънкото му разбиране на образа и структурата на художественото слово (Об изучении языка литературных произведений — в кн. Избранные работы по русскому языку, Москва, 1959), широкото разбиране на словесния образ у акад. В. В. Виноградов (образ, по структура равен на дума, съчетание на думи, абзац, глава или цяло литературно произведение. Срв. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, Москва, 1963, стр. 119 и др.) и до общото понятие за образа и художественото претворяване на обективната действителност въз основа на Лениновата теория на отражението. Срв. у Н. И. Пруцков, Вопросы литературно-критического анализа, Москва, 1960, стр. 5—81; Ан. Дремов, Художественный образ, Москва, 1961; В. Костин, Что такое художественный образ, Москва, 1962; В. Кожинов, Художественный образ и действительность, Теория литературы, Москва, 1962; Г. Н. Поспелов, О природе искусства, Москва, 1960, и Эстетическое и художественное, Москва, 1965, стр. 298 и др., в които се предлага и частното разбиране на образа в художествената литература.

[2] Действуващите лица в драмата са художественото „абстрактно-логично-сетивно субективно отражение на обективните неща“ (Т. Павлов, За марксическата естетика, литературна наука и критика, т. 2, стр. 415). За „човека-герой на драмата“ вж. у Е. Горбунова, Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера, Москва, 1963, стр. 256—348.

[3] Справедлива е мисълта на Ю. Юзовский (Максим Горький и его драматургия, Москва, 1959, стр. 663), че в драматургията „чтó язык — то характер, чтó характер — то език“. Не случайно според изтъкнатия деятел на съветското филмово изкуство А. Довженко дори в във филма се отрежда доминиращо значение на диалога с чертите на изразителност, богатство на речника и висока култура на словото (Избранное, Москва, 1957, стр. 593).

[4] Наистина отбелязана е напоследък склонността на някои драматурзи да „участвуват“ в пиесата си (срв. Е. Горбунова, Вопросы теории реалистической драмы, стр. 296 и сл.), но това е участие „като персонаж на собствена пиеса“, т. е. наред с останалите действуващи лица, а не от тяхно име и вместо тях.

мите, които звучат, делата, които се вършат, се приписват на самите действуващи лица, въпреки че тези лица са сътворени от автора, постъпват така, както авторът им е разрешил, говорят с думи, които авторът е избрал за тях.[6] Затова всяка дума в драматургията преди всичко и най-непосредствено се свързва с определено действуващо лице и само изкуствоведът, литературният критик или направен от подобни позиции анализ ще ни отведат към драматурга с неговия мироглед, с неговото майсторство, индивидуални вкусове и възможности и ще ни разкрие начертаната от него линия на драматичните колизии и създадената система на изразни средства, сред които на първо място са образите.

II. Органичността на словото в образа е мерило за неговата художественост (обозначена с категориите естественост, жизненост, правдивост и др.) и е източник за силата на въздействието. „Читая Толстого или Горького, чтобы изучать — пише В. Кожевников — я увлекаюсь, зачитываюсь, становлюсь покорным и ничего не замечаю. Это самое главное в литературе — заставить не замечать, как сделано, это есть высшее достижение литературы. Это есть вершина."[6] Още по-категорично е наблюдението на Ана Зегерс: „Въздействието на изкуството върху хората понякога е по-силно, отколкото въздействието на действителността."[7]

Ако е налице художественото въздействие върху всеки или почти всеки читател, дори и най-взискателния, това предполага в пиесата не само специфични драматургични качества, но и високо майсторство на изображението във всички насоки, за да въздействува всестранно — върху емоциите, въображението, интелекта. То свидетелствува за хармония между обобщено-типичното и индивидуалното в образа, между значителното идейно-емоционално „съдържание и ярката художествена форма, доказва, че има органичност в единството на характерите и действието, на образите в стилистичната система на произведението и изобщо в единството на всички необходими единства, в което основна роля играе езикът, езикови изразни средства, чрез които произведенията на художествената литература придобиват „способността да предизвикат желаните чувства, асоциации, обобщения"[8].

III. Неотемна черта на дадено лице в живота е и неговият говор. В драмата сякаш ролята на езика е още по-голяма, отколкото в живота, защото „несловесната" изява на лицата е много по-ограничена и предимно „словесните" са източникът за характеристиката, те определят и равнището на постигнатата пластичност и правдивост на изображението, степента на типизирането и особено — на индивидуализацията. И ако в повечето случаи е трудно с критичен поглед да се обхване образът изцяло, без да се загуби нещо от идейно-емоционалното му съдържание и неразделно от езиковата му плът, то не винаги е следствие на жанровото и стиловото многообразие на съвременната драматургия. Сред различните други причини твърде често се оказва неспособността да се напипа органическата връзка между същността на образа и езика на репликите или невъзможността да се изясни техниката на езиковото изображение.[9]

---

[5] Обаче авторът избира поведение и реч за действуващите лица по твърде особен начин. Известни са признания на писатели, че техните герои им „подсказят изненади" и налагат някои решения. Срв. у Короленко и Толстой (В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 150) и др.

[6] Ощущение времени, сб. Мастерство писателя, Москва, 1961, стр. 151.

[7] Иностранная литература, кн. 3, 1956.

[8] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 374.

[9] Посочените недостатъци се обсъждаха в известната дискусия за образа и словото (сп. Вопросы литературы през 1959 и 1960 г.) и през 1962 г. на конференцията в Московския университет (вж. бро-

Но единството на образа и езиковото му представяне може да не се изтъква съзнателно в такъв „специализиран" литературен анализ, чрез който образът не се разглежда в неговата цялост и изчерпателна пълнота.[10] За съжаление значителен брой литературно-критични трудове са написани именно по този начин: „словесната" изява на образа се изчерпва със съдържанието. Така образът се лишава от разнообразни черти на една сложна душевност, на достатъчно определена и наистина осезаема характерност, т. е. и самият анализ става по-ограничен и по-беден. Отмине ли се езиковата индивидуалност, остава някакво голо поведение със слаба убедителност и недостатъчна реалност на воля и емоционалност. Разбира се, неоправдана е и другата крайност, която пък изниква при специализирани анализи на езика в художествената литература — ако езиковите форми се разглеждат и класифицират сами за себе си и престават да бъдат „език на художествената литература", а стават само „език".[11] Основателно се смята, че такъв подход към художествения текст е лишен от литературен вкус и идейно-естетическо разбиране, защото се разчленява неразчленимо единство, а разчлененитe части с нищо не напомнят за връзката си с изходното художествено цяло. За да се разгледат езиковите средства като материал на изкуството, не е достатъчно да се посочи, че са взети от еди кое си произведение на литературата.

Естествено при анализиране на художествени произведения се застъпват не само споменатите крайности. Възможни са при това различни гледища и съществуват различни трудове, в които частните цели на изследователя налагат да се центрира вниманието към един или друг компонент на художественото изображение. И това не противоречи на разбирането за художествената цялост на образа като комплекс на съдържание и форма, с единни идейни, емоционални и естетически задачи, т. е. и с единство на въздействието. Но схващането на образа като конкретно единство на външния и вътрешния облик, като сложна душевност, характер със съответен израз в поведението и речта изисква и определен ъгъл на зрение, ръководен за последователността на наблюденията и логиката на разсъжденията.

IV. Сложността на външния и особено на вътрешния облик на действуващото лице се разкрива постепенно, с последователна връзка към обстоятелствата на събитията (срв. теориите на Аристотел и Лесинг за особеностите на литературното изображение). Въпреки това както в процеса на художественото творчество, така и при възприемането на образа от художествената литература има своеобразна едновременност на образа и изявата му. Това определя между тях известна, и то реципрочна причинно-следствена връзка: еди-кой си е лош, защото постъпва и говори така, и еди-кой си постъпва и говори така, защото е лош. Тази връзка може да се разбира в двете набелязани взаимно противоположни посоки. Двете причинно-следствени връзки съобразно с противоположните изходни позиции на тълкуване трябва да се приемат като два варианта за „субективното отражение на обективната действителност".

Кой от двата варианта е в същност подходът на читателя към художественото произведение? Читателят не е пасивен приемник. Активната, своеобразно творческа

шурата Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы, МГУ, Москва, 1962), както и в отделни трудове след това.

[10] Срв. напр. В. Назаренко, Язык искусства, сп. Вопросы литературы, 1958, кн. 6, Еще раз о языке искусства, Вопросы литературы, 1959, кн. 10, и Язык искусства. О мастерстве поэта и прозаика, Ленинград, 1961.

[11] В. Назаренко, Язык искусства, стр. 12—13.

позиция на читателя е отбелязвана вече в научната литература по различен повод и различен начин.[12] Тя бива наричана „съавторство", „активно съучастие на читателска фантазия", „съпреживяване"[13] или „частна впечатлителност при четене, гледане или слушане на едно произведение", „представяне" или „мислено преживяване", „способност за предметни представи, вътрешни образи" или „вътрешно съзерцание", „поетическо преживяване" или „вътрешно зрение", „душевно ехо"[14] и т. н., което е способност, различна у различни хора.[15]

Емоционалната раздвиженост, която възниква при четене на художествено произведение, и съпътстващата на това изживяване своеобразна творческа дейност на възприемането са нещо съвсем различно от емоционалната раздвиженост и въображението на писателя. Разликата се състои не само в това, че първичния тласък към емоция и въображение писателят получава в заобикалящата го действителност, а читателят е подтикнат към същото не от действителността, а от художественото й изображение, и то посредством словото. Разликата е и в това, че са различни именно в а р и а н т и т е в п о д х о д а към образа. Фактически читателят опознава характерите не само постепенно, но и от това, което се съдържа в „актовете" на писаса: онова, което се върши, онова, което се говори и както се говори. Следователно за читателя пътят към образа е само такъв — от изявата към същността. Действието и словото стават сигнали, показатели за разбиране на една или друга черта, докато характерът не се изясни напълно.[16]

За писателя характерът и изявата му се разполагат в обратния вариант на причинно-следствени връзки: писателят знае кого иска да изобрази. Нерядко се изтъква дори, че писателят изживява сам състоянията и емоциите на създаваното от него действуващо лице[17] или поне вижда и чува оногова, когото изобразява, т. е. изхожда от образа, за да подбере изразните средства, а не обратно.[18] Следователно двете противоположни насоки за тълкуване на взаимоотношенията между образа и изявата му биха могли да се назоват като позиция или виждане на автора и позиция на читателя (или зрителя), който наблюдава делата и речта на изобразяванията и от тях съди за характера му. Една от тези позиции се заема при анализ на художественото произведение. Явно е, че авторското виждане тук може да се застъпи само по изключение (ако има основание априорно да се предположи какво и кого именно е искал да изобрази писателят). По начало обаче за критика, както и за обикновения читател е достъпна първо изявата на действуващото лице, въз основа на която могат да се правят изводите за характера. Но още по-важно е изобщо изборът на изходната позиция за наблюдение и изводи трябва да е осъзнат, за да

---

[12] Срв. у М. А р н а у д о в, Психология на литературното творчество, стр. 458.

[13] Б. Г а л а н о в, Искуство портрета, Москва, 1968, стр. 11, 154, 200 (по-специално за това се говори в първата глава на книгата).

[14] М. А р н а у д о в, Психология на литературното творчество, стр. 457, 458, 459, 460. Срв. също стр. 474, 476, 481.

[15] Художественото възприемане има своя проблематика и интерес. Вж. П. Р у с е в, За възприемането на художествените произведения, Психология на художественото възприятие, София, 1968.

[16] Положението на артиста при сценично интерпретиране е по-особено и по-сложно: той е бил в положението на читател, при което е бил воден от изобразяването към изобразеното, а след това сам става източник на „информация", състояща се от поведение и реч, които да внушат на зрителя представа за същността на образа.

[17] М. А р н а у д о в, Психология на литературното творчество, стр. 196—204.

[18] Срв. у Е. Г о р б у н о в а, цит. съч., стр. 357 (А. Толстой за образа на Петър I), п а к т а м, стр. 385—386 за драматургичните образи на А. Островски, стр. 424, за творческите търсения на Н. Погодин и др.

няма раздвоеност на виждането. Същото важи и за определяне на мястото и ролята на езика в изграждането на образа и за преценка на отделните езикови средства в същия смисъл.

V. И тъй „първоелементът" в литературното творчество е езикът, а в драматургията съответно със спецификата й езикът придобива още по-голямо значение. И в драматургията важат общите за всяко художествено произведение белези на езика, като емоционална непосредственост, живост, точност в употребата на изразните средства, лаконичност и наситената им съдържателност и др. Специално в драматургията диалогичната организираност на речта предполага по-настойчиви изисквания към разговорна непосредственост и динамичност наред с особено належащата езикова характерност на героите. Тези и всички подобни пожелания изглеждат основателни и приемливи и биха могли да предизвикат единственото възражение, че са прекалено общи. За съжаление обаче явно търпят неполука предприетите досега опити за уточняване и конкретизиране на съдържанието им като естетически категории, както и опитите за въвеждане на обективна и обща норма за прилагане или за преценка. Но да не бъдат тези критични бележки голословни и също така прекалено общи, редно е да се дадат няколко примера.

На първо място, няколко думи за самата диалогична форма на езиковата организация в драмата. Смята се, че тя е елементарно типична за този вид произведения. Но диалог има не само в драмата, а и в повествователните произведения и може да се срещне дори и в лириката. Нещо повече: има мнение, че по характер диалогът в повествователната литература не бива да се различава от драматичния.[19] От друга страна, в драмата съществува монологът (в това число и „вътрешният" монолог), който е твърде близък до повествованието.[20] Но и това не е всичко: литературознанието и теорията на драмата твърдят, че не е достатъчно да има диалог, за да има и драма.[21] Не е достатъчно в диалога да има дискусия и спор, за да се открие в тях елемент на драматичното.[22] Смята се, че за основа на драмата е подходящ „сценичният" диалог. Невъзможно е обаче да се определи точно кой диалог е сценичен.[23] Историята на световната литература и на театъра знае примери на диалогични произведения, драми, и то с високи литературни достойнства, но „несценични"[24] и обратно — повествователни произведения, в които диалогът се оказва твърде „сценичен" и помага за лека и сполучлива драматизация и инсцениране на произведението.[25] Наистина понятието „сценичен диалог" взаимно се характеризира с понятието „действен диалог".[26] Но се оказва, че изобщо действеността е белег не само на драматургията.[27] Пък и изобщо „не всяко действие, дори твърде ак-

[19] А. Фадеев, О литературном труде, стр. 101

[20] Е. Горбунова, Вопросы теории реалистической драмы, стр. 77 и др.

[21] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 361.

[22] В. Г. Белинский, Сочинения в 3-х томах, т. II, Москва, стр. 61.

[23] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 15, 27—34.

[24] Пак там, стр. 26, 28, 31, 356 и др.

[25] Загадъчната „сценичност" или „несценичност" няма собствени белези. Затова широко разпространено и основателно е убеждението, че това качество на драмата може да се провери само чрез театрална постановка. Срв. Е. Горбунова, цит. съч., стр. 26, 27, 30—33 и споменатите у нея Хегел, Погодин и др.

[26] Пак там, стр. 353 и сл.

[27] Например Лесинг твърди, че действеността се предпочита и в другите родове литературни произведения. Срв. М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 441 и сл.

тивно наглед е драматично.[28] А, от друга страна, „в драмата всичко е действено — словото, мисълта, чувството, жестът, погледът, паузата и дори видимото бездействие“[29]. За това „действено бездействие“ (или „недейна действеност“) дава известно обяснение Станиславски. „Можно оставаться неподвижным и тем не менее действовать, только не внешне — физически, а внутренне — психически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием.“[30] Такова нещо в своята същност и разновидности още по-необяснимо от „външното действие“ се открива в драмите, които са сценични (защото десетки години не слизат от репертоарите на театрите по света, както е с Чеховите драми), но в които диалогът „съвсем не е действен“ (според твърденията на едни театрали)[31] или е действен, но не в обикновения смисъл на думата (според други).[32] Именно това е предизвикало уточняването на действието като външно и вътрешно,[33] което позволява да се говори за високата действеност на Чеховите пиеси с подчертаване на техния „втори план“, на чеховското „подводно течение“.[34] Тези понятия обаче, както и по-общоприетите понятия за драматичност и сценичност, не се покриват нито с понятието за напрегнатост на диалога,[35] нито с принципиално приетото задължение: в драмата да се показва, да се постъпва, а не да се описва и разказва[36] (защото и разказът в драмата има своето място, особено ако той става източник или стимул на действие).[37] И тъй като според Аристотел писателят еднакво „подражава на хората“[38], във всички родове литература, явява се възможност и за тяхното взаимно проникване. А в последно време художествената литература показва особено явно и интензивно навлизане на елементи от едното или другото в третото и обратно,[39] например на драматизъм в повествователната литература, разказ и лиризъм — в драмата и т. н. А щом е тъй, излиза, че най-специфичното за драмата все пак е диалогът като единствена форма за организиране на съдържанието, диалогът с реч-образи, неотделима от реч-действие, т. е. диалог действен, драматичен, сценичен, за което стана дума по-горе. По този начин кръгът се затваря.

Езикът на драмата се свързва и с индивидуалния стил на автора, и със стила на произведението.[40] Но в тази насока драмата има още по-малко своя специфика: единство на езика и стила важи за всяко произведение на художествената литература.[41] Наличието на стил не помага много за разрешаване проблемите на езика в

[28] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 135.

[29] Пак там, стр. 38.

[30] К. С. Станиславский, Работа актера над собой, т. I, Москва, 1948, стр. 63—64.

[31] Срв. у В. В. Ермилов, А. П. Чехов, Москва, 1951, стр. 305: „Пьесы Чехова отличаются повествовательностью. Это романы, ставшие пьесами“.

[32] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, Москва, 1954, стр. 221.

[33] Е. Горбунова, цит. съч., цялата глава I, особено стр. 59, 61, 81 и др.

[34] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. IV, Москва, 1957, стр. 247.

[35] Е. Горбунова (цит. съч., стр. 361) основателно възразява срещу такова твърдение на Л. В. Щепилова, Введение в литературоведение, Москва, 1956, стр. 210.

[36] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 13.

[37] Пак там, стр. 77—78, а също стр. 456.

[38] Античные мыслители об искусстве, Москва, 1937, стр. 141.

[39] В. Г. Белинский, Сочинения, т. II, с. 13 и 20. Срв. и Е. Горбунова, цит. съч., стр. 276 и сл.

[40] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 281, 402—404.

[41] „Езикът е най-общата основа на стила при литературното изкуство“ — отбелязва акад. М. Арнаудов. Психология на литературното творчество, стр. 439. Срв. пак там за стилно-езикови типове поезия (стр. 514—515).

драмата и поради това, че самият той е необяснен и засега остава необясним.[42] Въпреки това стилът осезаемо обединява всички елементи на произведението в едно художествено цяло със своя обща атмосфера, с единна емоционална тоналност, с хармония на формата и съдържанието, със стройност и единство в системата на образите, в характера на използваните езикови и други изразни средства,[43] при което всяко нарушение звучи като дисонанс с по-малко или повече фатални за произведението последици.

Системата на стил в едно литературно произведение, понякога толкова явна като възприятие, трудно се поддава на анализ и тълкуване поради особения характер и сложното взаимодействие на компонентите. Но трудността несъмнено се увеличава и от това, че за реализма е характерно именно стиловото многообразие в художествената литература с неизчерпаеми възможности за решаване на художествените задачи в съдържанието и формата, тъй като особено силна е и зависимостта от индивидуалността на всеки творец.[44] Това изключва шаблон и в изследователския подход към художествения материал.

V. Но словото със своята естетично-изобразителна полифункционалност в художествената литература (т. е. и в драмата) не се поддава на безспорна и едноначна характеристика и по други, детайлиращи показатели. „Искусство драмы" казва Н. Погодин, „это прежде всего поэзия, точная и запутанная, парадоксальная в своих построениях и в то же время тонко выверяемая театром"[45]. Такъв детайлиращ показател (като една от характерностите на стила) е лаконизмът. Изискването за лаконизъм, на пръв поглед ясно и основателно, т. е. принципиално приемливо, се оказва твърде неопределено в приложимостта му към художествената литература и особено в драмата.[46]

Лаконизмът налага сбитост на речта, пестелива употреба на езикови средства, които обикновено придават яснот и спартанска строгост на израза. Но краткостта не винаги осигурява яснот на изказването. В драматургията освен това има много примери за многословно изказване, което може да бъде или да не бъде слабост на действуващото лице, но не се осезава като слабост на пиесата. Такова е например многословието на Градобоев („Горещо сърце", А. Островски), тъй различно от слово-

---

[42] В. В. Виноградов, Итоги обсуждения вопросов стилистики, Вопросы языкознания, 1953 кн. 1, стр. 86. Срв. и в книгата му, Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование, Москва, 1963, стр. 7—8.

[43] А. Н. Соколов, Теория стиля, Москва, 1968, дава последователна и обоснована система от принципи по проблемите на стила (особено срв. главите „Носители и элементы стиля" и „Факторы стиля"). Обаче и тук разсъжденията са твърде общи. За стил на литературния и сценичния образ вж. също Е. Горбунова, цит. съч., стр. 400—401 и сл. Много интересен експеримент за различията в стиловия облик с неговите исторически варианти по едни и същ литературен сюжет представя споменатата вече книга на акад. Виноградов „Сюжет и стиль".

[44] „Нет и не может быть единого стиля, способного охватить все это невиданное и оригинально разнообразное содержание" — твърди В. Днепров, Многообразие стилей в реалистическом искусстве, сб. Вопросы эстетики, 3, Москва, стр. 125.

[45] Литературная газета от 24. XII. 1959 г.

[46] Лаконизмът се препоръчва не само в нормативната езикова стилистика, регулираща формите на обикновеното общуване, но и в стилистиката на художествената реч. „Существуют как классические признаки стиля: ясность, правдоподобие, уместность, краткость, красота. И литература социалистического реализма, как мне представляется, призвана развивать, углублять, насыщать новым содержанием эти непреложные принципы стилистики" — пише Н. Замошкин, Слово, стиль, время, сп. Октябрь, 1959, кн. 2. „Стилистические признаки классицизма под именем „классических признаков" распространяются на литературу социалистического реализма" — възмущава се В. Днепров срещу „неотменимостта" на тези принципи (Многообразие стилей в реалистическом искусстве, стр. 111—112.

охотливостта на Чеховите персонажи — Шамраев („Чайка"), на Кулигин — и съвсем друго на Вершинин („Три сестри") и т. н., или съвсем друга многоречивост с повторения, с множество паразитни думи и частици в репликите на Лука („На дъното", Горки), словесното изобилие на Павлин („Егор Буличов и другите", „Достигаев и другите"). Но понякога съвсем очевидно лаконизъм се търси като преодоляване на излишъци в детайлността на изображението[47] и в моделирането на литературния портрет,[48] при което става нужда изобщо да се обмисли целесъобразността на лаконизма, защото не може да се твърди, че без лаконизъм няма художественост. Наистина писателите обикновено „поправят" и преработват произведенията си именно като ги съкращават.[49] Но понякога и изчерпателната детайлност[50] носи печата на висока художественост, и то не само в западните и руските произведения от XIX в., но и в днешния „век на лаконизма", толкова повече, че и лаконичното далече не винаги и не непременно е хубаво и съвременно.[51] А и когато е съвременен и хубав, лаконизмът няма някакъв общ образец.[52]

Впрочем специално в драматургията лаконизмът може да се разбира и другояче: като краткост и сгъстена съдържателност на драматичните епизоди.[53] Такъв лаконизъм е свързан с тъй наречения подтекст или втори план. „Подтекстът" е термин с условно прието значение. Неуточнен по съдържание, той се прилага спрямо отделна реплика,[54] както и към система реплики на отделно действуващо лице (например Хамлет), или като характерна черта в творчеството на даден драматург (например Чехов, Ибсен),[55] или дори изобщо като свойство на драматургичния диалог.[56] Така може да има авторски подтекст или маниер в изказването на действуващо лице. Това може да бъде многоплановият преднамерена или случайна, осъзната или не, многозначително загатната или дълбоко прикрита. Тя може да се представи като изблик на остроумие, игра на думи, каламбури на някой персонаж (или самия автор), а може да бъде наистина „подводно течение", незабележимо на пръв поглед, но затаило в дълбочината си истинския смисъл, причините и подбудите, следствията на незначителните наглед думи и постъпки.

---

[47] Срв. у Волтер(М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 511) и А. Довженко, Избранное, стр. 598 и др.

[48] За работата на Л. Толстой върху литературния портрет на Катюша Маслова, вж. Б. Галанов, Искусство портрета, стр. 134—142. Портретът е даден с две-три външни черти, които стават един вид „пропуск" в душата на героя (пак там, стр. 195—196). Срв. М. Арнаудов, Психология на лит. творчество, стр. 441.

[49] М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 427. Срв. у Станиславски (Статьи. Речи. Беседы. Письма, Москва, 1953, стр. 141) разказа как Чехов сбива голям монолог на Андрей Прозоров („Три сестри") до изречението: „Жена есть жена".

[50] Т. е. не само в творбите на Рабле, Балзак, Зола, Гогол, Тургенев, но и в „Жан Кристоф", „Сага за Форсайтите", „Животът на Клим Самгин", „Тихият Дон" и др. (срв. Б. Галанов, Искусство портрета, стр. 162).

[51] В. Галанов, Искусство портрета, стр. 163.

[52] В. Днепров, Многообразие стилей . . ., стр. 114: Краткость — это трудная задача, имеющая множество решений (. . .) Краткость должна соединиться с богатством содержания, вобрать в себя сложный смысл, разместить в себе целый мир. Как это сделать?

[53] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 365, 367.

[54] Пак там, стр. 375: за да се остави нещо и на актьора за подтекст (стр. 374).

[55] Има мнение, че подтекстът не само съпътствува всеки драматургичен текст, но изобщо е задължителен за художествената литература като „органическо качество на художествения език" (отсъствуващо в научното изложение) (А. Карягин, Драма как эстетическая проблема, сб. Вопросы эстетики, 3, 1960, стр. 310—311).

[56] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 362.

VI. Езикът на драмата е език на репликите, а репликите принадлежат на действуващите лица. Всичко в репликите е неотделимо и от езиковата характеристика на героите, въпреки че върху тях влияе стилът на автора. Има редица черти на драматургичната реч, които носят на диалога белега на непосредственото общуване или поне на непосредствената речева реакция. Те именно придават на диалога „разговорно-действен" характер, по който драмата би трябвало да се различава от повествованието.[57]

Смята се, че такъв „разговорно-действен", речеви характер има диалогът, когато е емоционален и жив, експресивно ярък, непосредствен и жизнено правдив, естествен и непринуден.[58] Няма нищо по-убедително от тези свойства, когато те като белези на художествена реч въздействуват върху читателя и слушателя. Няма нищо по-приемливо специално за диалога в пиеса, който по своята живост и непосредственост не следва да остъпва на диалога във всекидневното общуване (а дори трябва и да го надминава). Най-добрите образци на световната драматургия потвърждават, че е така. Но като естетически категории всичко това е също така неясно. Понятията емоционална живост, непосредственост и непринуденост, естественост и жизнена правдивост на диалога не се поддават на еднозначно разкриване и стабилно теоретично осмисляне.

Така например какво значи „естественост и жизнена правдивост" на диалога? В какво се изразява тя? От какво зависи? Как се осъществява? Говори се за органичното сраствane на речта с духовната колизия, с вътрешното действие на пиесата,[59] когато речта е предизвикана от вътрешни подбуди, разкрива вътрешното състояние[60] и предопределя жеста на действуващото лице,[61] т. е. и външното му поведение. Но в каква вътрешна зависимост (конкретно, но и принципно) се оказва всичко това с езиковата „естественост" и „жизнена правдивост"? В какво се състоят тези черти, изразени със средствата на езика? Твърди се, че естественост и непринуденост, с които действуващите лица живеят в пиесата, обуславя същата естественост и непринуденост на езиковата им характеристика.[62] Взаимовръзката (в този или в обратен ред) е безспорна. Но какво точно се подразбира под езиков израз на тази зависимост?

В същност има опити за известно осмисляне: емоционалната живост, непосредствеността и непринуденост на диалога се свързват с обичайните условия на устното общуване, когато речта не се организира предварително, говорещият може „да се издаде"[63] поради необходимостта да импровизира. Смята се, че специално условията на устното общуване са определящи и за стилистичната обагреност на речта, за по-особената, т. е. по-свободната конструкция и състав на фразата, по-напрегнатата динамичност на репликата, изобщо за „ритъма на диалога"[64] и т. н. В този смисъл устната реч се противопоставя на писмената, която се конструира по-спокойно, т. е. и по-обмислено. Заключението е: в пиеса не бива да се говори като по писано,[65]

[57] А. М. Горький, О литературе, Москва, 1953, стр. 595.
[58] Е. Горбунова, Проблемы теории реалистической драмы, стр. 351.
[59] Пак там, стр. 353.
[60] Пак там, стр. 355.
[61] Пак там, стр. 352.
[62] Пак там, стр. 354.
[63] А. Крон, Заметки о языке сценического произведения, сб. О труде драматурга, Москва, 1957, стр. 38.
[64] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 355.
[65] Пак там, стр. 355.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

защото се убивала емоционалността и действеността на репликата, диалогът се ли шавал от сценичност.

Такова становище явно показва ограничено разбиране на изискванията за естественост и жизнена правда или просто пренебрегването им. Има примери за реч „като по писано“ и все пак реч устна, естествена и жизнено правдива (за дадено действуващо лице), дори нелишена от своеобразна емоционалност и дори експресивност. Така говорят обикновено лица с интелигентско равнище на мисъл и реч. Лексиката им е точна, фразата граматически правилна и пълна, личи културата на словото, а особено ако има и обусловяща ситуация на изказването. Такива правилно говорещи интелигенти са повечето от драматургичните герои на Чехов, редица действуващи лица на Горки. Може да се припомни и Нехлюдов („Възкресение“, Л. Толстой), чиято речева култура, и то в един много драматичен и интимен момент (при свиждането в затвора) се открояват чрез контраст със заплетената, нестройна, стилистично неоладена реплика на Катюша Маслова.

Още по-оправдана е книжната реч на онези, които говорят така по силата на професионалния си навик (например професор Серебряков във „Вуйчо Ваньо“, Чехов, и Каренин в „Ана Каренина“, Л. Толстой). Ето Каренин в един кризисен момент на живота му. Той е забелязал интереса, а очевидно и чувството на Ана към Вронски. Каренин е решил да говори с жена си за това, за себе си, за съдбата на семейството, за детето. Той е разтревожен, но обмисля разговора, а след това и говори като адвокат, застъпил граждански казус или като оратор в стила на държавни проекти с тяхната суха логичност и делова изчерпателност: първо . . .. второ . . ., трето . . ., и най-после четвърто. Той не пропуска нищо във фразата си, някоя от думите подкрепя с близка по значение. В репликите му има доста такива двойки: „По неосмотрительности и легкомыслию . . .; признаю ревность чувством оскорбительным и унизительным . . .; ты вела и держала себя . .; мои слова напрасны и неуместны . . .“ Фразата му е ритмична и с книжна плавност. Изреченията са правилно и пълно свързани. Периодите са построени със завидна стройност, понякога първите им части започват с един и същ израз или втората част започва чрез повтаряне на последната дума от първата част: „Жизнь наша связана, и связана не людьми, а богом. Разорвать эту связь может только преступление, и преступление этого рода влечет за собой тяжелую кару“ и т. н. И все пак драматизмът на диалога е безспорен, конфликтността, необходимата сценичност и действеност са налице. Да се иска изправяне на тези реплики от тежестта на културната наслойка, за да се преустрои в тон на лека емоционална непосредственост само заради факта на устното общуване, значи да се пренебрегне принципът на жизнената правда[66]. А той от своя страна, неясен и противоречиво тълкуван, е безспорен като факт, макар и неуловим като приложима норма.

И тъй не е достатъчно изяснено съдържанието на повечето понятия и категории, с които борави теорията и естетиката на литературата. А сложната природа на литературното изкуство и особено на драматургията налага задълбочено разби-

[66] Е. Горбунова обаче говори за правдата на драматичния характер и логиката на неговото съществуване (цит. съч., стр. 73). Известни са мислите на Станиславски за правдата на чувствата, тъй свързана с неговия метод на физическите действия (Собрание сочинений, т. I, стр. 304) или трите „правди“ на Немирович-Данченко: правда социална, правда жизнена и правда театрална (Статьи. Речи. Беседы. Письма, Москва, 1952, стр. 183). Говори се за „психологическа правда“, но се отрича „правдата на фактите“ да има решаващо значение. Още Аристотел говори за „красотата на правдата“, но излиза, че има правда в изкуството, тя убеждава, но се оказва условна, многозначна и субективно тълкувана.

ране на свойствата й и при това в техния комплекс и взаимовръзка, а не изолирано и абсолютизирано. И най-сетне, признаване на принципната правилност на едно или друго положение и установяването на конкретния израз на една или друга естетическа категория, откриване на един или друг компонент във формата и съдържанието не означава създаване на норма, и то задължителна и унифицирана. Това противоречи и на възможностите на литературната (и драматургичната) теория и естетика, на задачите й (да изследва и преценява, но не и да нормира и поучава) и изобщо е неприложимо към многообразието на конкретните осъществявания на реалистичната драма. Щом и самите проблеми на художествената реч по същите категории се разрешават с претенцията на задължителност, значи изводите нямат реална основа и са неприемливи.[67]

VII. Без език няма художествена литература, няма и драматургия.[68] Писателите нерядко подчертават важността да се познава езикът и да се борави с него умело.[69] „Не зная языка — хорошо — красиво, просто и всем понятно не напишешь" — казва Горки.[70] Произведения, написани хубаво, съществуват, т. е. съответните писатели познават езика всякак и умеят да го използуват.[71] Не е рядкост обаче и дилетантското отношение към езика, небрежност, робство на езикови шампи, неосъзнати и непреодолени влияния на диалекти и жаргони и това буди тревога.[72] Упрек за недостатъчно свободно и тънко ориентиране във всички елементи на художествената форма, за невнимание и шаблонни съждения относно майсторството на писателя се отправя и към критиците. К. Федин е категоричен: формализмът отрича идеологическата природа на изкуството. Но и отказът от принципа на единството на съдържанието и формата не е нещо по-добро, защото накърнява идейността.[73]

Преднамерено отрицателното отношение към езика в художествената литература има своята аргументация: ключът към словесната образност не е в тясно лингвистическата сфера; само по себе си знанието на езика не създава писатели; литературата не е тясно лингвистично явление[74] и т. н. Обаче също така е вярно, че литературата не е извънезиково явление. Големите майстори на литературата са и големи познавачи на езика. Словарната или граматическата небрежност ще изопачи тъкмо художествената форма на произведението, ще внесе нещо, което не е нужно и не е предвидено от автора.[75]

[67] При много други сполуки такава несполука има Е. Горбунова (цит. съч., стр. 361—362) в опита си да нормира драматизуването на диалога и да покаже, че писателят в творчеството си „не е стеснен от никакви правила". Граматиката не ограничава разнообразието на изразните езикови форми. Специално за руски език има интересни и сериозни изследвания върху синтаксиса на разговорната реч, например Н. Ю. Шведова, Очерки по синтаксису русской разговорной речи, Москва, 1960, и др. Художествените функции и възможности на тези изразни форми обаче все още не са достатъчно уточнени.

[68] К. Федин твърди: „Язык — решающая энергия искусства писателя", „Язык — стихия писателя", „Нет языка — нет писателя" (Писатель, Искусство. Время, Москва, 1961, стр. 374, 380, 382).

[69] Русские писатели о языке.

[70] Собрание сочинений в 39-ти томах, Москва, 1955, т. 29, стр. 291.

[71] Известни са интересите към езика и специалните занимания на Пушкин, Белински и мн. други. Срв. разказа на А. Фадеев за езиковите занимания и граматическите упражнения на Л. Толстой (О литературном труде, Москва, 1961, стр. 59—61.

[72] А. Фадеев, пак там, стр. 57—59, 62 и др.

[73] К. Федин, Писатель. Искусство. Время, стр. 488.

[74] В. Назаренко, Язык искусства, стр. 71 и 82.

[75] Д. Н. Шмелев, Слово и образ, Москва, 1964, стр. 24. Срв. пак там възражението срещу противопоставяне на „правилата на граматиката" и „живия език" в едно от стихотворенията на Н. Рубцов. Срв. също К. Федин, Писатель. Искусство. Время, стр. 374, 381—385, 391—393. Срв. и у Белински: „Грамматишюдзеталита, но утд талиту бо силу!зала *кд эч

VIII. Твърде много се спори дали да се признае на езика способността за изобразителност и изразителност и ролята на художествено средство. Своеобразен снобйзъм дори натрапва убеждението за абсолютната художествена неутралност на словото[76] въпреки многобройните признания за мощта, която е заложена в него,[77] особено поради „тайнствената, но реална връзка между звук и съдържание, между думи и образи“[78].

Безспорно основната, комуникативната функция на езика е художествено неутрална. Безспорно е също, че езикът никога не престава да бъде средство за общуване и за съобщение — дори и в състава на художественото произведение. Но също така безспорно е, че в художественото произведение езикът не се използува само като средство за информация и комуникация, защото „в структурата на художественото произведение става емоционално-образна трансформация на средствата на общонародния език“[79]. Той се преобразува в единство с идейното и емоционалното съдържание, неотделимо от художествения образ, като най-ярък пример за взаимната обусловеност и неотделимост на формата и съдържанието,[80] при което „не може да се посочи с пръст: ето, това в произведението се отнася към съдържанието (но не към формата), а това се отнася към формата (но не и към съдържанието), тъй като всеки елемент на съдържанието е оформен, а всеки елемент на формата — съдържателен.[81]

Когато се говори за художествената неутралност на словото в обикновеното общуване, това не значи все пак, че словото е изобщо неутрално само по себе си, а още по-малко може да се пренебрегне в него наличие на някакво собствено съдържание и значение. Затова ефектното и в известна мярка справедливо съпоставяне на словото с багрите или с пластичния материал на скулптурата[82] страда от известна неточност, защото багрилата и глината сами по себе си са наистина неутрален и безсъдържателен материал. Психология (с емоцията), логика (и елементи на интелектуалност) се включват и могат да се наблюдават само в скулптурата, но не и в глината, мрамора и т. н.[83] Словото обаче самото е плод на психологията и логиката, носител на интелектуална енергия с нейната способност за назоваване и съпоставяне, за абстрахиране и обобщаване,[84] на емоция и експресивност.[85]

---

[76] А. Карягин, Драма как эстетическая проблема, стр. 321; В. Назаренко, Язык искусства стр. 22, 72, 81—82 и др.

[77] М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 479—485.

[78] Пак там, стр. 508.

[79] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Москва, 1957, стр. 185.

[80] Тук изобщо не се разглежда двучленността (която се разбира обикновено) или тричленността на формата и съдържанието в художествената литература, както е у Л. И. Тимофеев, Проблемы теории литературы, Москва, 1955, стр. 79, или у И. И. Виноградов, Проблемы содержания и формы литературного произведения, Москва, 1958, стр. 186.

[81] Ан. Дремов, Художественный образ, Москва, 1961, стр. 168.

[82] Многостранните „заложби“ на думата изобщо позволяват широки съпоставки: „Думата е страшно нещо, в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, звукове, движения — всичко, стига да можеш да боравиш с тия нейни богатства“, Сп. Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков, София, 1960, стр. 93.

[83] Именно защото стихът не е мрамор, нито камък за резба, Сент-Бьов иска в него непременно да има съдържание (М. Арнаудов, цит. съч., стр. 510).

[84] „Всякое слово (реч) уже обобщает. Чувства показывают реальность, мысль и слово — общее“ (В. И. Ленин, Философские тетради, Москва, 1947, стр. 256).

[85] „Средството на поезията, думите, не са никакви изкуствени величини, безразлични сами по себе си и без вътрешна връзка с нещата, т. е. с даденото в душата като впечатление, като чувство, като

Следователно словото със своя представен или понятиен, емоционален и експресивен заряд, със своята стилистична обагреност, нормиран или нерегламентиран от нормата облик не е неутрален творчески материал. Нещо повече: освен известните в езика преки и преносни значения, широко употребявани и влизащи в семантичното й поле, думата в художествената литература има и „ . . . потенциалната енергия да бъде изразител и отражение на странични, асоциативно свързани с нея образи, чувства и идеи“[86]. Затова словото е материал на изкуството, който помага на твореца, защото към силата на вдъхновението, опита и майсторството прибавя художествената въздейственост и на някакви свои инвариантни или потенциални данни. Но това е и материал, който противодейства на писателя, ако той не се съобрази с всички тези данни, защото не ги познава добре или не е съумял да ги впрегне за осъществяване на художествените си задачи. Езикът е материал, в който могат да се зародят стилистичните фигури и тропи, докато в изобразителните изкуства материалът сравнително ограничено може да се използува за сравнение, метафората почти е невъзможна, а метонимията и синекдохата изобщо са немислими и т. н. Със своята, понякога доста ярка индивидуалност думите не са допълнителни украшения,[87] а се включват в колоритна, но единна и органично споена мозайка с атмосфера на художествена органичност, тъй като „общонародният език в творчеството на отделния писател се претворява в индивидуален стил и образува нещо цялостно“[88]. Колкото по-органично изразните средства се включват в езиковата тъкан на произведението, толкова по-голяма е сполуката на художника в „трансформирането“ им като материал на изкуството. Колкото повече труд и талант са вложени в художествения текст, толкова по-леко и по-просто звучи той, толкова по-непосредствен, ясен и достъпен, понякога измамно обикновен изглежда.[89] Резултат на тежък и упорит труд върху словото,[90] той носи илюзията, че е дало само на вдъхновението, и то в момента на вдъхновението — „как птица поет“[91].

IX. Сложна и неуточнена е проблематиката на езиковата характеристика. Методиката на разрешаването й е доста неясна и противоречива. Все пак, изглежда, основен за езиковия анализ в тази насока е въпросът — щом езикът е форма (а поради спецификата му той не може да се смята за чиста форма), кое точно в него е форма на образа и как се включва в системата на изображението. Например естествено е, че литературният анализ се опира на съдържанието в художествения кон-

образ, като мисъл, а нещо тъй закономерно, тъй неизбежно, тъй ярко сплетено с целия душевен живот, както едва ли могат да бъдат багрите, овладени чисто технически от художника“ (М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 443).

[86] В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, Москва, 1941, стр. 253. Само по този начин може да се обясни фактът, че „думата в различни уста добива различен смисъл“ (М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 478). Срв. Е. Горбунова, Проблемы теории реалистической драмы, стр. 407 и др.

[87] Срв. напр. у А. Ефимов, Образная речь художественного произведения, сп. Вопросы литературы, 1959, стр. 48.

[88] А. Федоров, Язык и стиль художественного произведения, Москва — Ленинград, 1963, стр. 15.

[89] Д. Н. Шмелев, Слово и образ, Москва, 1964, стр. 37; Е. Горбунова, цит. съч., стр. 363 и др. Срв. наблюденията на В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, Москва, 1963, а също (Гьоте за Шекспир и др.) у М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 484 и др.

[90] За него има документирани примери в историята на световната литература. Срв. у М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 438, извадка от писмо на Достоевски за труда на Пушкин и Гогол върху текста.

[91] В. Назаренко, Язык искусства, стр. 77—78.

текст, а понякога дори се и ограничава с това. Не може да се приеме, че това е езиков анализ,[92] защото създържанието е област извънезикова. Обаче явно е, че и в общуването, и в изкуството начинът на изказване не може да се разгледа пълноценно, ако не се държи сметка и за това, което се казва. Затова за същността на образа са важни в тяхното единство и заложените в него идея и емоционалност, и непосредственото създържание на речта, и начинът на изказването. Само тогава начинът на изказването се осмисля в цялото многообразие на езиковите възможности като средство за характеризиране на действуващите лица.

За да се създаде такава езикова характерност, Б. Лавренев казва, че драматургът е длъжен за всяко действуващо лице да намери „неповторим строй на речта и онзи лексикон, какъвто е свойствен само нему". Известно е, че типичното в характера се създава чрез изтъкване на една черта от характера като най-важна или единствена, докато другите се дават като второстепенни или изобщо не се сочат, сякаш не съществуват. А индивидуализирането, обратно, предполага повече на брой и по-разнообразни „координати" на характера, които правят образа по-телесен, по осезаем и по-определен във времето и пространството. Чрез тайнството на езика споменатите от Енгелс „типични характери, действуващи в типични обстоятелства" се изпълват със земната конкретност на индивидуалния случай, защото „весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов . ."[93]

И типичното, и индивидуалното се черпи в онази многостранност и многопланост на единството, каквато представя човекът с печата на епохата и националния си и дори регионален облик, с класовата или изобщо социалната си принадлежност и професионална определеност, със своя пол, възраст, образование, мироглед, морал, темперамент, вкусове, склонности и т. н. и т. н., които се проявяват в сложната обстановка на действителността, пренесена в пиесата като „действена ситуация" или „предлагани обстоятелства". При стремеж за огледално съответствие или по-точно — за пълно покритие между образ и реч предполага се и в речта съжителството и взаимните преходи на типичност и индивидуалност, защото „. . отдельное не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее"[94]. Типичното и индивидуалното и в езика може да има същата релефност, която загатва за ъгъла на зрение, от който наблюдава писателят. Но особеното е там, че множеството слагаеми на характера не намират истинско покритие с множеството слагаеми на езика, а се отразяват в твърде разнообразни съотношения и комбинации. Затова изобщо образът и езиковото му отражение често нямат структурно съответствие.

Х. Една от съставките на езика е думата с нейния облик — нормиран или извънормен от различен план: семантичен (с многозначност, пряко и преносно значение, омонимия и съответна възможност за каламбури), граматическа форма (с нейната синонимика), стилистическа обагреност (по сферы на употреба и белег за съвременност) наред с емоционалната, експресивна, та дори и фонетично-правоговорна характерност. Значение има също тъй богатството и разнообразието на речника и умелото му използуване в обикновени изразни форми или стилистични фигури и тропи. В тъканта на речта думите взаимодействуват с многообразието на

[92] В. Назаренко не само в практиката си, но и на теория приема само такъв „езиков" анализ, Срв. Язык искусства, стр. 190 и др.

[93] В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 141.

[94] Пак там, т. 38, стр. 359.

синтактичните структури (сред които има и непълни изречения, пресечености или подхващане на речта и др.), интонационни фигури (и паузи), словоред (с инверсия и форми за логическо или емоционално изтъкване), ритъм, а в звуковата реч — темпът, емфазата, фразовото ударение и в мерената реч — стихотворен ритъм, рима, стих, строфа и мелодика. Общите изразни форми на лингвистиката и стилистиката на художествената реч не се дублират, нито се противопоставят, а приобщават ролята на общуването и информацията към функциите на художественото изобразяване и естетическо въздействие.

На базата на споменатите тук езикови средства се реализира онази конкретност[95] и осезаемост[96] на образа, към които призовават Чернишевски, Горки и др. и които понякога се дават с „етнографска достоверност", както е например в пиесите на Молиер,[97] А. Островски[98] и др. Макар и дадена не като просто „словоподражание", а в системата на цялостния образ, тази езикова документалност не винаги е налице по съображения на художествено-естетичен или социално-исторически характер. Освен това тя предизвиква дискусии за праволинейната и пряка или за косвената и усложнена характеристика.

Знае се, че праволинейността е преди всичко белег на романтизма. У Шекспир вече няма такава праволинейност. Обаче наследството на романтизма се носи твърде дълго време и ограничава пълнотата, многостранността на драматургичния образ, многообразието на връзките в него, всичко онова, което е белег на реалистичното изкуство.[99] По тази причина, а понякога и вследствие недостатъчно високото майсторство и до ден днешен се мяркат не само по сцените на театрите „злодейци с жестоки вежди"[100]. В литературата все още има злодейци, които говорят с дебел глас груби думи. Т. е. налага се печатът на опростена праволинейност и върху речта, диалога.[101] В случая твърде пряко и оголено се изнася и отношението на автора към действуващото лице, т. е. изчезва онази присъща на реализма илюзия за обективност и безпристрастност на автора,[102] която нищо не натрапва грубо, а дава широк простор на зрителя и читателя да „изгради" образа във въображението си,[103] воден не само от яркостта на впечатлението, която „извиква мигновено реакция у читателя"[104].

Сложна е същността на изобразяването и изобразяващото и многообразието на действуващите в тях фактори — обективни и субективни (свързани с конкретността на дадения образ и индивидуалните особености в личността на писателя и таланта му). Те предполагат по начало сложност и на езиковата характеристика — териториална, класова, професионална и др. Езиковата портретност обаче дори и у такива автори, „документално" точни, изобилни в детайлирането, като Островски, има своите

[95] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, Москва, 1950, т. I, стр. 153.

[96] М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 24, Москва, 1956, стр. 471.

[97] М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 64.

[98] Е. Горбунова, Проблемы теории реалистической драмы, стр. 383—389.

[99] Ан. Дремов, Художественный образ, стр. 361.

[100] Б. Галанов, Искусство портрета, стр. 201 и др.

[101] Срв. П. Г. Пустовойт (Слово. Образ. Стиль), несполучлива препоръка за изобразяването на едни пияници.

[102] „Художническата субективност", забелязана още от Белински, се признава и днес: „Беспристрастных портретов нет" — твърди и В. Галанов (стр. 46), като развива мисълта си в продължение почти на две цели глави (I и II, Искусство портрета, стр. 31—81).

[103] Срв. у Б. Вишняков, Емоционально-эстетические особенности реалистического образа, сб. Эстетика сегодня, Актуальные проблемы, Москва, стр. 133.

[104] Б. Галанов, Искусство портрета, стр. 161.

граници така, както има изисквания, но и граници в историческата достоверност или стилизация на езика. Проблемата за верността на образа се кръстосва с проблемата за възможното и допустимото в характерността. Преди всичко вярно е, че художествените слабости на пиесата, безсилието на автора да овладее образа в единството му с действието, не могат да се компенсират с езикова колоритност: „Драматургическую „слепоту" нельзя преодолеть ... за счет словарного обогащения."[105] Но има и принципиални възражения срещу крайностите в документалната достоверност и детайлираност. Известна е непримиримостта на Станиславски и Немирович-Данченко не само към праволинейността на характеристиката, но и към „фактографията", „Реализм не сводится к правде фактов" — твърдят те. Прекаленото детайлиране като качествен показател несъмнено е свързано и с количеството на подбора. Фелин предпазва младите писатели именно от такива „художествени излишъци", които нарушават[106] правдивостта и въздействената сила на образа, вместо да ги увеличат.[107] Това е един повик и сред писателите, и критиците, и теоретиците, който свидетелствува за стремеж не само да се спази идеализираният принцип „лаконизъм", но за признание на противоречивостта в диалектическата връзка между количеството и качеството, връзка, реално осъществявана в творчеството на писателите, но неуточнена в достатъчна степен чрез мерилото на критиката.[108] Безспорно е едно, че както качеството, така и количеството на езиковия материал, включен в репликите, все пак представя нещо цялостно и единно с характера на действуващото лице, с действеното му утвърждаване в рамките на цялата пиеса, с нейния стил и тон, и може да се преценява само в този план.

XI. Напълно естествено е при такова разнообразие в характера и функциите на изразните средства, в тяхната художественост, значимост и взаимна зависимост, че естетическото въздействие е резултат на целия комплекс (който е хармония от разнородни, понякога противоречиви елементи). Но изучаването трудно може да обхване целия комплекс, щом разлагането според наблюдаваните художествени съставки обикновено води до унищожаване на художествеността. Затова най-обикновеният похват на литературно-критичния или художествено-естетичен анализ е демонстрирането на цели откъси от произведението като части, в които не се нарушава органичната връзка на художествените компоненти. Може обаче да се изследва и само една от художествено значимите единици, като се изучи същността и мястото ѝ в художественото цяло и функцията за осъществяване на идейно-емоционалното въздействие. Така например Ю. Юзовский[109] разглежда речта като изобразително средство в драматургията на Горки чрез намиране и тълкуване на ключеви думи. В. Ермилов в драматургията на Чехов[110] извлича характерни детайли от репликите, за да илюстрира една или друга черта на драматургичния образ. Нещо твърде

[105] Е. Горбунова, цит. съч., стр. 357.

[106] Възможно това да е резултат от особената способност на човешкото съзнание да елиминира множество детайли от наблюдавания обект при зрителното и слуховото му възприемане. Срв. за наблюдения и психологически опити в този смисъл у М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 457—458.

[107] „Литературная газета" от 27. XII. 1955.

[108] Има наистина доста категорични съждения по този въпрос. Срв. напр. у В. Назаренко (Язык искусства, стр. 92): „... времена „выдержанных" речевых (как и других психологических) характеристик миновали". Но другаде същият автор уточнява: „Писатели подчас очень уж просто понимают „речевую" характеристику, видят ее в назойливом однообразии речи или даже всего лишь в каком-нибудь „колоритном" словечке..." (стр. 90).

[109] Максим Горький и его драматургия, 1959.

[110] В. Ермилов, А. П. Чехов, Москва, 1953.

характерно в речта, т. е. в строя и формата на изказа на даден автор (Толстой, Достоевски, Чехов), издирва А. В. Чичерин.[111] Някои от елементите на художествената реч (не само ритъм, тропи, но и форми с чисто езикова същност и с художествени функции, със свое влияние върху стила на речта) също могат да станат предмет на изследване, и то без да сведат анализа към чисто езиковедски план, ако изследователят сполучи да го разгледа като компонент на художественото цяло, без да губи вътрешната връзка с това цяло, със спецификата и същността му. Затова реалността на писателското майсторство, белезите на езиковата характерност най-убедително биха се разкрили не чрез анализ на „върховете" в съдържанието или отделни детайли в езика, а тъкмо като нещо цяло, което намира своето осъществяване в целия поток на езиковата изява на дадения герой, и то в съотношение с изявата на дадените герои. Тази сложна задача изисква преди всичко познаване законите на литературата и драматургията, анализ на характера по всичките му показатели, но също така не интуитивно и фрагментарно възприемане на езика на всяко действуващо лице, но пълноценното му познаване като средство за общуване, а след това и мотивираната му преценка като средство за художествено изображение.

[111] А. В. Чичерин, Идеи и стиль. Москва, 1960.

II

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

ПО ВЪПРОСА ЗА АВТОРСТВОТО НА АЗБУЧНАТА МОЛИТВА С ОГЛЕД НА ПОСОЧЕНИТЕ В ЗАГЛАВИЯТА ЛИЦА[1]

КУЙО КУЕВ

При разрешаването на въпроса за автора на Азбучната молитва както Иван Франко,[2] така и Емил Георгиев твърде много държат на факта, че в заглавията на повечето преписи стои името на Константин-Кирил. „Преписвачите — пише Георгиев[3] — така настойчиво изтъкват св. Кирила за автор на двете стихотворби, че би трябвало да се замислим по-дълго, когато отдаваме разглежданите произведения на Константина Преславски. Фактът, че всички тия преписвачи сочат св. Кирила за автор на Прогласа и на молитвата, ако няма силата на аргумент, който говори в полза на нашата теза, би трябвало поне да ни накара да опровергаем с по-съществени доводи твърдението на старите славянски книжовници." А такива „по-съществени доводи", с които да бъде опровергано наличието на Константин-Кириловото име в насловите на молитвата, действително могат да се приведат.

I

Преди всичко днес не може да се твърди, че старославянските книжовници единодушно сочат само Кирил за автор на Азбучната молитва: в три преписа (Воскресенски, Волоколамски 551, от ОИДР) не се сочат автори; в осем преписа (Новгородски, двата преписа от Соловецкия манастир, от ОИДР, Троицки, три Уварови преписа 55, 778, 859) имаме: Константинъ Философъ; в Синодалния препис се споменава само Константинъ, и то в Прологъ о х҃ѣ. Така че в 11 преписа името на Кирил не фигурира. А трябва да се има пред вид, че на Синодалния, на Троицкия и на двата Соловецки преписа се гледа като на преписи, които най-добре предават авторския текст.

И тук вече възниква въпрос: кой собствено е този Константин, Константин Философ; за едно и също лице ли става дума и дали зад името Константин и Константин Философ се крие непременно Кирил?

В старобългарската литература имаме трима книжовници с името Константин: Константин-Кирил, Константин Преславски и Константин Костенечки. Обаче Костенечки в случая се изключва. Така че спорът за авторството на Азбучната молитва се води между Константин-Кирил и Константин Преславски. Затрудненията в тоя

---

[1] Настоящата статия е част от обширно изследване и издание на Азбучната молитва.

[2] Jw. Franko, Kleine Beiträge zur Geschichte der kirchenslavischen Literatur. ASlPh. XXXV (1914), стр. 150—179.

[3] Е. Георгиев, Две произведения на св. Кирила, София, 1938, стр. 40.

спор идват между другото и от това, че днес разполагаме с преписи от много по-късно време, в което е настанала известна промяна в заглавието и текста.

В Синодалния препис от XII в., който засега е и най-старият препис, молитвата е без специално заглавие. Тя е поместена непосредствено след Пролога, в който се говори за превода на евангелските беседи от Константин: Прологъ о Хѣ. оумѣренъ сказанїи стѣго еванѣлиа сътворенъ костантинѣмь. нѣмже и прѣложенїе бѣсть. тогожде сказанїа. евангельскаго.[4] След текста на молитвата следва прозаическият предговор към учителното евангелие, за който се знае, че е от Константин Преславски. Всичко това образува според мен една цялост. Ако тук Азбучната молитва беше чуждо произведение, то едва ли съставителят на евангелието би пропуснал да отбележи автора му. Още повече, че в случая се касае за Кирил, към когото Преславски се отнася с най-голямо уважение. И премълчаването на авторовото име, ако се касаеше за друго лице, просто е необяснимо. И защитниците на противната теза би трябвало не само да кажат, а да докажат, че в случая става дума за вмъкнато чуждо произведение. Това обаче досега не е сторено; изказани са само схващания, които не могат да бъдат приети за неоспорими. При това положение мисълта за Константин Преславски като автор на Азбучната молитва става все по-настойчива.

Въпросът обаче започва да се усложнява по-нататък, когато в редица други преписи към името на автора се прибавя прозвището „философ": Константин Философ. В тия случаи вниманието ни се насочва вече към Константин-Кирил, защото под това име ние разбираме създателя на славянската писменост. Обаче едно по-добро запознаване с ръкописите ни кара и тук да бъдем внимателни. Трябва да се отбележи, че през средните векове в славянските литератури това прозвище се прикачва не един път и към други лица, а не само към името на Константин-Кирил. От друга страна, трябва да се има пред вид, че в онази епоха то си има свое съдържание, което не се покрива с античното и новото понятие.

Както в останалите европейски страни, така и в славянските през средните векове „философ" обикновено значи: учен монах, монах; книжовник, граматик; който преподава в училище; образован човек; сведущ в книгите и по-специално в Св. Писание.[5] Така например в сръбски летопис (Сеченецки летопис) от началото на XVI в. „философ" е наречен не само Кирил, но и Методий: въ царство михаила царѧ крещенъ бысть словенскым языкъ моравѣ, и данъ бысть имъ епископъ меѳодиі, и понде съ нимъ братъ его кѵрилъ. ова философа сѫща.[6]

---

[4] Този текст се среща освен в Синодалния препис и в други: Волоколамски 551, Троицки, Соловецки 157 и Соловецки 158. Е. Георгиев, Две произведения, стр. 63—64, твърди, че същият текст се срещал в една Палея от XVII в. и в Пролога към Дамаскиновото Богословие, преведено от Йоан Екзарх и издадено през 1878 г. от А. Попов. Тук обаче Георгиев е изпаднал във фактическа грешка: 1) Бодянски издава Синодалния препис, а не преписа в Палея от XVII в. (тя собствено е от 1518 г.); 2) преписът във въпросната Палея от XVII в. има съвсем друг наслов („Сице же ѥ стын кѵрилъ"); 3) Йоан Екзарховият превод на Дамаскиновото Богословие има също друг наслов. Досега съм намерил и прегледал повече от 20 преписа от този труд (вж. П. Динеков, К. Куев, Д. Петканова, Христоматия по старобългарска литература, второ подобрено издание, София, 1967, стр. 63—64), но нито в един от тях няма такъв текст. При това положение твърдението на Георгиев, че въпросните случаи говорят явно за Кирил като автор на Азбучната молитва, отпада.

[5] Н. Лавровский, О древнерусских училищах, Харьков, 1854, стр. 121; Макарий, История христианства в России, Спб., 1868, стр. 227.

[6] P. J. Šafařík, Památky dřevního písemnictví Jihoslovanů. Praha, 1873, стр. 67—68.

В т. нар. продължение на Карловацкия летопис от XVI в. „философ" е наречен и Константин Костенечки: житїе же все по редоу написоуєт се константинь философъмь.[7] В ръкопис от XVI в., собственост на ГПБ в Ленинград (№ Q. XVI в. 29), за кратката редакция на граматическия трактат на Константин Костенечки се казва: Сїа словєса вькратцѣ избранна ѡ книгы Константїна философа и оучителa сръбскаго.[8] В ръкопис от XVI в., ГПБ в Ленинград, за белгородския епископ (Белгород, Западна Украйна) се казва: Пооучєнїе философа епа.[9] В сборник от XVII в., порано собственост на Публичната библиотека във Вилно, л. 11б имаме: Сѣ же о правословнѣи вѣры іоанна философа ко нѣкоємоу...[10] Сега ръкописът е в библиотеката на Литовската академия на науките във Вилно, № 107. В руска преработка на Храбровото сказание с оглед на пермската азбука от XVII—XVIII в., л. 240—242б, намираща се сега в библиотеката на Академията на науките в Ленинград (сигн.: 33.4.9), гръцкият граматик Паламид е наречен също „философ": нѣкы нѣкто є нѣи философъ имєнє паламѣи и послѣдѣ приѣ сотворн єллинѣ азвѣкѣ.[11] В същата статия „философи" са наречени и останалите гръцки граматици, съставили гръцката азбука: по сѣ же дрвгїи философ. ѳ. словъ приложи... і тако многа лѣта философи мнозн сдва собрали соу азвѣкѣ грєчєскѵю...ко много лѣ мнозни философи єллнстїи собрали и составнли грамотѣ грєчєскѵю...сдва сложнли .з. философѣ. Всички съставители на гръцката азбука са наречени „философи" и в житието на Стефан Пермски от Епифаний Премъдри (XIV—XV в.): коль многѡ лѣтъ, мнѡзн философи єллнстїи събирали и составнли грамотоу грєчєскоую.[12] В българската преработка на Храбровото сказание, поместена в Берлинския сборник от XIII—XIV в., „философ" е наречен Дионисий, също един от авторите на гръцката азбука: по мнозѣх же лѣтѣхъ и вѣкѣхъ Дионнкъ философъ приложи им .ѳ. слова.[13] Същото нещо срещаме и в т. нар. Марчанска преработка на Храбър от XVI в.: по мнозѣнх же лєтѣхъ Дионнкъ философъ приложи нмъ .д. слове.[14]

Най-сетне има случаи, когато и Константин Преславски е наречен „философ". В Соловецкия препис № 157 се казва, че молитвата е мтѣа Константина философа, а след това прозаическият предговор към Учителното евангелие, започващ на л. 1 б е озаглавен: прєсловїе того Костантина философа. Така че за автор на Азбучната мо-

[7] P. J. Šafařík, цит. съч., стр. 63.

[8] Б. Ст. Ангелов, Из старата българска, руска и сръбска литература, ч. II, София, 1967, стр. 204.

[9] Известия ОРЯСа., т. 12, Спб., 1908, стр. 250.

[10] Ф. Добрянский, Описание рукописей Виленской публичной библиотеки церковно-славянских и русских, Вильно, 1882, стр. 232.

[11] В ръкопис от XVII в., л. 47—50, по-рано собственост на Синодалната библиотека, а сега в ГИМ, Москва (Син. 687), имаме: а єллнны сташа грамотѣ Паламнд философ слав. Вж. К. М. Куев, Черноризец Храбър, София, 1967, стр. 179.

[12] К. М. Куев, Черноризец Храбър, стр. 174.

[13] Пак там, стр. 169.

[14] Пак там, стр. 171.

литва и на прозаическия предговор тук се сочи едно и също лице — Константин Философ. А знае се, че автор на прозаическия предговор е Константин Преславски. В такъв случай зад Константин Философ се крие Константин Преславски; той е според преписа автор и на молитвата, и на прозаическия предговор.

Прави още впечатление, че употребата на името Константин или Константин Философ вместо Кирил, без каквито и да са определения, както е в седем преписа на молитвата, не е присъщо на старославянските ръкописи. Казано с други думи, когато в ръкописите се употребява формата Константин Философ или само Константин, а се има пред вид Кирил, обикновено определяемото се съпровожда от обособено определение, което може да стои пред или след него. Тези обособени части са различни: първият наставник на славянския народ; блаженият наш учител; учител на славянския народ; наречен Кирил, и т. н. Така Кириловото съчинение „Написание за правата вяра" е озаглавено: Напьсанїе ѡ правѣѣ вѣрѣ, ꙗвленое кѡнстантїномъ блаженымь фїлѡсѡфомъ. оучителемь ѡ бѣѣ словѣньскомоу ꙗзыкоу.[15] Заглавието на Кириловото пространно житие гласи: Памѣть и житїе блаженаго оучителꙗ нашего Костантина Философа, пръвааго наставьника словѣньскоу ꙗзыкоу.[16] Кириловата служба в Драгановия миней от XIII в. има следното заглавие: Памѧ прѡбнаго wцѣ нѣшего Костаньтина Философа. прѣтворенаго именем Кѵрила и оучителѣ словенскомѹ ꙗзыкѹ.[17] Нещо най-обикновено е, когато става дума за Кирил, да се срещне обособеното определение нарицаемыи Кирилъ. Така в ръкопис от XVII в. от сбирката на П. Д. Богданов, която сега е в ГПБ, Ленинград (0.XVII.40), четем: в лѣто ѕ ѳ҃ѳ҃ѕ-е Костантин Философь, нарицаемыи Кирилъ сотвори грамотоу словеньскимъ ꙗзыкѡ.[18] В Храбровото сказание „За буквите" имаме: и посла имъ сего Костантина Философа, нарицаемаго Кирила, мѫжа праведна и истинна...а словеньскыи книгы едины стыи Костантинъ, нарицаемыи Кирилъ, писмена составилъ... и вѣщаѥтъ рѣчеть, стыи Костантинъ Философъ, нарицаемыи Кирилъ, тъ писмена сътвори.[19] В преработка на Храбровата апология от XVII в., по рано собственост на Синодалната библиотека, а сега в ГИМ, Москва (Син. 687), се казва: и посла к ним Философа Костантина, нарицаемаго Кирила, сына Льѵова, мѫжа праведна.[20] В ръкопис от XVII в. от сбирката на Н. П. Лихачов, съхраняваща се в БАН, Ленинград (Лих. 107), л. 130б, имаме: бгъ посла им сего Костантина Философа, нарицаемаго Кирила, мужа праведна и истинна.[21] В ръкопис от XVII—XVIII в.,

[15] Юрд. Трифонов, Съчинението на Константина Философа (св. Кирила) „Написание о правой вере", СпБАН, кн. 52 (1935), стр. 9.

[16] А Теодоров-Балан, Кирил и Методий, ч. I, София, 1920, стр. 29.

[17] Йорд. Иванов, Български старини из Македония, София, 1931, стр. 296.

[18] К. М. Куев, Черноризец Храбър, стр. 177, 261.

[19] Пак там, стр. 188 и сл.

[20] Пак там, стр. 179. Тук имаме дори и обособено допълнение: сына Льѵова.

[21] Пак там, стр. 178.

л. 116б—117б, е поместена преработка на Храбровото сказание, в която четем: а словенскимъ единъ стыи Константинъ, наричаемыи ко иноческомь чинѣ Кирилъ философъ писмена сотвори и книги преведе.[22] В редицата кратки сведения за появата на славянското писмо, предхождащи Азбучната молитва (Псковски препис от 1494 г., Кречовски препис, Попконстантинов, препис от сбирката на П. П. Вяземски, Архангелски, Уваров 16, двата преписа от сбирката на П. Д. Богданов, препис в хронограф 456 от XVII в.), Кирил също е наречен с двете си имена, като второто е обособено определение: Константинъ философъ, наричаемыи Кирилъ.

Нито в един обаче от преписите на Азбучната молитва, в които се среща само Константин или Константин Философ (Синодален, двата Соловецки, Троицкия, Уваровите преписи 778 и 859, Новгородски), няма обособено определение. Ако и да няма силата на абсолютен аргумент, все пак този факт бие по основите на тезата за Кириловото авторство.

II

Обстоятелството, че в насловите на 12 преписа стои името на Кирил, също не може да бъде неоспоримо доказателство в полза на Кириловото авторство. Трябва да се помни, че заглавията в старите ръкописи са най-неустойчивият елемент. Многобройни са случаите, когато едно и също произведение носи различни наслови. Така например Храбровата апология на славянската писменост е озаглавена: О писменѣхъ чръноризца храбра; Сказаніе како составленъ стыи Кирилъ словеномъ писменъ протнвоу языкоу; w словенскихъ писменѣхъ; w сентцн книгъ, и др.[23]

Климентовото първо общо поучение веднъж носи заглавие: Наставленнїа о праздьнищехъ, друг път Пооученїе Їωанна злат. на памѧ апла нан мчика, трети път Сλω їѡа Златоустагw і поученнїе кwторого днн єзсхwщешн чтн кwтороѧ стыѧ. Похвалното слово за възкресението на Лазар от Климент Охридски е озаглавено: Похвала w четверѣдненѣмь Лазари; Въ соуботу цѣѣтную слово о четверодненомъ Лазори; Е соу ѕ не по. сло похвално w єзскрнїи четверодненаго Лазаре; Е соу цѣѣ нѣ на воскрнѣе дрвга хва Лазара.

В тясна връзка с промяната на заглавията се забелязва и друго явление — смяна на авторските имена, т. е. веднъж дадено произведение се приписва на един автор, друг път на друг. Така например словото за възкресението на Лазар от Климент Охридски се приписва освен на Климент още на евангелист Йоан, на Климент Римски, на Йоан Златоуст; дава преписа анонимно: Е соу. цѣѣ нан по. сло їωа злаѹста на єзскрнїе дрвга хва лазара; Е соутцѣѣтнѕю похвала о четверодненѣ Лазоре; Сло. стго. ноана єѵанглнста. похвала w четверѣдненѣмь Лазори; Климента

[22] За ръкописа вж. Г. С. Щеремето в. Описание рукописей князя П. П. Вяземского, Петроград 1902, стр. 540—544. Сега ръкописът е в ГПБ, Ленинград (Вяз. 0.58).

[23] К. М. Куев, Черноризец Храбър, стр. 46.

папы римьскаго похвала w четвородневнемъ Лазари. Първото общо Климентово поучение-образец („Заповѣданиꙗ о праздьнищѣхъ. климента папа словѣньска") досега ми е познато по 26 преписа, от които 25 носят Златоустовото име: Поучꙗнїе їѡанна зла. на пама апла. нлн мчнка. Второто Климентово общо поучение-образец ми е познато по 25 преписа, от които в 24 се сочи като автор Златоуст, а един е анонимен. Днес обаче в случая никой не оспорва Климентовото авторство; у Златоуст тези поучения не се срещат. При това положение става ясно, че ако се доверяваме само на заглавията, бихме попаднали в заблуда.

Този процес на замяна на едно име с друго в насловите е резултат на различни предпоставки. В едни случаи тук действува еднаквостта на имената, в други — сходството на жанра, в трети — близостта на преследваните цели, и т. н. Кой фактор е решаващ тук или там, може да се реши само в конкретния случай, при конкретната обстановка. Но въпреки това има причини и от по-общ характер. Така че замяната на един автор с друг обикновено не става съвсем безразборно; в редица случаи се забелязва известна закономерност.

Известно е, че има старохристиянски писатели, които са си извоювали през вековете завиден авторитет и са успели да засенчат в много случаи редица помалки книжовници. На първо място тук стои името на Йоан Златоуст (344—407); след това идват Василий Велики (331—379), Григорий Богослов-Назиански (328—389), Йоан Дамаскин (VII—VIII в.) и др. Произведенията на тези великани на ума и перото са най-често превежданите на славянска почва творби, защото християнската догматическа и етическа мисъл е намерила в тях най-пълен израз. На тях старославянският книжовник — български, сръбски и руски — гледа като на образец, достоен за подражание. И при такава една атмосфера няма нищо чудно, че на славянска почва с техните имена ще се свързват чужди произведения.

От славянските пък книжовници на първо място излиза Константин-Кирил. Като създател на славянското писмо и горещ защитник на славянската писмена култура той става най-популярният общославянски книжовник; Кирил става и общ светец на православния славянски свят. В съзнанието на поколенията той израства като дълбок мъдрец, като голям моралист; често пъти името му служи за аргумент в утвърждаването на съответната мисъл, на дадено нравствено внушение. Затова и с неговото име започват да се свързват редица произведения, в същност дело на друго перо. С течение на времето той получава правото на авторство особено за съчинения, в които е стояло името Кирил или Константин.[24] В съзнанието на старославянския книжовник, и особено на старогруския, в такива случаи авторът не е никой друг освен Константин Философ, наречен още Кирил Философ. По този начин славянският първоучител обира славата и популярността на всички Кириловци и Константиновци.[25]

---

[24] Във византийската и славянската книжнина има няколко книжовници Кириловци и Константиновци: Кирил Ерусалимски (умрял в 387 г.), Кирил Александрийски (умр. 444 г.), славянският първоучител Константин-Кирил (умр. 869 г.), Константин Преславски (IX—X в.), Константин Костенечки (XIV—XV в.), Кирил Туровски, виден руски проповедник и книжовник от XII в.; имаме няколко киевски и други митрополити: Кирил I, митрополит в Киев (1223—1233), Кирил II, митрополит в Киев (1243—1280 г.), Кирил II, епископ в Ростов (1231—1262) и др.

[25] Е. Г е о р г и е в, Произведенията, приписвани на св. Кирила, София, 1939, стр. 9.

Кирил става популярен в славянските литератури особено от XIV—XV в. нататък, когато в Русия се засилва летописната мисъл,[26] когато в руските летописи и летописни бележки, в палеи и др. започват да се поместват все по-често сведения за началото на славянската писменост. Като говори за Кирил и Методий, руският учен Петър Строев пише: „В позднейшие века (XIV—XVII в.) книжники освятили именем Кирилла Пасхалию, Азбуки толковые, разние молитвы и еще многое. Тогда (и с какою удобностию) все облекалос в Кириллово, Фотиево, Корсунское и проч. С подобными прилагательными историческая критика еще не коротко знакома."[27] Изказаната от Строев мисъл през 30-те години на миналия век, когато славистиката като наука е в своя зародиш, по-късно бива потвърдена и от редица филологически и литературно-исторически издирвания. На първо място тук имам пред вид изследванията на руските учени М. И. Сухомлинов,[28] Е. Петухов,[29] Н. Николски.[30] Получените резултати от посочените автори са такива, че срещу тях не може да се възразява. Искам само да отбележа, че днес примерите могат да бъдат значително увеличени.

По-долу следват няколко примера, където на Кирил се приписват чужди произведения:

1. В т. нар. Берлински сборник от XIII—XIV в., л. 71б и сл. е поместена преработка на Храбровото сказание, където за неин автор се сочи Кирил: сѧ҃го кѵрилла философа, вчителя словѣньскоу҃ѥзыкоу҃. Вж. К. М. Куев, Черноризец Храбър, София, 1967, стр. 167.

2. В Шестоднев от XV в., по-рано собственост на Архива при Министерството на външните работи в Москва [№ 453—/921/], а сега в ЦГАДА, отделните слова са с името на Кирил Философ:

Л. 312б: Слово Кирилла ѳилософа к пѣ.

Л. 316: Въ вторникъ словѡ Кирилла философа.

Л. 319б: Кирилла философа слово. ѡ престѣн вцн. прно дв҃ѣи мрии.

Л. 325: того же коу҃рилла ѳилософа. к чѣ. слово. ѡ апѣ.

Л. 331: к патѡ. коу҃рилла ѳилософа. слово. ѡ крѣ гѣ нашего і҃ѵ хѵ҃.

Л. 334б: Кирилла философа. слово о седмомь днѣи к соуботоу҃ за мрътвыѧ. (В ж Ал. Соболевский, Шестоднев Кирилла Философа, Известия ОРЯСл., т. VI, кн. 2, Спб., 1901, стр. 177—202.)

3. В сборник от бившия Архив при Министерството на външните работи в Москва (№ 341/721), л. 205—208, имаме: Бесѣда Кирилла ѳилософа оучи Вартоломѣа

---

[26] Я. С. Лурье, Из истории русского летописания XV века, Труды ОДРЛ, т. XV, Москва—Ленинград, 1955, стр. 156—186.

[27] П. Строев, Хронологическое указание материалов отечественной истории, литературы, правоведения, до начала XVIII в., ЖМНПр., кн. 2, Спб., 1834, стр. 152.

[28] М. И. Сухомлинов, О псевдонимах в древней русской словесности, СбОРЯСл., т. 85, Спб., 1908, стр. 441—493. Статията е публикувана най-напред в Известия Второго отделения академии наук, IV, Спб., 1855.

[29] Е. Петухов, К вопросу о Кириллах-авторах в древней русской литературе, СбОРЯСл., т. 42, № 3, Спб., 1887.

[30] Н. К. Никольский, К вопросу о сочинениях, приписываемых Кириллу Философу, Известия по русскому языку и словесности, т. I, Ленинград, 1928, стр. 399—457.

(Вж Е. Петухов, К вопросу о Кириллах-авторах в древней русской литературе, СбОРЯСл., т. 42, № 3, Спб., 1887, стр. 18.) Същото слово намираме в сборник от XVII в. от сбирката на Е. В. Барсов, която сега е в ГИМ, Москва (Барс. 1561), л. 290—292б: сл҃ово Кирила Филосфа. Нач.: Чадw мое Варфалмiей пр҃iиди кw мнѣ.

4. В руски ръкопис от XVI—XVII в., намиращ се в Бодлеянската библиотека в Оксфорд, л. 525, четем: каѳ҃. пѣвае҃ по всѣ дни҃. твореніе сто҃го кирила фил҃о. (Вж. П. А. Сырку, Заметки о славянских и русских рукописях в Bodleian Library в Оксфорде, Известия ОРЯСл., т. XII, кн. 4, Спб., 1907, стр. 91.) Същият канон е поместен в ръкопис от XVI в., по-рано собственост на Волоколамския манастир. Вж. и ером. Йосиф, Опис рукописей перенесенных из библиотеки Йосифова монастыря в библиотеку Московской духовной академии, Москва, 1882, стр. 8 (№ 28). Сега ръкописът е в Ленинската библиотека в Москва (ф. 113, № 28).

5. В сборник от Софийския събор в гр. Новгород (№ 1428), л. 350—355, имаме слово сетаго Кирила Философа w хмелномъ питiи всѣ людѣ. (Вж. Д. А. Абрамович, Софийская библиотека, III, Спб., 1910, стр. 141—152). Сега ръкописът е в ГПБ в Ленинград (Соф. 1428).

6. В ръкопис от XVII—XVIII в., собственост по-рано на Синодалната библиотека в Москва (№ 450), л. 1106—111, имаме: Слово Кирила философа на всако҃ѵ ч҃ѣкѣ. (Вж. Ал. Горский и К. Невоструев, Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки, II, 3. Москва, 1862, стр. 168). Сега ръкописът е в ГИМ в Москва (Син. 450).

7. В сборник от XIV—XV в. от Румянцевата сбирка, л. 61б, четем: сто҃го Кирила ѳилософа сло҃ w кнiгъ о исходѣ дш҃и. Това е в същност слово от Александрийски. (Вж. Ал. Востоков, Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума, Спб., 1842, стр. 507). Сега ръкописът е в Ленинската библиотека в Москва (ф. 256, № 356).

8. В сборник от XV в. от Кирилобелозерския манастир, л. 64—65, имаме слово против пиянството: Кирила Философа словенскаго. (Вж. Варлаам, Описание сборника XV столетия Кирилло-Белозерского монастыря, Ученые записки Второго отделения имп. Академии наук, т. I, Спб., 1858, вып. 2, отд. III, стр. 1—66.)

9. В сборник от XVII в. от Погодиновата сбирка (№ 1615), л. 244б—246) имаме: Поучѣніе Кирила ѳилософа. Вж. А. Ф. Бычков, Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников Императорской Публичной библиотеки, ч. I, Спб., 1882, стр. 466.

10. В сборник от XVI в. от сбирката на Михаил Погодин, която сега е в ГПБ в Ленинград (Пог. 1287), едно слово е озаглавено: Како Кирѣ҃ философ проклѧ҃ Iѡа҃ Златоуста. Същото слово срещаме и в сборник от XVII в., пак от Погодиновата сбирка (Пог. 1586): Кирѣ҃ философъ проклѧ҃ Iѡа҃ Златустаго. (Вж. А. И. Бычков, Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников Императорской Публичной библиотеки, ч. I, Спб., 1882, стр. 25, 491). В сборник от XV в. от сбирката на П. П. Вяземски [сега в ГПБ, Ленинград], л. 118, имаме: Сказаніе Теофила Александрiйскаго и како Кѵрiлъ философъ проклѧть iоанна златоустаго. (Вж. Описание рукописей князя Павла Петровича Вяземского, Спб., 1902,

стр. 160.) В случая на Кирил Философ се приписва съчинение от Кирил Александрийски, който действително произнасял проклятие върху Йоан Златоуст.[31]

До каква степен на обърканост се е стигало в заглавията, може би още по-ясно се вижда от следните няколко примера в кратката редакция на граматическия трактат на Константин Костенечки: Кирила философа. Сїа словеса вькратцѣ изборнна ѡ книгы Константина философа, оучителѧ сръвьскаго, бывшаго при бѣгочьстивѣмь деспотоу Стефанѣ, сноу стараго кнеза Лазаря;[32] сїа словеса вькратцѣ изборнна отъ книги Константина Кирила философа и оучителѧ сръвскаго, бывшаго при бѣгочьстивѣмь деспотѣ Стефанѣ, снѣ сто кнѧза Лазарѣу.[33]

Посочените по-горе примери са достатъчни, за да се види, че в много случаи на Кирил Философ се приписват чужди съчинения с различен характер. Прави още впечатление, че когато се приписват на Кирил чужди творби, нерядко се прилага определена формула с цел да се внуши авторитетност: Кирилъ философъ рече; ꙗкоже Кирилъ философъ рече; рече же стыи Кирилъ философъ.

1. У Кирил Туровски имаме за някои изречения, приписвани на Кирил Философ, следното: Кирилъ философъ рече: не того ради... (Вж. М. И. Сухомлинов, О псевдонимах в древней русской словесности, СбОРЯСл., т. 85, Спб., 1908, стр. 471.)

2. В „Златоуст" от XVI в. в едно от руските поучения имаме: ꙗкоже и Кирилъ философъ рече: чѣка создалъ бѣ... (Вж. Ал. Востоков, Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума, Спб., 1842, стр. 230.) Сега ръкописът е в Ленинската библиотека в Москва (ф. 256, № 182).

3. В ръкопис „Старчество" от XVII—XVIII в. от Румянцевата сбирка, л. 212б, имаме: рече стыи Кирилъ философъ. Развѣнѣ... (Вж. Ал. Востоков, Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума, стр. 627.) Сега ръкописът е в Ленинската библиотека в Москва (ф. 256, № 409).

4. В сборник от XIV—XV в. от Румянцевата сбирка (№ 357), л. 61б, имаме: ꙗко же Кирилъ философъ рече... (Вж. Ал. Востоков, Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума, стр. 507). Сега ръкописът е в Ленинската библиотека в Москва (ф. 256, № 357).

[31] Кандидатурата на Йоан Златоуст за цариградски патриарх предизвиква силно недоволство от страна на александрийския епископ Теофил, който искал да постави на престола свой кандидат. Това обстоятелство поражда вражда и ненавист между Александрия и Цариград. Обтегнатите отношения се засилват още повече, когато Теофил подхвърля на гонение монасите от Нитрия, задето почитали Ориген. Някои от тях намерили убежище при Златоуст в Цариград. Към Златоуст тогава били отправени силни обвинения. Когато пък през 417 г. цариградският архиепископ Аттик възстановил в диптихите името на Златоуст, Кирил Александрийски осъдил остро тази постъпка. Във връзка с това той произнесъл и проклятие към Златоуст.

[32] В ръкопис от XV—XVI в., л. 252—261, намерен през 1857 г. от Ал. Гилфердинг в манастира Пива, Херцеговина. Сега ръкописът е в ГПБ в Ленинград (Гильф. 39). Вж. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1868 год., Спб., 1869, стр. 70—75; срв. и Труды ОДРЛ, т. XV, Москва—Ленинград, 1958, стр. 413. Същото заглавие срещаме и в ръкопис от Хилендарския манастир от XV в., № 112, л. 79—86. Вж. Н. Дучић, Старине Хиландарске, Гласник српског ученог друштва кн. 56, Београд, 1884, стр. 86—93; Sava Chilandarec, Rukopisy a starotisky Chilandarské, Věstník královské české společnosti nauk. Praha, 1897, стр. 38.

[33] В ръкопис от Хилендарския манастир, XVI в., № 481, л. 225—248. Вж. П. А. Лавров, К вопросу о времени изобретения письмен и перевода священного писания. Zbornik u slava Vatroslava Jagića. Berlin, 1908, стр. 355—358; срв. и S. Chilandarec, цит. съч., стр. 73.

5. В ръкопис от XVII в. от Троицко-Сергиевата лавра, л. 204б, четем: Слово Кирилъ Философъ. Иакоже Кирилъ Философъ рече... (Вж. Описание славянских рукопи сей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры, ч. III, Москва, 1879, стр. 240.) Сега ръкописът е в Ленинската библиотека в Москва (ф. 304, № 798).

И тази именно формула срещаме и в някои от заглавията на Азбучната молитва: сице же рече стѣи Кирилъ (Псковски препис, Попконстантинов препис, Крехов ски препис, Архангелски препис, препис в Хронограф № 456 от XVII в., Уваров препис 16, двата преписа от Богдановата сбирка), иакоже рече стѣи Кирилъ (препис от сбирката на Вяземски). Това обстоятелство поражда вече известно съмнение в авторската принадлежност и на молитвата. Както в първите случаи е възможно съответните произведения да не са Кирилови, въпреки наличието на името му в насловите, така е възможно и Азбучната молитва да не е негова, при все че в заглавието се сочи като негова.

И тъй по-горните факти и съображения, които могат да бъдат значително увеличени, водят според мен към следните заключения по въпроса за авторството на Азбучната молитва:

1. Днес вече не може да се твърди, че всички старославянски преписвачи сочат за автор на Азбучната молитва Константин Кирил. Синодалният препис и Соловецкият № 157 твърде настойчиво насочват вниманието ни в това отношение към съставителя на Учителното евангелие, т. е. към Константин Преславски.

2. Зад името Константин Философ, посочено в няколко заглавия на молитвата, не трябва да виждаме непременно Кирил. В Соловецкия препис № 157 с това име е наречен авторът на прозаическия предговор към Учителното евангелие, т. е. Константин Преславски. Има случаи, когато зад това име се крие и Константин Костенечки.

3. Обстоятелството, че в заглавията на някои преписи се среща името на Кирил, не може да се смята за безспорен показател при разрешението на въпроса за авторската принадлежност на Азбучната молитва. Защото заглавията са най-неустойчивият елемент в старославянските текстове. А при промяната на заглавията често пъти се променят и имената на авторите. Тази мисъл се подкрепя от многобройни примери.

4. В науката отдавна е установено, че с течение на времето Кирил става един от най-популярните славянски книжовници и че на него започват да се приписват чужди произведения. Този процес особено ярко се очертава от XIV—XV в. нататък във връзка със засилването на интереса към началото на славянската писменост. При такова положение, когато всичко минава под знака на Кирил, когато многобройни чужди творби започват да носят неговото име, няма нищо чудно, че и Азбучната молитва може да стане негово произведение.

5. Приписването на Азбучната молитва на Кирил в случая се улеснява и от еднаквостта на имената. Щом промяната на авторството е възможна при различни имена (а такива примери има много), то още по-възможна е тя при еднакви или сходни имена.

6. Приписването на Азбучната молитва на Кирил се улеснява и от нейното съдържание. Много лесно е дадена творба, в която намира известно отражение началният етап от развитието на славянската писменост, да се свърже с името на създателя на тази писменост. Аналогични случаи в старославянските текстове са

известни; например преработката на Храбровото сказание, поместена в т. нар. Берлински сборник, е озаглавена: сло стаго Кирила философа.[34]

7. Обратният процес, т. е Константин-Кирилови произведения да се приписват на други автори, не ми е познат в старославянските текстове. При това положение много по-голяма е вероятността Азбучната молитва да се припише на Кирил, откогато да се свърже, ако е негова, с името на друг книжовник, с името на Константин Преславски, към когото ни насочват Синодалният препис и Соловецкият № 157.

8. За по-правилното разрешение на въпроса за авторството на Азбучната молитва необходимо е да се приведат аргументи и от друг характер; необходимо е въпросът да се разгледа в светлината на цяла система от доказателства.

[34] К. М. Куев, Черноризец Храбър, стр. 167.

КОЗМА ПРЕСВИТЕР И СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИЙ

ЮРИЙ БЕГУНОВ

Знаменитая „Бесѣда на новоѩвившꙗю сѧ ересь Богꙋмилоу“ пресвитера Козмы, написанная в Восточной Болгарии во время царствования Бориса II (969—972 гг), в дальнейшем разделила судьбу многих староболгарских памятников, чьи списки редко можно было встретить на Балканах: многочисленные войны и стихийные бедствия на протяжении веков привели к гибели как отдельных замечательных рукописей, так и целых библиотек. Полные списки „Беседы“ и многочисленные отрывки и компиляции из этого памятника богато представлены в русской письменности. Естественно, что их изучение позволяет судить о литературной судьбе и широком распространении сочинения Козмы в России на протяжении XI—XVIII в.[1]

Что же касается болгарской письменности, то „Беседа“ Козмы Пресвитера, несомненно, имела здесь свою литературную историю. Однако восстановить ее очень трудно, ввиду отсутствия списков болгарской редакции памятника.

На основании изучения рукописей удается восстановить лишь три факта: 1) составление на основе „Беседы“ компиляции против богомила Феодра Сицилийского в первой половине XI в.[2] 2) составление в XII—XIII в. Поучения о епископах и попах на основе „слова“ Козмы Пресвитера „ѡ епископѣх и ѡ попѣхъ“ и, наконец, 3) использование в начале XIX в. Софронием Врачанским „Беседы“ Козмы Пресвитера в просветительских целях.

Рассмотрим последний факт более подробно.

В мае 1802 г. известный болгарский патриот и писатель Софроний Врачанский завершил начатую в 1800 г. работу над сборником, составленным по типу „Дамаскинов“. Сборник состоял из 79 поучений.[3] Среди последних находились „слова“ Иоанна Златоустого, Григория Двоеслова, Феодора Эдесского, Афанасия Александрийского и мн. др. В сборнике мы находим также „Слово Космы Пресвитера и ѡ дрѣгꙑ и оучителꙗ и собрано ѡ хотѧщихъ ѡити ѡ мїра сегѡ и быти монахъ“ и „Слово ѡ монасѣхъ, их же не хощꙋт да сѣдꙋть оу монастыр подлежати трꙗдомь

[1] Подробнее см. в нашей книге „Козма Пресвитер в славянских литературах“, утвержденной к печати Научным советом Института литературы при БАН.

[2] См.: Ю. К. Бегунов, Българска компилация от края на X — първата половина на XV в. против богомил Феодор. — Език и литература, год. XXI, кн. 3, 1966, стр. 42—62.

[3] Ркп. Софийской Народной Библиотеки, собрание рукописных книг, № 356, лл. 263—266 об., 272 (гл. 38 и 40). В первый раз об этой рукописи сообщил В. Д. Стоянов (см.: В. Д. Стоянов, Два новооткрити саморъчни трудове на Софрония. — ПСБКД, год. VI, кн. 28—30, 1889, стр. 787—789). Эта рукопись была описана в кн.: Б. Цонев, Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. Т. I, С., 1910, стр. 389—393; В. С. Киселков, Софроний Врачански. Живот и творчество. С., 1963, стр. 131—137.

монастырскомъ."[4] Оба произведения представляют собою творческие компиляции из следующих „слов" „Беседы" Козмы Пресвитера: „Ѡ хотѧщихъ ѹйти въ черныѧ ризы" и „Ѡ затворницѣхъ", текст „Слова ѡ монасѣхъ" сохранился не полностью не сохранился л. 271 рукописи, где содержалось начало этого „Слова".

Так называемый „Первый Видинский сборник" по составу напоминает другой сборник, также вышедший из рук Софрония Врачанского — „Кириакодромион" или Неделник.[5]

Этот сборник написан на новоболгарском языке в тяжелые для писателя годы — в период его временного пребывания в Видине на епископской кафедре, когда Софроний должен был рабски исполнять волю греческого монаха — интригана Калиника. В 1803 г. Софроний переехал в Бухарест и взял с собою этот сборник, намереваясь его издать для нужд болгарского духовенства и мирян. Однако, это намерение не было осуществлено из-за недостатка средств.[6]

Сборник открывается „Посвящением", в котором Софроний увещевает священников читать эти проповеди в церквах перед христианами в воскресные и праздничные дни. Творческие компиляции Софрония Врачанского составлены „ѡ словенскаго пространнаго ѩзыка на болгарскїй простый и краткїй ѩзыкъ, во еже разѵмѣти всѧкомѹ болгарс'комѹ простомѹ и невѣжомѹ народѣ и как оузнати законъ и вѣрѹ нашѹ"[7]. Как и сербский просветитель XVIII в. Гаврила Стефанович Венцлович, Софроний Врачанский хотел сделать доступным для народа богатство древней литературы в лице видных ее представителей. „Много свѧщенницы и монасы и простыи четцы нашыи, — писал Софроний,—четѧть, а не разѵмѣють тѵпографиѧ словен'скаѧ слова."[8] Учитывая, что „не можетъ бо исполнити болгарскїи ѩзыкъ всѧ слова и нарѣчен словенскаго ѩзыка... краткости ради", Софроний Врачанский „положих и смѣсих ѧколико нарѣчеи и ѡ тврец'скаго ѩзыка, почто болгарскїи народь вѣта времеиа вь тврецїи земли новикли еста выше тврецкаго ѩзыка бесѣдовати, а своегѡ ѩзыка погрѣбли ѡ иновѣрныхъ насилїѧ."[9] Переход от „словенскаго пространнаго ѩзыка на болгарскїи простыи и краткїи" дался Софронию нелегко. Стремясь к более точному по смыслу и краткому по форме переводу, просветитель, тем не менее, не сумел избежать длиннот и повторений, а также распространений „от себи" даже в цитатах из Священного писания. В начале л. 266 об. следование тексту слова „Ѡ хотѧщихъ ѹйти

[4] Текст этих „слов" неполностью был издан М. Г. Попруженко. См. М. Г. Попруженко. Козма Пресвитер. — Известия Русского археологического института в Константинополе, т. XV, С., 1911 стр. 161—164; 2 (Козма Пресвитер — болгарский писатель X века. С., 1936) Български старини, кн. XII. стр. CXV—CXIX. Полное изд. текста подготовлено нами к печати в кн. „Козма Пресвитер в славянских литературах".

[5] Срв.: Х. Димитров. Автентичният „Неделник" на Софроний Врачански. Пастородогично-омилетично проучване. — ГДА „Св. Климент Охридски", т. VII (XXXIII), 1958, стр. 129—183; Д. Петканова-Тотева. Неделникът на Софроний Врачански. Извори и идеи. — Известия на Института за литература, 1960, кн. 9, стр. 199 и сл.

[6] О Софроний Врачанском см.: А. Теодоров-Балан, Софроний Врачански. За стогодишницата на новата българска печатна книга (1806—1906). С., 1906. В. С. Киселков. Софроний Врачанский. Живот и творчество. С., 1963, стр. 131—137. Е. Георгиев. Софроний Врачански. — В кн.: История на българската литература. Т. 2. Литература на възраждането. Под ред. на С. Божков, Г. Димов, П. Динеков. С., 1968, стр. 59—82.

[7] Ркп. Софийской Народной библиотеки, собрание рукописных книг, № 356, л. 378.

[8] Там же.

в черныѣ ризы" Козмы Пресвитера заканчивается и автор переходит к своим собственным рассуждениям, к дальнейшему развитию идей своего великого предшественника:

1. Не место спасает человека, а следование заповедям божиим — резюмирует Софроний; 2. Богатство не спасает человека, но и не вредит, если им умело пользоваться, заботясь о своих ближних, о сиротах, о нищих; 3. Законный брак и супружеская верность — залог будущего спасения души; 4. Страх божий, истинное покаяние, милостыня — необходимые условия для получения вечного блаженства.

Софроний Врачанский перемежает свои рассуждения с цитатами и примерами из Ветхого и Нового завета, ведет научение в спокойном, немного приподнятом тоне, иногда с пафосом, особенно в тех случаях, когда он, обращаясь к своим современникам, обличает богатых. „Почто чѫждыѧ сѣроты и свѫтыѧ мѣста да гледаш и да милваш, а твоите роднины и твоит домашнѣи да ходѧт голи, босы и гладни: това е лицемѣрѣе"[10], когда он обращается к современным ему господарям и князьям не чинить насилие („Вам дѫмам господары и кнѧзы, не ѡнемаит женыт ѡ мѫжите нихныи да грѣшит сас тѧх, що са оны тѫм законныѧ жены и не земаит сѣромашскит дщеры сас сила, да ги чинит резил, да ги посрамѧвате").[11] Продолжая и развивая мысли пресвитера Козмы о наказании нерадивых монахов и священников, в духе христианского научения Врачанский пастырь грозит грешникам, нежелающим прислушиваться к его словам, страшным судом и карой бога „ще прати гнѣвь свои на вас, каквот Богослов свѫтыи видѣль, како летѧль остръ серпъ ѡ небето на землѧта, да пожьне и да попали грѣшѣницыт..."[12]

Там мысли и идеи проповедника X в., развитые и обогащеные проповедником начала XIX в. в новой исторической обстановке, служили духовному просвещению болгарского народа.

Указав на русский Пролог под 21 марта и 10 декабря как на источник перевода, М. Г. Попруженко не уточнил, что Софроний Врачанский воспользовался не рукописным Прологом, а одним из его авторитетных московских изданий XVII—XVIII вв. Вероятно, на Балканах в начале XIX в. списки полного текста „Беседы" Козмы Пресвитера отсутствовали.

[9] Там же, л. 378 об.
[10] Там же, л. 266 об.
[11] Там же, л. 268 об.
[12] Там же.

БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ЛИТЕРАТУРА И НЕЙНОТО СРАВНИТЕЛНО-ИСТОРИЧЕСКО ПРОУЧВАНЕ

ГЕОРГИ ДИМОВ

Новата българска литература се заражда и развива като органически съставна част на народностните възродителни процеси, които започват в българските земи от втората половина на XVIII в. Извикана на живот, за да задоволява растящите потребности на формиращата се българска нация, литературата от епохата на националното ни възраждане се развива в твърде ускорени темпове, за да се домогне за кратко време до големи обществени, идейни и художествени завоевания. Закъсняла в сравнение с другите европейски литератури поради петвековното чуждо потисничество, тая литература е трябвало да преодолява своята изостаналост, като търси опора и храна във всички посоки, за да бъде оплодена народностната духовна енергия. Интензивното развитие на възрожденската литература — първият етап в развитието на новата българска литература — очевидно е обусловено от назрелите вътрешни обществено-исторически и народностно-психологически условия и предпоставки. Но по силата на общите закономерности на интелектуално-творческия живот това интензивно развитие получава значителни импулси и отвън, от общуването с литературата и културата на други съседни и по-далечни народи, с общоевропейските демократически идеи. И затова, бидейки отражение и барометър на многостранния национален живот на епохата, на обществените и духовните домогвания на българина, започнал вече да живее по-непосредно с проблемите, занимавали прогресивната европейска общественост, едновременно възрожденската литература носи черти и тенденции, характерни и за други литератури. Формирането на нейния национално-самобитен облик се извършва на широка основа — като претворява исконните, вътрешно обусловени народностни процеси и като взема и преосмисля духовните завоевания на други народи, развивали се при по-благоприятни условия и следователно изявили по-рано своите духовни възможности. Поради това именно българската възрожденска литература представлява благодатен материал както за разкриване на някои специфични закономерности на нейното формиране и развитие, така и за обогатяване на представите ни за общите закономерности на литературно-художествения живот, на световния литературен процес. Оттук и необходимостта нейното изучаване да се извършва и върху принципите на сравнителното литературознание. Само тогава ще може да се открои и национално-специфичното, и общозакономерното, народностно-оригиналното при пресъздаване на исторически обусловени процеси и онова трайно и общовалидно, проявило се вече другаде при утвърждаване на културни и естетически ценности.

Ако сравнителното изучаване на възрожденската ни литература в нейните най-общи черти и закономерности се налага с всичката необходимост, за да се види и определи нейното място и значение сред другите литератури, в световния литературен процес, то такава една сравнително-историческа трактовка е толкова по-неизбежна и по отношение на отделни нейни прояви, тенденции, за да се хвърли светлина върху техния генезис и формиране, върху формите на изява, обществен резонанс, естетическа същност и т. н. Тук сравнително-историческата интерпретация би се оказала особено плодоносна, защото духовният живот на възрожденската епоха при всичките си специфични народностни черти се извършва и върху твърде широко единение с духовния живот на други народи. Налице е едно интензивно общуване с оглед растящите обществени, икономически, културни, образователни, естетически потребности на пробудената българска народност с гърци, сърби, руси, а чрез тях и с европейската култура. Нали и първите възрожденски дейци, онези, които прокарват първите бразди на националния духовен живот, както и онези, които се изявяват по-късно с голям обществен и творчески размах, са все хора, влезли в досег с идеи и книжнина на тия съседни и по-далечни народи! Нали книжовните трудове на първите възрожденци съдържат твърде много почерпено от подобни трудове на чуждестранни научни и културни дейци! В продължение на цели десетилетия онова, което е давало съдържание на книжовния ни живот, са били произведения, които в значителната си част са имали преводен, подражателен характер, други са били побългарявани с оглед нуждите на нашата действителност. В усилията си да създаде своя национална просвета, книжнина, литература, възрожденският деец, вече с пробудено народностно съзнание, взема отвсякъде, което е могло да бъде полезно „роду своему". И затова — да се изучат формите и пътищата на това търсене и вземане, за да бъде използувано чуждото за решаване на националните потребности, да се разкрият вътрешните и външните фактори, определили темповете, характера, идейните, жанрови, стилови особености на явленията, характеризиращи възродителния процес, да се очертае обликът на литературата, изиграла епохална роля за народностното самосъзнание и революционизиране на българската общественост, като се държи сметка за онова, което е ставало и извън нашите земи, е проблем от първостепенна историко-изследователска и теоретико-методологическа важност. Всяко откъсване на националния литературен и общокултурен процес от духовния живот на ония страни, с които народът ни е имал възможност да общува, всяко изолирано разглеждане на книжовните явления, без да се съпоставят с подобни явления в по-широки етнически и географски области, води неминуемо до стеснени, непълни и по същество неправилни изводи. Не е случайно, че днес сравнителното литературознание печели все по-широк терен, неговата разнообразна проблематика занимава все по-голям кръг учени, бива обсъждана от световната наука на международни конгреси, срещи, заляга в основата на съвременната историко-литературна мисъл.

* * *

Още самите непосредни творци на възрожденската литература в различните ѝ жанрове са подчертавали и необходимостта от общуване с художествената книжнина на другите по-напреднали народи. Подобно общуване би съдействувало за разширяване хоризонтите и обогатяване опита на писатели и поети, за да настъпи желаният разцвет на националната творческа мисъл — говорят първите писатели и критици на оная епоха.

Запознат с литературното развитие на другите народи, Нешо Бончев добре разбира, че книжовните, изобщо духовните ценности се създават в резултат на един дълъг процес на творческо школуване и взаимодействие с постиженията на други народи. А когато един народ няма още утвърдени традиции, какъвто е бил българският в онзи момент, този път на създаване на национално-самобитна книжнина е бил колкото неизбежен, толкова и плодотворен. Такъв е лайтмотивът на една от най-проникновените работи на Н. Бончев — статията му „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаване на съчиненията им“ (1873).

Всеки изследвач на възрожденската епоха неминуемо се сблъсква с факта на непрестанно растящите контакти на малобройната българска интелигенция с духовния живот на съседните ни народи. В съответствие с растящите обществено-икономически и културно-исторически потребности от началото на XIX в. започва един интензивен обмен на идейни и общокултурни ценности, утвърждават се взаимодействия, оказали се мощен стимулатор на националните интелектуално-творчески процеси. Това исторически обусловено взаимодействие с чуждото при формиране на националното, осъзнато дълбоко и от Каравелов, и от Ботев, кара двамата революционни демократи да сочат не един път органическата връзка между народностно самобитно и общочовешко, тяхната диалектическа взаимообусловеност. Големият творец умее и когато използува опита на другите, когато възприява общочовешки чувства и стремежи, да остане дълбоко самобитен и национален. Застанали на материалистически позиции, Каравелов и Ботев добре разбират кое чуждо може да се окаже полезно и кое вредно за българския духовен живот при конкретните тогавашни условия. Когато говорят за използуване традициите на другите, пред погледа на двамата революционери стоят винаги обществено-историческите задачи на тогавашната наша действителност, конкретните нужди на всеобхватния национално възродителен процес.

И, разбира се, това съзнание за общуването на формиращата се новобългарска литература със завоеванията на другите води и до стремежа да се държи сметка за тоя процес, когато ще трябва да се изследва възрожденската литература, да се даде научно-историческо осветление на нейните феномени. И наистина, когато след Освобождението настъпват условия да се обгледа извървеният път от националната ни култура, да се подхвърли на научна интерпретация литературното ни развитие, ние сме свидетели на системни усилия — у едни дълбоко осъзнати и теоретически обосновани, у други — по-спорадични и стихийни, за една сравнително-историческа трактовка на книжовния живот през възрожденската епоха. Усилията в тая насока у малцината академично школувани учени са подхранени от убеждението за необходимостта от всестранно осветляване пътищата и формите на съзряване на националното културно съзнание. Задачата е била колкото научно, толкова и обществено значима. Нужно е било да се посочи творческата жизненост на българската народност, която системно настойчиво е трябвало да преодолява безбройните пречки, създавани от вековните поробители, за да излезе отново на сцената на европейската култура, да даде и сега своя принос за нейното обогатяване.

И в тая насока младата българска литературна наука има несъмнени достижения. Тяхното разкриване и осветляване днес буди интерес в два аспекта — да се види в какъв обсег и степен са били разглеждани на сравнителна основа проблемите на възрожденската литература, и — на второ място — да се открои ръ-

стът на историко-литературната ни мисъл при изследване общокултурния и художествения живот на една от най-драматичните епохи в историческата съдба на българската народност.

Необходимостта от една по-широка сравнителна трактовка на процесите и явленията във възрожденската литература се е схващала в една или друга степен още от първите нейни изследвачи, пък и по-късно — до най-ново време. Когато обаче се е пристъпвало към конкретно разглеждане на проблемите, са се изявявали стесненитe разбирания относно характера и принципите на сравнително-историческия метод. Убеждението и благородните усилия възрожденската литература да бъде разглеждана от един сравнителен поглед не винаги е довеждало до необходимите резултати, щом изследвачите не са изхождали от материалистическа научна методология, не са пристъпвали към литературата от конкретно-исторически критерии, не са държали сметка за целия комплекс от фактори и предпоставки, обуславящи национално-самобитното и общозакономерното в литературното развитие, щом не се разграничавало онова, което е било резултат на взаимовръзки и взаимодействия от онова, което е имало определена типологическа основа.

Пръв, който още в края на миналия век, непосредно след Освобождението, пристъпва към едно сравнително-историческо разглеждане на възрожденската литература в отделните нейни прояви и страни, е Иван Д. Шишманов — един от пионерите на националната ни наука. Прокарал дълбоки бразди в толкова много области на духовно-интелектуалния ни живот след Освобождението, той се домогва до несъмнени успехи и когато търси и характеризира многообразните предпоставки, обусловили зараждането и бързия разцвет на новата ни литература, оставя трудове, които и днес никой не може да отмине, щом пристъпи към изучаване на възрожденската книжнина.

Както е известно, Иван Шишманов се формира като учен през последните десетилетия на миналия век, когато принципите на позитивизма тържествуваха в областта на философията и природните науки, печелеха все по-голямо обаяние и сред хората на литературно-изследователската мисъл. По аналогия на естествените науки събирането, систематизирането и съпоставянето на многообразните факти, свързани в една или друга степен с развитието на националния духовен живот или с литературния процес изобщо, става ръководно начало за онези, които са искали да поставят на научна основа изследването на явленията из сферата на духовната дейност. Опирането на реалните факти, разкриването на взаимовръзките между тях издигало и като реакция срещу идеалистичните теории, които смятали произведенията на изкуството като изява на „независимия творчески дух", нямащи нищо общо с реалния живот, с предходните традиции — домашни и чужди. Утвърждаващите се по онова време в науката възгледи за постепенното изменение на явленията в природата и обществото, за съществуването на определени закономерности при тия процеси, се възприемат като откровение от прогресивните учени. Мнозина литератори започват да търсят подобни закономерности и в областта на духовния живот — грижливото издирване и осветляване на историческите факти, търсенето на зависимост между тях, се утвърждава като изходно начало за всяка изследователска работа. На тази основа именно се формира цял един клон в литературната наука — сравнителното литературознание, постепенно се изясняват принципите на сравнително-историческия метод, възприеман от всички, които са искали да стъпят на по-сигурна научна основа при изучаване на литературното развитие. Онези обаче, които не са дооценявали социално-историческата определеност на литературата, които не са разбирали

нейната диалектическа взаимообусловеност от жизненото съдържание на епохата, от етническите и психологически особености на народа, от националните традиции, са стигали до несъстоятелни формалистични изводи. Механичното съпоставяне на историческите факти, търсенето на формални белези на сходство, робуването на социологични схеми са довеждали до невярни заключения за генезиса и характера на едно или друго художествено явление, за общозакономерното и национално неповторимото, за непреходното и исторически определеното в областта на творческите феномени. До подобни трактовки водело и увлечението да се търсят непременно преки влияния, щом са налице известни сходства в мотиви и форми на изява на определени жизнени събития, без да се отчита възможността, че сродните исторически условия пораждат и сродни явления. А известно е, че в литературния процес е често налице едно своеобразно преплитане на историко-типологически аналогии с явления, резултат на конкретни взаимодействия, което не е могло да бъде видено от хора, стоящи настрана от историко-материалистическото разбиране на общественото и културното развитие. Очевидно сравнителното проучване не може да се ограничи само с установяване на прости успоредици, на явления, родствени по едни или други белези, както е правела буржоазната компаративистика. Налага се да бъдат основателно изучени социално-историческата съдба, битът и психиката, културното равнище и художествено съзнание на отделните народности, характерът на съществуващите контакти между тях, пътищата и формите на общуване, задачите, които са стояли за разрешаване пред всяка страна и т. н. Само тогава ще може да се види в цялост общото и народностно специфичното, онова, което е резултат на общуване, и онова, което е плод на конкретните исторически условия в отделните страни, да се открои приносът на всеки народ в развитието на общокултурната и художествено-творческа мисъл.

Шишманов, който е враг на всякакви мистично-идеалистически теории и се стреми към материалистическо обяснение на литературните явления, принципите на сравнително-историческия метод му се струват най-надеждни при търсене на разнообразните предпоставки за появата и развитието на художествените феномени. Широките му познания върху развитието на европейските литератури, заниманията му с фолклора и въобще с произведенията на народното творчество са го убедили невъзвратимо в приемствеността на явленията и процесите в духовния живот на народите. Затова и с такава готовност нашият учен споделя схващанията на Г. Плеханов за ролята на влиянията в литературното развитие, за условията, при които те са възможни, кога се оказват благоприятен фактор и стимулират творческите изяви на един писател или на националната култура изобщо.

Какви са по-конкретно схващанията на Шишманов, един от първите изследвачи на Българското Възраждане, когато пристъпва към проучване на книжнината от тая епоха.

Изучил основно духовния живот на много страни и народи, следвайки логиката на фактите в националната ни литература, той идва до убеждението, че литературните явления, макар да се появяват и развиват при конкретни исторически условия, не са изолирани от предходните национални и чужди традиции. Съществуват здрави приемствени връзки и обусловеност между духовните ценности на отделните епохи, между идейните и художествени процеси. Тези връзки и приемственост са толкова по-всеобхватни и интензивни, колкото страните са по-близки в социално, битово, културно, географско отношение. Това убеждение заляга в основата на теоретико-

методологическите принципи и възрения на големия учен и ревностен изследвач на възрожденската литература.[1]

Много са Шишмановите изказвания за взаимовръзките и взаимообусловеността на духовните завоевания — от национален и общонароден мащаб. Тия свои концепции той развива най-вече в университетските си курсове върху историята на западноевропейските литератури, а отчасти и в изследванията си върху проблемите на националното ни възраждане. Всички ония, които по едни или други съображения не могат или не искат да видят и отчитат тия закономерности в духовното развитие на отделните народи или на цялото човечество, в никакъв случай не биха могли правилно да обяснят цялата сложност и многообразие в духовно-творческите процеси в различните страни. „Историята на човешкото общество фактически не знае примери на абсолютно изолирано социално и културно (а следователно и литературно) развитие при отсъствие на взаимодействие между отделните негови области. Колкото е по-културен един народ, толкова по-интензивни са неговите връзки и взаимодействия с другите народи" — пише големият съветски учен В. М. Жирмунский в интересната си статия „Проблемы сравнительно изучения литератур".[2]

Насърчителните изводи, до които идва Шишманов при сравнителното разглеждане на фолклора, го карат да бъде още по-настойчив в усилията си да разглежда на сравнителна основа възрожденската литература. А, както вече сме подчертавали на друго място, неговите фолклорни студии бележат не само нов етап в развитието на българската фолклористика, но в някои от тях се разкриват съществени предпоставки за генезиса на народните творби, сложните поетически превъплъщения, които търпи един народопесенен мотив, което дава възможност да се заключи за важни страни от психиката, бита, душевността, националния облик на балканските народности. Познанията, които има Шишманов за социалния живот и психическия свят на балканските народи, за тяхната историческа съдба, културни и естетически завоевания, му позволяват да види и онова общо и своеобразно на българската възрожденска литература по отношение литературите на тия съседни нам народи, да докаже, че формирането на националната ни книжнина не се е извършвало изолирано, а в твърде тясно взаимодействие с тия литератури. И в тая насока нашият учен сочи факти от най-разнообразно естество — обществено-исторически, икономически, културни контакти и взаимодействия и т. н. С подобни изследвания Шишманов е искал освен научните да постигне и обществени, хуманни цели — да посочи онова, което повече сближава балканските народи и е предпоставка за по-нататъшно сътрудничество.

Ако средновековна България със своята цветуща книжнина дава немалко за развитието на литературата на другите славянски и неславянски народи, то при условията на многовековното чуждо потисничество започват процеси в обратна посока, които стимулират духовното ни възраждане. Затова е невъзможно да бъдат осветлени културата и литературата, светогледните и художествени течения на оная преломна епоха в историческата ни съдба, ако не се държи сметка за съответните области в духовния живот на гърци, руси, сърби, с които българите са имали досег, общували са с оглед на конкретните им икономически и културни интереси. Ето мисълта, която в различни форми и нюанси пронизва почти всичките трудове на Шишманов, посветени на Българското Възраждане. Не един път той

[1] Вж. подробно за Шишмановите историко-литературни и теоретически позиции в книгата на Г. Димов „Иван Шишманов, литературен историк и критик", Изд. на БАН, 1956.

[2] Сборник Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, М., 1963, стр. 56.

заявява, че отдавна са преодолени от науката схващанията за пълната независимост или самонародност дори на една такава древна култура, каквато е гръцката. Твърденията на „чистите естетици", които са се надпреварвали да венцехвалят творческия гений на елините, „абсолютната оригиналност и произведенията на тая избрана раса, божествения дух на тоя Прометей, който е измислил сам, всичко е извадил от нищо, без ничия помощ, със силата на своята богата фантазия, сега вече малцина споделяли" — пише Шишманов в извънредно интересната си студия „Наченки от руско влияние в българската книжнина" (1899).

В подобен смисъл се изказва не един път и в лекциите си върху западноевропейските литератури. „Колкото една нация и да иска да се изолира и да се пази от нахлуването на чужди идеи и форми, колкото и да брани тя своята самостойност, автохтонност, било философски, било морални, било социални или литературни идеи прескачат, особено при сходни социални условия, и най-високите стени и вършат своето дело — в повечето случаи на благотворни ферменти."

Сравнително-историческият подход позволява на Шишманов да види във вярна насока и причините за забавянето на Българското Възраждане както по отношение на западноевропейския ренесанс, така и по отношение възраждането на другите балкански и славянски народи. За разлика от някои други учени, които искали да обяснят по-ранното встъпване на гърци, сърби, румъни по пътя на своето духовно възмогване с някакви лични качества на тия народи, Шишманов търси причините в тогавашното обществено-икономическо състояние на българите. Поради своето географско положение те е трябвало най-жестоко да изпитат варварския османски гнет, били са лишени от възможността на своите съседи да поддържат сношения със Запада, да създават свои просветни огнища, да се сродят по-рано с европейската култура.

В малката, но извънредно интересна статия „Западноевропейското и Българското възраждане" Шишманов очертава общото и специфичното в тия възродителни процеси, отделени един от други с цели четири века. Българският народ, който още през XIV в., малко преди да бъде завладян от турците, бе проявил вече някои признаци на един истински ренесанс, който бе доказал способността да обогатява общочовешката култура, „тоя народ какво би дал на света, ако неговото историческо развитие не бе брутално прекъснато още в XIV в., тъкмо когато Европа се освобождаваше от гнета на своето средновековие" — с болка, но и с национална гордост заявява Шишманов.[3]

От XVIII в. насам се създават условия поробените българи да влязат в контакт със съседни и по-далечни народи. У нас започват да проникват различни книжовни трудове, образователни идеи, художествени съчинения и т. н. И Шишманов търси да разкрие в каква насока въздействуват тези контакти върху съзнанието на българина, върху народностното пробуждане, проследява как това общуване с чуждата култура разкрепостява и оплодява националната духовна енергия. Постепенно и у нас се появяват различни по характер и предназначение съчинения, започва борба за просвета на роден език, на книжовното поле се изявяват все по-голям брой възрожденски дейци. И очевидно всичко това налага формирането и развитието на тая книжнина да се разглежда на сравнителна основа. По такъв начин българският учен иска да разкрие как се възприема и преработва чуждото в съответствие с душевността и потребностите на възраждащата се българска народност, а, от друга

[3] Вж. Иван Шишманов, Избрани съчинения, т. I, 1965, стр. 74 и сл.

страна, да докаже как тогавашната наша книжнина, макар да заимствува от другите, си остава дълбоко национално самобитна, нещо, което не са искали да признаят някои изследвачи.

В тая своя изследователска дейност Шишманов се стреми да разграничи сходствата, които засягат външната страна, указват на формални белези и черти, от онези, които характеризират жизненото, естетическото съдържание на произведенията. За него оригиналността на един писател не се състои само в третирания материал, а и в начина на интерпретиране и осветление. Величието на Шекспир не се намалява от обстоятелството, че е черпил материал от средновековните хроники, от италианските новелисти, защото този материал той е пречупил през своя крупен талант и всеки ред от драмите му, всяка мисъл е типично шекспировска. Подобно явление той съглежда и в устното поетическо творчество, в литературата. Ученият е надмогнал наивно-романтичните схващания за националното. При поетическото претворяване на човешки вълнения и стремежи, на исторически събития и факти от особено значение е идейно-творческият момент, своеобразието на позициите, на които е застанал писателят, особеностите на неговата творческа индивидуалност.

Въпросите, свързани с обществено-историческите и народностно-психологическите предпоставки на Възраждането, с първите по-ярки прояви на национално съзнание, с развитието на новобългарската просвета и книжнина, с формирането на различните литературни жанрове и т. н., Шишманов се стреми да постави на сравнителна основа. Привеждайки богати материали, свидетелстващи за благотворното въздействие на руската, гръцката, сръбската културно-историческа и художествена книжнина върху формирането на новобългарската литература, той идва до интересни изводи и препоръки за по-нататъшно сътрудничество. Политическите аспирации на чуждите управляващи кръгове спрямо народа ни Шишманов никога не отъждествява с благотворното културно влияние на тия страни. „Не е оправдано от никакви съображения, пише Шишманов, заради асимилаторските домогвания на гръцката патриаршия и буржоазия да не признаем полезното въздействие на гръцките училища върху толкова много българи. Чрез гръцката образованост мнозина български възрожденски дейци са влизали в досег и с европейската култура, почувствували са по-остро народностния си дълг, осъзнали са потребностите на своята нация.[4]

Характерна черта за някои от трудовете на Шишманов върху Българското Възраждане е, че наред с изнесените богати материали за творчески контакти, за общуване с духовния живот на други народи, наред с интересните наблюдения и характеристики той сочи и редица проблеми, които предстоят да бъдат по-нататък изследвани. Ето например, когато говори за ролята на Доситей Обрадович за Българското Възраждане, Шишманов пише, че трябва да бъдат продължени изследванията в тая насока. „Но какво е било личното влияние на Доситей върху някои българи в сравнение с общия дух, който той, заразен от просветителските идеи на XVIII в., внесе в сръбската и българската литература, па и в живота чрез своя рационализъм, чрез своя култ към здравия разум, чрез своята омраза против религиозния фанатизъм и калугерски паразитизъм, чрез своята вяра във всемогъществото на просветата и науката, чрез своите грижи за женското образование и т. н.? Защото не бяха ли това основните идеи в мирогледа и на нашите просветители от типа на Неофита Рилски, Неофита Бозвели, Фотинов и др.?“ Така формулира

[4] Срв. Ив. Д. Шишманов, Увод в историята на Българското възраждане, Избрани съчинения, т. I, 1965, стр. 54; Значение и заслуги на Братя Миладинови, т. I, стр. 364; Иван Добровски, т. I, стр. 310.

някои от въпросите Шишманов, които и днес още стоят за разрешение, за да се видят резултатите от творческо общуване между два съседни народа. Осветляването на тия проблеми очевидно не може да стане само в рамките на нащата или само на сръбската действителност. Тук са необходими изследвания, изградени на широка сравнителна основа, като се държи сметка за характера и тенденциите на цялостния обществен, икономически и духовен живот на епохата. Историческите екскурзии, интересните аналогии, които Шишманов прави в студията си за Паисий, навеждат на нови въпроси, изискващи сравнителни проучвания. Като изтъква целия контраст между нашия и европейския XVIII в. в областта на обществени отношения, наука, култура, изкуство и т. н., не без известна национална гордост Шишманов заключава: „И казаното дотук е достатъчно да покаже, от една страна, в какво печално състояние завари Паисий България само няколко години преди Френската революция, от друга — да ни даде да разберем какви условия трябваше да положи българският народ, за да се издигне до днешното си състояние."[5]

В сравнително-историческото поставяне и разглеждане на въпросите, свързани с формирането и развитието на българската национална, обществена, културна, литературна мисъл, Шишманов вижда най-голяма възможност да бъдат разкрити някои от закономерностите на народностното ни и духовно развитие изобщо. Позитивистките и материалистически концепции на българския учен подхранват усилията му в тая насока, за да създаде студии, които говорят за бързото развитие на младата ни наука в края на миналия и началото на нашия век. В областта на сравнително-историческото изследване на възрожденската литература и култура, при всичките непоследователности, непълноти, които могат да бъдат съгледани, някои неизбежни за онова време, Шишманов залага здрави научни традиции.

Тези традиции не остават изолирани в българското литературознание. Към сравнителна трактовка на някои проблеми от възрожденската книжнина прибягват и други литературни историци от миналото, макар да не се домогват до широтата и гълбината на Шишмановите методологически схващания.

Разбира се, тук няма възможност да бъдат разгледани десетките трудове, в които са налице усилия за една по-системна или по-частична сравнителна интерпретация на литературните явления и процеси. Ще се спрем само на някои, за да се открояят тенденциите на литературната ни история в усилията да осветли възрожденската книжнина.

Един друг от големите изследвачи на възрожденската литература — Боян Пенев — също живее със съзнанието за необходимостта от сравнително разглеждане на художествените и културни явления на оная епоха. В студията си „Посоки и цели при проучване на новата ни литература", където разкрива методологическите си позиции, в някои пунктове за съжаление твърде несъстоятелни, и този български историк подчертава, че не е възможно отделните литератури да се изучават изолирано особено когато се касае за страни, влизали в контакти и взаимоотношения или пък развивали се при сродни обществено-исторически условия. Той е дълбоко убеден, че при подобни обстоятелства неизбежни са били взаимни влияния, което налага да се познават и проблемите на литературата, която влияе, и литературата, търпяла чуждото въздействие.[6]

Като говори за различните предпоставки на творческо-интелектуалните процеси, той ги обособява главно в две сфери, в „два вида фактори — външни и индиви-

[5] Ив. Д. Шишманов, Паисий и неговата епоха, Избрани съчинения, т. I, 1965, стр. 87.

дуални", които „определят посоките на литературното развитие". Към първите, „външните" фактори, наред със социалните условия, с обществения и политическия живот, Б. Пенев причислява и влиянията на чуждите литератури. Всяка от тези две групи фактори може да обясни само определена страна на литературата, но не и съвкупността от проблеми, които са свързани с общото духовно развитие или с творчеството на определен писател. Ето защо изследвачът трябва да държи еднакво сметка за едните и другите, за да дойде до по-пълни изводи за обществено-историческата и индивидуално-психологическата същност на литературата. И в тази връзка нашият учен спори с Иполит Тен, който искал с формулираните от него три фактора да обясни явленията и процесите в литературния живот.[6] Макар обаче да подчертава необходимостта от всестранно разглеждане на обективно-историческите и индивидуални предпоставки на литературата, предмета на сравнителните изследвания Б. Пенев свежда главно до литературните влияния. Неговите усилия се изчерпват с установяване размерите и насоката на влиянието, което търпи една национална литература от друга, на един писател от друг свой събрат по перо. Само при такъв подход може да се открои сходството и връзката между литературно-исторически факти, „близки по-време и място или пък аналогични в съотношенията на елементите, що ги пораждат", пише той. В уводната глава към своята История на новата българска литература Б. Пенев нашироко говори за възможностите на сравнителния метод. Чрез него могат да бъдат обяснени много черти на литературните явления, които иначе биха ни се стрували твърде странни.

Литературните взаимодействия са исторически обусловени и естетически жизнени. Затова влиянията, външните въздействия „могат да се проследят дори и върху литератури, които на пръв поглед изглеждат твърде своеобразни и обособени". Всяка национална литература по думите на Б. Пенев „се образува и самоопределя по пътя на обмяната, взаимодействието и подражанието; чрез тях само може да се реализира стремежът към национално самобитно творчество"[7]. Подобно на Шишманов и Пенев подчертава, че значимостта на една литература не намалява от обстоятелството, че е заела форми и мотиви от другаде. От общата културна съкровищница всеки художник има право да заема, при условие обаче, че е способен да създаде нещо по-съвършено от заетото или „пък напълно да го абсорбира в своята душа". Това важи особено за млади формиращи се литератури Такива литератури отначало подражават, но постепенно се освобождават от механичното подражание, за да настъпи етапът, когато те заимствуват само онова, което в творческия мир на „даровити национални поети добива особено индивидуален и национален колорит". Затова и влиянията трябва да се разглеждат винаги в какво съотношение се намират спрямо самостойността, оригиналността на дадената литература или творческата личност на художника. Както една цяла литература, така и един писател не биха загубили нищо от своята самобитност – ако я имат, — когато търпят външни влияния. Напротив — биха разширили духовния си кръгозор, обогатили историческия и художествения си опит, пише Б. Пенев. „Националността, традицията, особените исторически и социални условия, при които живее един народ, оставят твърде дълбоки следи в духовния живот и литературата и никакви съприкосновения с външни идеи не[8] могат ги изличи. Същото може да се каже и за ония следи, които очертават индивидуалността на един даровит поет." Сравнителните изследвания дават възможност да се види с какви нови оригинални черти се обо-

[6] Вж. История на новата българска литература, т. I, стр. 18.
[7] Пак там, стр. 24.

собява и изявява всяка литература, всеки писател в зависимост от народностни потребности и индивидуални склонности, как се променя чуждото в съприкосновение с друга среда и творческа натура. А, от друга страна, да се разграничават самобитните елементи от ония, дошли от външни влияния.

С такива най-общо характеризирани схващания Б. Пенев пристъпва към изследване на възрожденската литература, проследява влиянието на гръцката, сръбската, руската книжнина върху културно-историческата и художествена мисъл на Възраждането. Школуваният историк предупреждава за трудността на такъв род изследвания. Те следва да се извършват с голяма предпазливост. Необходими са големи исторически познания, художествена култура и усет, за да се разграничават сходствата, дължащи се на непосредни влияния от ония, които са възникнали без всякакви особени контакти и взаимодействия, а са резултат на еднаквостта или близостта на обществените и националните условия или в психиката и духовния свят на творческите индивидуалности. В тая насока особено интересни факти ни предлага историята на Българското и Сръбското Възраждане, пише Боян Пенев. „И когато се съпоставят те, не всякога може да се говори за взаимни влияния — обяснението в много случаи трябва да се дири в еднаквите нравствени и политически условия в националния живот на сърби и българи." Това от своя страна ни кара да установим определена закономерност в съотношението на историческите условия и литературното развитие през оная епоха. А, от друга страна, да видим как върху тия две съседни литератури, влизали в отделни моменти в твърде тесни взаимоотношения, са се отразили особеностите на националното развитие на всяка страна.

Студиите „Доситей Обрадович у нас" (1912), „П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия" (1906), както и четиритомната му история на новата българска литература съдържат интересни материали, наблюдения и характеристики свидетелстващи за разнообразните форми на общуване и контакти между българската литература, от една страна, и сръбската, руската, гръцката, от друга. Генезисът и характерът на широк кръг явления не биха могли да получат необходимото всестранно осветление, ако не са били разглеждани на фона и на онова, което вече е било достигнато от тия наши съседи. Следвайки обаче културно-историческите концепции за литературното развитие, Б. Пенев не съумява да очертае в пълнота дълбоките народностни обществено-икономически предпоставки, обусловили появата на възрожденската книжнина. „Вътрешните" и „външните" фактори той сякаш разглежда на една плоскост и по такъв начин не се дооценява значението на вътрешните закономерности в развитието на всяка национална литература. И, както вече бе отбелязано, неговите сравнителни изследвания не засягат повече страни и аспекти на цялостния обществен и духовен живот, а вървят едностранно, главно по линията на чуждите влияния, изпуща се процесът на взаимодействие с всичките онези компоненти, характеризиращи интелектуалния живот на епохата.

Когато човек днес препрочита десетките трудове, посветени на Българското Възраждане, излизали в миналото в продължение на близо половин столетие, не може да не забележи един неотклонен стремеж у големите учени да търсят допирните точки на младата ни национална книжнина с културния живот в другите страни. Насърчителните резултати, до които идват при изследване на фолклора, подхранват убеждението за необходимостта от по-системни усилия за сравнително разглеждане и на младата ни национална литература. А и всеки, който е познавал

обществения и духовния живот в по-широки географски и етнически области на повече народи и страни, не е могъл да не дойде до това убеждение. Към такъв подход са насочвали и характера на самите историко-литературни факти, обществените и духовните процеси, които са се извършвали по онова време в нашите земи. Друг е обаче въпросът, доколко отделните изследвачи, дошли до извода за връзките на младата ни книжнина с книжнината на другите народи, са успявали да поставят на научна основа разглеждането на тия сложни проблеми. Тук вече са си казвали думата методологическите позиции, философско-теоретическите схващания за същност на духовните процеси, за закономерностите в тяхното развитие.

Тази закономерност в литературознанието ни по отношение на възрожденската литература се потвърждава и от богатата научна дейност на другия ревностен изследвач от по-старото поколение М. Арнаудов. Неговите многобройни трудове, проблемни студии или цялостни монографични изследвания за писатели и поети, за книжовници и просветни дейци, дали съдържание и насока на духовния, интелектуалния живот на възрожденската епоха, свидетелствуват за усилия да обгърне по-цялостно процесите, като отчита и онова, което идва отвън и стимулира тия национални процеси. Пише ли той за живота и дейността на най-ярките представители на националната ни обществена, научна, художествена мисъл от Паисий до Ботев, на чиито плещи се ражда нова България, или за по-скромни дейци на оная епоха, ерудираният изследвач не пропуща да хвърли ретроспективен поглед и извън националните граници, за да посочи някои идеи, които са стимулирали духовната енергия на българина. Било при общата характеристика на Възраждането, било при очертаване дейността на отделните дейци Арнаудов подчертава, макар и понякога твърде бегло, онези тласъци, които идват от демократичните идеи на френското просвещение, на френската революция и посредством Гърция и нейните училища достигат до редица просветени българи, за да пробудят у тях народностно съзнание и воля за народополезна дейност. Между тези външни подтици Арнаудов сочи и онова, което идва под влияние на немския романтизъм с интереса към народностното начало, към фолклора. Тези идеи вдъхновяват мнозина славянски дейци. Пробужда се интерес и към миналото на българите, неговото изучаване става опора за народностно свестяване. Като говори за благотворното въздействие на Доситей Обрадович върху Софроний Врачански, Арнаудов подсказва и за корените на Обрадовичевия рационализъм — френското просвещение, което през XVIII в. владее най-големите умове на Западна Европа. Все тук нашият изследвач търси и корените на философските схващания на Селимински, формиран в средата на гръцката образованост. В монографичните си изследвания за Априлов, Бозвели, Раковски, Славейков и др. Арнаудов прави кога по-дълги, кога по-кратки екскурзии из културния, просветния и обществения живот на гърци и руси, за да посочи онова, което идва от тяхна страна, за да подхрани и стимулира нашите възрожденци към творческа изява.

Тук няма възможност да се спираме и на някои други изследвачи на възрожденската литература, у които са налице известни опити към сравнително разглеждане на съответните проблеми, още повече че те не бележат нещо ново по отношение на вече казаното.

Онова обаче, което следва да се подчертае, е, че за разлика от Шишманов у другите изследвачи все по-рядко срещаме теоретическа обосновка за необходимостта от сравнителни изследвания. А, от друга страна, и научният хоризонт сякаш все повече се стеснява. По-редки стават и конкретните детайлни проучвания на

сравнителна основа. Обикновено се указва на по-общи паралели и сходства или се характеризират контакти от културно-историческо естество, без да се проследява тяхната роля в изграждането на философския, художествения, нравствено-психологическия свят на писателя или книжовника, нито пък се разкрива значението им за тяхната творческа практика.

Литературно-историческата ни наука в миналото при подчертания стремеж да разглежда в сравнителен план някои от проявите на възрожденската книжнина, при безспорните й заслуги в установяване на множество общи черти, тенденции и т. н. с литературите на други народи не можа да се домогне до по-широки концепции и изводи за ролята на взаимовръзките и взаимоотношенията в литературния процес на отделните страни или в световен мащаб. Емпиричното съпоставяне на изолирани факти, механичните паралели често довеждат и до неверни обобщения относно общото и своеобразното в националната ни култура и художествена книжнина.

Марксическото литературознание в миналото (с изключение на Георги Бакалов) не ни е оставило по-значителни трудове, в които да се трактува възрожденската литература и в сравнителен аспект. Но дори и у Бакалов, който пише с такава голяма любов за дейците на националноосвободителното движение, особено за революционните демократи, усилията му са в по-друга насока. С изключение на студиите му за Ботев, където той се спира и на въздействието на руската революционна демократическа идеология — насърчаван в тая насока и от Шишманов, другите му трудове за възрожденската епоха почти не засягат въпроси от сравнително-историческо естество.

След известен период на подценяване на този дял на историко-литературната наука днес изследванията в тая насока се разгръщат на все по-широк фронт. Дискусията, организирана в Москва през 1960 г. по въпросите на взаимовръзките и взаимообусловеността на националните литератури, убедително показа, от една страна, ограничеността на буржоазната компаративистика, а, от друга, необходимостта от едно углъбено ново разбиране и по-нататъшно разработване на методологическите въпроси, свързани с тия проблеми.

Днес ние критикуваме принципите на компаративистиката в миналото главно поради това, че тя е откъсвала разглеждането на литературата от обществения живот и социалните борби, не е изтъквала нейната активна роля в развитието на народите, оказала се неспособна да надмогне голия емпиризъм и дойде до по-значителни научни обобщения. Националното ни наследство в тая област, особено онова, което ни е оставил Шишманов, макар да не е чуждо на някои от посочените недостатъци, представлява решителна крачка напред в усилията да бъдат поставени на здрава научна основа сравнителните изследвания на възрожденската литература.

В основния доклад на споменатата дискусия в Москва „Някои въпроси на изучаването на взаимовръзките и взаимодействията на националните литератури", изнесени от И. Г. Неупокоева, се казва: „Стремежът да се разглежда историята на литературата във връзка с развитието на обществото, самата постановка на въпроса за наличието на определени закономерности в общественото развитие, на които е подчинен и историко-литературният процес, дава основание да се говори за превъзходството на А. Н. Веселовски над съвременната нему западноевропейска буржоазна естетическа мисъл, за която е била характерна все по-засилващата се тенденция на откъсване на изкуството от обществения живот или плоския емпиризъм. При това самото разбиране на общественото развитие само като еволюция, което се определя от съвкупността на икономически, съсловни, културни, психологически

или други фактори, не излизало извън рамките на позитивизма, което определя и основните методологически принципи в изследванията на Веселовски."[8] При несъмнената си близост с някои от ръководните начала на Веселовски у Шишманов срещаме немалко съждения за диалектическата взаимообусловеност между общество и литература и по такъв начин в редица от работите си надхвърля рамките на позитивизма и застава на стихийно-материалистически позиции. Макар и двамата учени да се увличат в известни моменти по теорията на заимствуването, в усилията да бъде разкрита ролята на връзките и взаимопроникванията за литературното развитие, Шишманов в много по-голяма степен държи сметка за конкретно-историческата, национална обусловеност на художествените явления. Негово основно методологическо начало е, че литературата се явява своеобразен барометър на общественото развитие, че тя се появява винаги с оглед да задоволи определени исторически народностни задачи. Оттук и дълбокото му убеждение, че при всичката приемственост на чужди и национални традиции, при несъмнената роля на контактите и връзките с други чужди литератури всяка литература носи в една или друга степен, в зависимост от етапа на нейното развитие, самобитен облик, защото и заетото отвън се трансформира съобразно с обществените условия и творческа индивидуалност.

Литературата ни през епохата на Възраждането е особено благодатна за сравнителни проучвания. Те могат да бъдат насочени както по отношение на връзките и взаимоотношенията, които са съществували между нашата страна и другите балкански и европейски страни, така и по отношение на онези сходства, които са резултат на сходни обществени условия и исторически тенденции на развитие. Решаването на многообразните проблеми от тези две области предполага детайлни проучвания не само върху нашата възрожденска литература, но и върху литературите, с които по онова време нашият народ е общувал с оглед на растящите обществени, икономически, културни интереси. Необходимо е да се познава съответната обществена и културна атмосфера в общуващите страни, да се изследват генезисът, характерът и развитието на литературните течения и школи, творчеството на отделни писатели, на техния резонанс. Предполага да се изучи как, на каква идейно-художествена основа са били претворявани обществени борби, социални тенденции, нравствено-философските възрения на времето. Само изследвания, изградени на такава широка основа, ще ни дават възможност да видим ролята на контактите, на общуването, на междунационалните взаимоотношения в развитието на отделните национални литератури, на отделния творец, да вникнем в сложните вътрешни закономерности на литературния процес. Тогава ще може да се установи, от друга страна, кога литературните контакти довеждат до творческо влияние и взаимодействие и кога те остават в сферата на обикновеното общуване.

Сравнителните изследвания могат да доведат до верни изводи тогава, когато се правят на широка социално-историческа, народностно-психологическа основа, когато се изхожда от материалистически позиции по отношение развитието на обществото и културата. Трябва да се вижда и изследва целият комплекс от контакти, взаимовръзки и взаимоотношения, характерни за дадения исторически период. От друга страна, не трябва никога да се изпуща от очи типологическият характер на много явления в областта на духовно-творческия живот. Сходните обществено-исторически условия и тенденции на развитие пораждат и еднакви процеси и очевидно те не биха могли да бъдат обяснени с никакви външни влияния и взаимо-

[8] Сборник Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, стр. 16.

действия. Само онзи, който застава на такива позиции, би могъл да види целия комплекс от причини и предпоставки, породили сходни явления, да види ролята на традициите — домашни и чужди, да изучи процесите на приемственост, продължаване и преодоляване на предишното.

Взаимовръзките и взаимодействията се проявяват в различни аспекти, различна степен на интензивност, при различни обществено-исторически условия и национална атмосфера. Затова и резултатите могат да бъдат от различно естество. Само онзи контакти и влияния се оказват благотворни за по-нататъшното развитие на една литература, които отговарят на нейните национални традиции, съвременни обществени потребности и тенденции на развитие. Оттук е необходимостта сравнителните изследвания да се изграждат върху широки познания на цялостния живот на съответните народи в тяхното историческо развитие и конкретно състояние, с всичко онова, което ги характеризира като етнически и културни общности, с общото и своеобразното на разнообразните прояви в областта на духовно-интелектуалната мисъл.

След социалистическата революция у нас, в процеса на общото преустройство на науката, и литературознанието уверено и пълно застана на марксически позиции. Макар през първото десетилетие това преустройство да бе съпътствувано от не едно увлечение, между които бе и отъждествяването на сравнителния метод с буржоазната компаративистика и оттам недоверието към този метод, по-късно настъпи преоценка на погрешните схващания в тая насока. Преодолявайки постепенно емпиризма и позитивизма, догматизма и схематизма, литературните историци започнаха да пристъпват от по-разнообразни аспекти към проблемите на литературата. Ако в началото обект на сравнителната трактовка бяха по-частични явления, по-късно тематиката и проблематиката се разшириха, започнаха да се търсят разностранните причини за появата и насоката на развитие на литературните явления и процеси. Възрожденската литература започна да привлича все по-голям брой изследвачи, които поискаха да я осветлят от повече страни, да разкрият както нейния самобитен характер, така и общото, което тя носи в сравнение с книжнината на близки и по-далечни народи. Съзнанието за взаимовръзките и взаимодействието на художествените и културните ценности, за ролята на традициите за развитието на духовния живот се утвърждава като ръководно начало при историко-литературната дейност. Появиха се трудове, студии, статии, които разкриват връзките на възрожденската литература с руската обществена и естетическа мисъл, както и с литературите на нашите съседи сърби и гърци, с които народът ни по онова време е общувал под най-различни форми. (Приносът на литературознанието ни през последните две десетилетия в тая област ще бъде разгледан на друго място.)

По-нататъшното сравнително разглеждане на литературата и културата през Възраждането ще хвърли светлина върху цял комплекс от въпроси, с които се сблъскваме, щом влезем в досег с духовния живот в оная епоха. Така например въпросите относно причините за растящите контакти на народа ни със своите съседи, за заимствуванията, подраженията в началния период на възрожденската литература, за характера на преводната литература и ролята на влиянията за постепенното формиране на художествено съзнание, за развитието и зараждането на литературните форми и жанрове, за своеобразието, което получават у нас различните литературни течения и т. н. биха получили по-цялостно и по-вярно осветление. Разбира се, научното решаване на тия и други подобни сложни въпроси от сферата на сравнителното литературознание предполага материалистически позиции по

отно. ение развитието на обществото и литературата, по отношение цялостната характеристика на епохата, през която се е извършвал културният обмен, по отношение историческата съдба и задачите, стоящи за решаване пред обществената, научната, културната, естетическата мисъл на страните, влезли в едно или друго по-частично или по-широко общуване. „Сериозни пречки по пътя на изучаване влиянието на по-силно развитата култура на по-слабо развитата се явява според нашето дълбоко убеждение механическият метод на сравнение, широко разпространен у позитивистите през миналия век и далеч още не изживян в съвременното литературознание. Този метод води до превзети заключения особено тогава, когато към него се прибавят буржоазният национализъм и расистките измислици; в такива случаи литературният процес се свежда да се докаже превъзходството на „висшата култура" (абсолютизирана извън историческата действителност) над „низшата", на която не се признава правото да се изправи с великите образци, и предварително се изключва възможността, щото една култура, сега по-малко съвършена, да може в своето развитие да надмине образците."[9]

Закъсняло и ускорено развитие на българската възрожденска литература, влиянията, които търпи, специфичните задачи, които е трябвало да решава, бързото ѝ възмогване до най-високите върхове на художествената и естетическа мисъл налага широка сравнителна интерпретация. Днес все повече съзрява идеята за необходимостта от комплексно разработване на културно-историческите и художествено-естетическите проблеми. Както и в другите клонове на науката, така и тук следва да бъдат използувани средствата и възможностите и на другите области на хуманитарното знание, методите на изследване на другите видове изкуства при сравнителната трактовка на литературата, за да се дойде наистина до всестранно осветление на сложните и многообразни предпоставки и закономерности в появата и развитието на интелектуално-творческите явления и процеси както за отделни страни, така и в световен мащаб.

Колко назряла е научната необходимост от сравнително проучване на общите културно-книжовни и художествени явления, говори и обстоятелството, че през последните години и проблематиката на сравнителното литературознание заема изключително важно място в работата на международни конгреси, симпозиуми, конференции, срещи и т. н. Общо е убеждението, че днес не е възможно един проблем да бъде осветлен на съвременно научно равнище, ако той не бъде интерпретиран на широка сравнително-историческа основа, за да бъдат установени и изучени ония общи закономерности и специфични прояви, социално-историческите, народностно-психологическите, индивидуално-творческите предпоставки, довели до появата на едно или друго явление, определили неговия характер, интензивност на развитие, неговата обществено-действена сила, нравствено-естетическата му функция. По-нататъшното изследване на отделните национални литератури или на определен кръг явления от по-големи географски области, исторически периоди и т. н. днес е немислимо без обстоятелствено осветляване на многообразните международни литературни контакти, връзки и взаимодействия, без установяване на тяхната роля в развитието на една национална литература, в историята на световната култура и значението им за възмогване на творческата мисъл.

[9] И. Н. Голенищев — Кутузов, Национальное своеобразие в славянских литературах Ренессанса, Сб. Взаимосвязи. . ., стр. 242.

СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ И НАШИТЕ ВЪЗРОЖДЕНЦИ

БОНЮ СТ. АНГЕЛОВ

За книжовната и обществена дейност на Софроний Врачански се заговорва още приживе, името му твърде рано се споменава от редица дейци на Възраждането. И веднага ще кажа — у всички отношението е положително. Съживеното национално съзнание търси опори, за да стане още по-активно. Такава опора на национален подем става и Софроний Врачански.

Без да бъда изчерпателен, ще изнеса редица вести, които красноречиво говорят за отношението на нашите възрожденски дейци към Софроний Врачански — въпрос, досега неразработван в нашата литературна история. Познатите вести ще дам не хронологично, а по тематика.

* * *

Първо и ярко отношение към Софроний Врачански е изразено в Одата, написана на 25 март 1813 г. от Димитър Попски. Тя късно става известна на науката — едва от 1861 г., — когато Г. С. Раковски я обнародва във вестник „Дунавски лебед" (бр. 54, стр. 3—4) под наслов: „Его преподобию господину отцу епископу Врачанскому Софронию, милостивейшему моему благодетелю и отцу, искренейшее приношение."[1]

Издадена е със следната забележка: „Тойзи драгоценен паметник е найден в Букурещ и обнародва ся так също, както е писан. В идъщий брой щем направи и няколко си забележки върху того, както и ще отворим нов подлистник, де ще ся обнородова първо житие отца Софрония, писано от същаго. Надеймe ся, че читателите ще обърнат внимание си на такива драгоценности, кои спадат в народната история."

Написаната от Димитър Попски „Ода" е интересна „и като свидетелство за това, как са гледали видните българи на своя духовен представител и водач, и като пръв опит за поезия на новобългарски език"[2]. В нея авторът искрено изразява не само дълбоките си чувства към видния българин, когото величае, когото сравнява с други видни дейци на българската история, но дава и широка изява на пробудените у него патриотични настроения. След като казва, че бог е проявил милост към българския народ, изпращайки му учител като Софроний, който чрез своето учение наставлява „на път спасения", Дим. Попски пожелава:

---

[1] После обнародвана от Ал. Т.-Балан, Панегирик за Софрония Врачански. — сп. Български преглед, II, 1895, кн. 12, стр. 158—159; Софроний Врачански, София, 1906, стр. 133—137.

[2] М. Арнаудов, Софроний Врачански, София, 1943, стр. 91.

Престол архиерейский паки да блеснет,
И тия звона паки радостно да екнет:
Да явится царя Асеня мужество,
Народу от всюду да стещется множество.
Всяк услишай, к того гласа да бежит,
Десницу свою на врага да вооружит.
Всяк вооруженною рукою и волею за вера да умре,
Слава от людей, от бога венец да преме.
И так походем теми вси умрети.

Нужно е едно уточняване относно публикацията на Раковски — въпреки декларацията му, че обнародва „Одата" така, както е в оригинала, той не е спазил точния текст на автора; в напечатания текст има не само правописни отклонения, променени отделни думи, но и променени стихове. Най-важна е промяната на два стиха, свързани с Русия, изразяващи надежда за нова скорошна помощ от „северния лев", който би трябвало да дойде още докато Софроний е жив. Ръководим от свои патриотични съображения, Раковски напечатал стиховете:

При животе твоем да възкръснит разврений наш лев,
Кой бистрим стремленем да изревет страшен рев!

В оригинала обаче те гласят:

При животе твоем да прилетит северний орел,
Кой бистрим летанием и Мехмеда удивил.

Тези стихове безспорно изразяват тясна връзка с конкретната тогава (1813 г.) политическа действителност, сред която живее българският народ — наскоро завършилата продължителна Руско-турска война (1806—1812 г.), която не донася жадуваната свобода. Като употребява познатата символика за Русия — „северний орел", широко разпространена у нас, намерила израз и в нашата живопис, Димитър Попски пръв от българските книжовници внася тази символика в *свое* поетическо произведение.

Ще посоча и няколко други промени:

Напечатано от Раковски	*В оригинала*
въ темность	въ темнотѣ
дремяющихъ ободряеши	дремлющихъ ободряеши
и будетъ грьмѣти	и бѣдетъ гремѣтъ
о тебя молити бога	о тебя молитъ бога
на Болгарію луча	на Болгарій лѣча
надъ нея	надъ ней
и тіа звона паки радостно да екнетъ	и той колоколъ паки ясно да екнетъ
и поенія молитвы възслѣмъ	и *теплія* молитвы возслѣмъ
благосклонно причтенію	благосклонно прочтенію

При печатането на текста Раковски изцяло пропуснал една бележка, свързана със стиха „Царски, архиерейски домиι и книги изгорени". Под линия стои бележката: „Библіоѳека, сіесть книги царскы и мирскы хранилися въ архіерейских домах."

Поради всички тези и подобни на тях промени намирам за целесъобразно да публикувам тук като приложение пълния текст на „Одата" по преписа, намиращ се сега в Софийската народна библиотека — Български исторически архив, арх. ед. II. В. 5877, за който узнах наскоро. А може би това е оригиналът? Във всеки случай този препис е много по-близък до оригинала, отколкото познатия днес печатан

текст на „Одата". Може да се предполага, че при печатането поради полиграфически и други свои съображения (може би стихотворни) Раковски е направил внесените промени. За нас е неизвестно кога и къде Раковски е правил преписа, как и от кого е получил ръкописа. Запазеният в Софийската народна библиотека препис на „Одата" в чест на Софроний Врачански е единственият днес познат препис (или оригинал?) на тази ранна българска стихова творба, която следва да се използува в научната литература по нейната автентична редакция. При печатането на текста спазвам всички графически особености на оригинала, като подчертавам онези думи и фрази, които показват разлика с публикацията на Раковски.

В една своя ода на родното си място, писана през 1854 г., Раковски величае не само природните красоти на Котел, но и неговите видни представители, играли важна роля в живота на народа, между които на първо място е Софроний Врачански:

Епископъ Софронїя първи предводитель,
Докторъ Беронъ Петър неговъ ревнитель,
Кипиловски после Анастасъ Стояновичъ,
Архїмандритъ отецъ Неофитъ и Крестовичъ,
И други много учени млади котленцы.

Изследвачът на културното минало на Котел Гено Киров печата едно стихотворно послание до котленци, писано от неизвестно лице и с неуточнено време (може би от 1873 г.). В това стихотворение също се говори за заслужени котленци. Разбира се, и тук Софроний е на първо място.

После крестители наши Кирила Методия,
Тий в 18 век заследвали българска зодия,
Високопреосвещений Софроний Врачански,
После отец Бозвели Неофит Хилендарски.[3]

* * *

Големият проповеднически сборник на Софроний Врачански „Кириакодромион" („Неделник"), една от първите български печатни книги, излязла в гр. Римник (Румъния) през 1806 г., въпреки значителния си тираж не могла да задоволи нуждата от подобни книги сред нашия народ. Тя бързо се разпродала, навлязла широко в църковната практика, по страниците ѝ се нанасят приписки, свидетелстващи не само чие притежание е даден екземпляр от книгата, но има и приписки, които заклинават, които повеляват тя да се пази.[4] Поради това наложило се книгата „Неделник", известна сред народа повече по името на нейния създател „Софрние", през Възраждането да бъде отпечатана още три пъти. Тези издания на: Евангелие поучително, Нови Сад, 1856; Евангелие поучително, Букурещ, 1865; Поучително евангелие, Белград, 1868.

[3] Гено Киров, Материал за историята на котленското училище. — СбНУН, кн. XXII—XXIII, 1906—1907, стр. 2—5. Той е склонен да приеме, че стихотворението-послание до котленци „било съчинено и изпратено от известния котленец Г. Кръстевич". Препис от стихотворението се намира в ръкописната сбирка на Археологическия музей в Шумен (а може да не е препис, да е оригинала?). И тук на стр. 2 имаме стихове: Високопреосвещения Софрония Врачански,
После отец Бозвели Неофит Хилендарец.

[4] Б. Цонев, Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София, т. I, София, 1910, стр. 499: „Сия книга Софрониева положена у монастирь светаго отца Йоана Рилскаго, потписана сось рука Йованчо Веловичъ. Ако би се некой соблазниль да украде, може да му е на фторо пришествие свети Йоанъ суперникъ."

Важна особеност на две от тези издания, говореща за повишено национално съзнание, за оценъчно отношение към дейността на заслужили народни деятели, е наличието в тях на образи на Софроний Врачански. Нещо повече дори — Софроний е първият измежду българските възрожденци, за когото има образи в печатната книжнина. И в тази насока той получил преднина от Паисий, оставащ все още не така популярен, както е неговият ученик. Освен два автопортрета на Софроний познати са и следните негови образи, създадени през Възраждането:

1. Образ от 1812 г. Има текст: „Софроние Богориди, епископ врачанский, от Казан в Великая Мисия или Болгария." Намира се в Държавната художествена галерия — Пловдив.

2. Втори образ от 1812 г., също рисуван с маслени бои върху платно. Надпис: „Софроніе Богоріди, епископь врачанскы, ѵ Казанъ въ Велꙗка Мꙗсіа или Болгаріа. аѵів." Намира се в Църковния музей — София.

3. Образ литографски в книгата „Поучително евангелие" (Букурещ 1865 г.) с надпис: „Преподобний отец Софроний епископ Врачанский, Великия Мисии, роден в лето 1741 в с. Котел (в България), починал във Влашко в лето 1813."

4. Образ литографски във второто издание на същата книга (Букурещ 1868 г.), със същия надпис.[5]

5. Образ-медалион върху меден диск, намиращ се в Градския музей — Лом. Има надпис: „Сѵфроніа епіскопъ Вратчанскіи 1739—1813."[6]

И нещо повече свидетелствува епохата — редом с печатното преиздаване на „Неделника" тогава се появяват и ръкописни екземпляри от книгата. Това говори за недостатъчността на печатните екземпляри, за търсенето на книгата.[7] Най-правдоподобно е да се предположи, че тя е била преписвана от български свещеници които не са успели да се снабдят с печатан екземпляр. Засега мога да посоча следните преписи от „Неделника", освен които ще е имало и други:

1. Геров препис — направен от хаджи Геро, баща на Найден Геров, през първата половина на XIX в. За него узнаваме от писмо на Найден Геров до баща му (12 юли 1841, Одеса): „Получих по Афанасия Софрониево толкование, ваша руконисна книга..."[8] Къде се намира този ръкопис, днес не знаем; вероятно е останал в Одеса между книжата на Априлов.

2. Препис в ръкопис № 1092 на Софийската народна библиотека, от средата на XIX в. Всички слова „са взети из Кириакодромиона на Софроний Врачански, и то от първото му издание (1806 г.). Текстът на словата е предаден без съкращения и без преправки, но езикът е доста променен: много църковнославянски думи, форми и изрази са заменени с народни"[9].

3. Препис, направен преди 1856 г., когато излиза второто издание на „Неделника". Целият ръкопис, състоящ се от 381 листа, осмина, съдържа само текста на

---

[5] По-подробно в моята работа „Образи на Софроний Врачански до Освобождението", Известия на Института за изобразителни изкуства, кн. IV, 1961, стр. 5—15.

[6] В. Ив. Пандурски, Един непубликуван досега образ на Софроний Врачански. — в Църковен вестник, 1963, бр. 36, стр. 6—7.

[7] От четирите издания над 3000 екземпляра. (Вж. М. Стоянов, Българска възрожденска книжнина, т. I, София, 1957, стр. 337.)

[8] Из архива на Найден Геров, кн. I, София, 1911, стр. 335, № 538.

[9] М. Стоянов и Хр. Кодов, Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека, т. III, София, 1964, стр. 426—430.

„Неделника", точен препис по първото му издание. Писан е от двама книжовници, чиито имена не знаем. Сега се съхранява в Института за литература при БАН, инв. № 3113.[10]

4. Извадки из „Неделника" — намират се в ръкопис от 1850 г., 73 листа, писан от Васил Велйович в село Видраре, Тетевенско.[11] На лист 1 е означено „Краткое



толкованіе", а на лист 3 „Кѵріакодроміонъ, сиречъ Недѣлникъ". Все тук е казано: „Поучение на всех православних църквах толкование с нравоучение душеполезно, избрано от много книги за полза всякому человеку. Кой какво жали, намира в нея, защо е сас много труд собрана. Понеже человек неучен като дрво неуделано. Ученното е светост, учение[то е] утешение и управление сердца и ума."

Преписани са 11 слова от „Неделника".

5. Неделни поучения — ръкопис от началото на XIX в., писан с гръцки букви на български език. Проучен и издаден от *Л. Милетич* — Два български ръкописа с гръцко писмо... (Български старини, кн. VI, София, 1920). След сравняване на този ръкопис с друг подобен ръкопис (№ 1064 на Софийската народна библиотека), М. Стоянов и Хр. Кодов заключават: „Не може да има съмнение, че двата ръкописа са писани от една и съща ръка. Обаче тези неделни поучения са в същ-

[10] По-подробно у Хр. Недялков, Препис от печатния „Неделник" на Софроний Врачански..., Известия на Института за българска литература, VI, 1958, стр. 281—284.

[11] Б. Цонев, Опис, I, стр. 405—406.

ност прередактиран препис от „Неделника“ на Софроний Врачански, тъй че не могат да бъдат от XVIII в., както смяташе Милетич, а са от началото на XIX в.“[12]

За въздействието на Софроний Врачански върху културния живот свидетелствува и преписването на един от неговите големи и важни ръкописни сборници — т. нар. Втори видински сборник (сега в Софийската народна библиотека, № 1093). Препис от него е направил през 1850 г. поп Кръстю в Разград (сега в Софийската народна библиотека, № 363)· Бележки, свързани със Софроний, ръкописът не съдържа.[13]

Запазени са няколко бележки от съвременници на Софроний. Без да предават нещо особено за него, те са ценни като израз на отношение към обществения деец, говорят за популярността на дееца. Най-ранна е приписката в ръкопис № 322 на Софийската народна библиотека, написана с едри букви върху първата подвързийна корица: „Да се знае, кога дойде Софронїа владика в Враца, в сене 1795“. В Кълиновския поменик е споменато два пъти името на Софроний: „агїи Враца ѡ Котилъ Софроніе епископъ... На 1789 [вм. 1794] Софроніе іеромонахъ котленинъ, който се престави [стана] епископъ вратчански.“[14]

В Първия видински сборник на Софроний (№ 356 на Софийската народна библиотека, на лист 250 се намира бележка, която известява за пренасянето на ръкописа в Плевен през 1808 г. Писана от Лазар Димитриевич, тя започва така: „Сіе дамаскинъ книга написа се ѡ рѣка словие нарече сѧ архіепископа нашего Софроние Терноски и приложи се во храмъ сію светителю отцѣ Николаю...“[15] Същият Лазар Димитриевич заедно със Спас Христов през 1814 г. превеждат от румънски на български език „Александрията“. В ръкописа си, лист 83, подражавайки на практиката на Софроний Врачански, те изписали буквен ромб с текст „Алеѳандрїѧ“, под който с едри букви са думите „Софронїѧ архіепіскопъ“[16].

* * *

Софроний Врачански навлиза в кореспонденцията на нашите възрожденци, те сочат делото му за пример, използуват го за обществени цели. Ще приведа само няколко примера. Може би едно от първите споменавания на Софрония във възрожденската кореспонденция срещаме в писмо на В. Е. Априлов (7 юли 1838 г., Одеса) до Ю. Ив. Венелин. Софрониевото име се преплита по повод на членната форма в българския език: A propos, скажу Вам, что Вы видно не так поняли мое предложение о членах (от-та-то). Я предлагаю, чтобы все приняли одинаковый член, и именно от, та, то. И понятно, чтобы оставили членов, сие сделать невозможно. Софроний, яко проповедник придерживается славянскому...“[17]

---

[12] М. Стоянов—Хр. Кодов, Опис, стр. 361.

[13] Б. Цонев, Опис, I, 1910, стр. 406—409; М. Стоянов—Хр. Кодов, Опис, III, стр. 430—433; М. Дринов, Няколко забравени списания на Софрония Врачанского. — Периодическо списание, XII, 1884, стр. 1—12.

[14] Йор. п. Георгиев, Два съседни манастира. — Периодическо списание, кн. LXVIII, 1907, стр. 302.

[15] Б. Цонев, Опис, I, стр. 393.

[16] М. Стоянов—Хр. Кодов, Опис, 433.

[17] Цв. Уиджиева, Документи по българското възраждане в съветските архиви, Известия на Института за литература, XII, 1962, стр. 130.

В писмото си до Райно Попович от 9 ноември 1838 г., по повод на писаното от Венелин за членната форма в българския език, Неофит Рилски изтъква: „Но да ги изгоним совсем, аз за това мнение во веки веков не можем да си согласим, и може да испита человек дали може да стои болгарскио язик без членовете или не. А това, що проводи пример Софрония, за негов хесап добре дохожда, защото неговите са уши научени да слушат така, а болгарските не."[18]

Висока оценка за Софроний Врачански дава и Димитър Драганов в писмо до поп Андрей Робовски (Горна Оряховица, 23 декември 1846 г.): „... Аз нямам горещо желание да целувам бърже, бърже гръцка ръка. Да беше болгарин, до Габрово щях да ида... Едно дете ровеше листовете на Софрониевото тълкование. А пък аз рекох на х. Ив... видиш ли онуй толкование. От таквизи владици искам благословение. Софроний, каквото се вижда, не е бил много искусен книжовник, но защото бил болгарин, ето повече от силата си сторил народу си. Тук много владици философи са стоели, но нищо не видим останало от тях."[19]

Киро Георгиев, дописник на Раковски, пише от Котел (22 декември 1861 г.); „Като добре разгледа человек и размисли, не от много време, по-близо от един век, ще се намери защо Котел е бил центр в сичка България на българските учебни заведения. И йоще като речем да подирим първи преводчик в сичка България, ще намерим епископ Софрония Врачански, който е превел тълкование от гречески на български."[20]

В едни свои ръкописни автобиографични бележки П. Р. Славейков отбелязва: „Рибний буквар само прочетох веднаж и дваж за любопитното му за мене тогава съдържание, а Софрония и Амартолон Сотирия *не ми се четяха вече*, но принуден бях всяка вечер да чета от тях по нещо на баща си, за да го *приспиваам*."[21]

Основателите на Българското книжовно дружество през 1868 г. пишат: „Предизвестителните звезди, тъй да кажем, за душевното наше народно възрождение появиха се вече в другата половина на миналото столетие, приснопаметний наш отец Паисий от Самоков, Софроний Врачански владика, от Котел и други, които с неуморимите си трудове и святи жертви за общото благо на българския народ и отечество велегласно предсказваха възкръсване на българский народен гений."[22]

* * *

Напълно естествено е, че най-много вести за Софроний Врачански срещаме в нашата възрожденска печатна книжнина, главно в периодичния печат. Може би пак Априлов е първият български културен деец, споменал най-напред името на Софроний в печата. В своето „Дополнение к книге „Денница новоболгарского образования" (Санкт-Петербург, 1842, стр. 42), по повод членната форма в българския език, той пише: „Недавно еще замечено было мною, что надобно б исследо-

[18] Неофит Рилски, До кога сои дълбок? Под редакцията на М. Арнаудов. София, 1942, стр. 73.

[19] С. С. Бобчев, Принос към историята на българското възраждане, СбНУН, XXI, 1905, стр. 12.

[20] Никола Трайков, Архив на Г. С. Раковски, т. III, Писма до Раковски, София, 1966, стр. 89; вж. още стр. 676.

[21] Литературен архив, I, П. Р. Славейков, Изд. на БАН, София, 1959, стр. 46. Вж. още стр. 368.

[22] П. Мията в и Г. Димов, Документи за историята на Българското книжовно дружество в Браила, 1868—1876, София, 1958, стр. 9.

вать исторически, когда члены вошли в общее употребление. Изгнать их никто не может и не в праве; ибо, хотя и в различных формах, однако ж они в употреблении даже в самом меньшем уголке, где только живут болгаре. Вратцанский епископ Софроний, переведя несколько праздничных поучений на новоболгарский язик, не употребил членов; мне кажется Софроний, по званию своему духовное лицо, придавал своему переводу более важности, стараясь приблизиться к церковному языку, почему он и отбрасывал член."[23]

Повод за тези съждения на Априлов безспорно са дали мислите на Ю. Ив. Венелин, изказани в книгата му „О зародише новой болгарской литературы" (Москва, 1838), дето на страници 48—49 се говори също за Софроний Врачански като привърженик на нечленуваните форми в нашия език. След като привежда три цитата из преводите на Софроний и на Петър Сапунов, Венелин обобщава: „Оба перевода на простом языке, на двух разных наречий; все филологи славянские однако согласятся со мною, что перевод Софониев гороздо *правильнее и глаже*, нежли Сапуновский. Кроме уродливого *тататата*, можно заметить, что он и форму грамматическую изменяет, напр. душа-та" (стр. 49).

Книгата на Венелин е преведена на български език от Михаил Кифалов Тетевенец — „Заради возрождение новой болгарской словесности или науки" (Букурещ, 1842), дето на страници 98—100 са дадени Венелиновите съждения, свързани с преводите на Софроний и Петър Сапунов.

Тези Венелинови съждения са използувани в статията на Н. Хр. Палаузов „Няколко мисли заради болгарското правописание"[24].

В цариградското списание „Български книжици" (1859, ч. II, кн. I, септември стр. 540—541) се появява статията „За цариградския патриарх", написана от Гаврил Кръстевич. Авторът говори за познати нему преписи на Паисиевата „История славяноболгарская", като най-много се спира на Софониевия препис от 1765 г. За този именно препис е казано: „Освен тия два има друг един такъвзи в Котленската церква, който, ако и да разнствува негде си от двата първите, види ся обаче как сочинителят и на трите бил е открай един и той же человек, а преписателите му само са после направили видимите изменения. Той ръкопис на свършекът си казва, че бил почерпен из разни у Света гора книги... А в начале сего ръкописа има особено забележено, как била пренесена тая книга из Света гора от Паисия иеромонаха и преписана за Котлянската церква. А друго особено замечание казва, че била записана от Стойка иерея на лето 1765, януария 29. Той поп Стойко може да е бил княз Стефан Вогоридов дядо, после епископ Врачански..."[25]

Уточняване за родството на Стефан Богороди със Софроний дава друг виден български църковен деец — Иларион Макариополски. В своето „Слово", произнесено по случай смъртта на Стефан Богориди, той казва: „Приснопамятний княз Стефан Вогориди родил ся е на 1770 г. в село Котел... Дядо негов е бил блаженопамятний Софроний, епископ Врачанский, който е списал по български толкова-

[23] В. Е. Априлов, Събрани съчинения. Под редакцията на проф. М. Арнаудов, София, 1940, стр. 185.

[24] Цариградски вестник, II, 1852, бр. 80 и 81. Палаузов не отбелязва, че възпросният пасаж е зает из Венелин.

[25] За същия Софониев препис Гаврил Кръстевич говори и по-късно, без да изнася нови подробности (вж. сп. Читалище, I, 1871, кн. XI, стр. 335—337). По-късно П. Р. Славейков замисли да напише биография на Стефан Богороди, в която възнамеряваше да се спре по-подробно и върху Софроний Врачански (вж. Литературен архив, I, П. Р. Славейков, София, 1959, стр. 368).

нието на неделните евангелия и е *бил светило църковно* в мрачните ония и тъмни на невежеството години."[26]

Години преди това, още в първия брой на „Български орел" (1846, стр. 2), Софроний Врачански е посочен между бележитите български културни дейци, родени в Котел: „... Врачанский епископ Софроний".

За Софроний Врачански, за ролята и значението му в нашия духовен живот по-активно се заговорва едва след като Г. С. Раковски обнародва автобиографията му и „Одата" за него от Димитър Попски. Това Раковски извършва през 1861 г. на страниците на своя вестник „Дунавски лебед". В броеве 55—61 (от 17 октомври до 1 декември) се появява автобиографията под наслов „Драгоценни памятници за българская нова история. II. Житие и страдания грешнаго Софрония". Привеждам изцяло изказаните от Раковски по този повод мисли, защото те са важни не само за историята на тази бележита творба на Софроний, но и разкриват една характерна страна в историята на нашия духовен и културен живот през онази епоха. Раковски пише: „Тойзи драгоценен памятник си съобщи нам от многоуважаемаго господина Виктора Григоровича, професора Казанскаго университета, кой го е *нашшел* и *принесъл* в руските архиви, де много наши старини и древности стоят покрити и непристъпни всякому! Той е писан от самаго отца Софрония, както ся види, в Букурещ и описаемите приключения, кои започват от 1739, достигат до 1810.[27]

Каква важност има за нашата нова история, всяк учен и благоразумен българин може да съди, като го прочете с внимание. Защото в него ся обема една епоха, за коя твърде малко описания ся са открили досега. И явява ся един такъв ревностен и родолюбив българин, отец Софроний, кой не само е бил духовен учител и разпространител българскаго языка в тях тъмни и тяшки времена, но йеще е имал да прави и с политически работи.

Ние го обнародваме точно в языка, както ни е съобщен, като си допустихме да употребим понегде си днешно правописание, защото от причина на преписчиките много места бяха невразумителни.

А защото днешните младежи твърде малко познават нея епоха и приключенията, коих мимоходом споменува отец Софроний, разсъдихме за нужно и полезно да правим на края и няколко си разяснения и бележки връху тях, доколкото е нам понастоящему възможно. При том да прибавим и йеще нещо си за отца Софрония и неговите за народа ни трудове от 1810 до смърти му, като допълнение славнаго му жития.

Колко добро би било за нашата книжнина, ако днешните учени, кои живеят в България, биха събирали по нещо си и биха го обнародовали![28]

Поради прекратяването на вестника Раковски не е успял да обнародва напълно обещаните разяснения към текста на Софрониевата автобиография, за които започва да говори от бр. 62 на „Дунавски лебед". Напечатал е само бележката, свързана с чумата, всичко друго е останало не само ненапечатано, а вероятно и е пропаднало, тъй като в сега познатия му архив няма бележки от такъв характер.

Заслужава да се каже, че Раковски отдавна е проявявал интерес към живота и делото на своя бележит съгражданин. Още през 1853 г. той пише на А. П. Гра-

[26] Сп. Български книжици, 1859, ч. II, август, кн. II, стр. 516.

[27] Тук погрешно година 1810 — по-нататък в забележките към текста на житието (бр. 61) Раковски правилно сочи: „До тука свършва отец Софроний своє житие, т. е. до 1804 г., кога е минал вѣки въ Влашко и си е дал оставка от епархията си за причини, коих сам описва."

[28] Дунавски лебед, II, 1961, бр. 55, стр. 2.

нитски: „Можеме при това пристойно да въспомянеме и първаго от едно почти столетие насам българина, епископа враджанскаго, покойнаго отца Софрония, който след първий е издал на новобългарский язик книга, превод на св. евангелие в лято... Покойний е пострадал много за отечеството и на когото похвалното жизнеописание другажди ще се обнародва подробно и пространно, а понастоящему вкратце толкова само говориме, зачто негово преосвященство беше родом от Котел священник, именуемий Стойку, и за неговото високо учение и достоинство поставен бил економ в Котлянската църква. И не токмо испълнявал неговите священни дъгли с неисказанна и достопохвална точност, но ся е занимавал всегда да писува български разни священни списания, които са ся съхранили ръкописни даже и до днес в Котел у негови сродници. После доволно време от смъртта на съпругата си пресели ся в Цариград с сичкото си семейство, и беше принят в гръцката цариградската патриаршия с голяма чест..."[29]

А в писмото си от 1 август 1861 г. до своя добър приятел Йосиф Дайнелов той радостно съобщава: „Поздравете сички наши родолюбци и кажете им, чи открих и сега в пътишествие си някои си важни памятници за наша нова история. То е житие и страдания отца Софрония, писано от него самаго. Записки някого си Йосифа Брадатого от Рилски манастир, преди 120 години писани, и писма отца Неофита, първаго двигателя священнаго ни въпроса. Тии сички щат ся обнородова с първо благовремие."[29a]

Твърде характерен е следният дълъг пасаж из писмо на Раковски до Никола Богороди (Галац, декември 1857 г.): „Български народ, изгубивш в толикая лета свое гражданское битие, современно же своя книжевност, заради противная обстоятелства, ляжаше в дълбокая яма неучения и в забвение невежества, не чувствуящ необходимая нужда учения и просвещения, а най-паче в опасност нахождаем да изгуби и священная своя вяра.

Но промислителное височайшаго око, кое провижда и управляе вся, призре и на вернаго си того народа и посла му на время *сяйнаго светителя, и мъдраго и священнаго учителя*, от истаго народа съща. Той е бил блаженопочивший прадед Ваш всесвященний митрополит угровлахийский [погрешно у Раковски — бел. Б. А.] *мъдрий Софроний*, кой чрез неуморная си свещенная наставления и списания *разпали в сърдца* бедному и многострадавшаму тому народу, одавно уже в опасност да угаснее, нахождаемая искра просвящения."[30]

Своя дълбок интерес към Софроний бележитият наш публицист и революционер е изразил печатно още преди да публикува неговата автобиография. Преди всичко ето колко възторжено той говори за него в пробния брой на „Дунавски лебед": „Първи обаче, кой е после падение България, на български язик писал и напечатал книга, тълкование благовествования, бил е приснопамятний епископ врачанский Софроние, родом от Котел. Вечна му памят. Негови ръкописи ся нахождат доста в Котел и един доволно велик, чисто преписан ръкопис, под заглавие Цветоубрание" (стр. 6).[31]

[29] А. Т. Илиев, Едно писмо от Раковски до Гранитски... Периодическо списание, LXIII, 1902, стр. 272—273; Георги Димов, Архив на Г. С. Раковски, I, София, 1952, стр. 42.

[29a] Георги Димов, Архив на Г. С. Раковски, стр. 287.

[30] Георги Димов, Архив на Г. С. Раковски, стр. 334.

[31] Много важно е тук известието за запазени по времето на Раковски ръкописи на Софроний Врачански и по-специално ръкописът под наслов „Цветоубрание". Дали не става дума за ръкописа, който сега се намира в Археологическия музей в Шумен?

Три години по-късно Раковски пише: „Ако знаяше исуитская утрепка, какви древности ся нахождат в Котел, да открият цяла история България, какви заслуги е учинил Котел България отпосле падения й в разни отношения. И най-после, като по сичка почти България бе угаснал народний дух и не една българска книжица нигде не ся виждаше, котлянци първи обърнаха внимание на това и тии ся решиха да дадат първий удар на гръкоманство. Приснопамятний отец Софроний, прежде поп Стойко в Котел, а после епископ във Враца, *първи е превел* на български поучителное тълкование евангелия, и в тях усилни и мъчни времена го е напечатал и разнесъл по сичка България. А и колко негови ръкописи има разпръснати между народа."[32]

Доколко Софроний Врачански е навлязъл в съзнанието на Раковски, може да се съди от факта, че в едни свои бележки „Из българското възраждане" — план за проектирано съчинение — между другите по-важни лица и събития той отбелязва и „Отец Софроний"[33]. От набелязаните лица Софроний е даден на второ място, след „Отец Паисий". Все тук той е отбелязал „Отец Софрониева прокламация". За съжаление Раковски не е успял да напише това съчинение, което щеше да ни поднесе не само интересни съждения на великия революционер, но и важни документи за първите наши възрожденски дейци.

В резултат на публикациите на Раковски и на писаното от него за Софроний Врачански в нашия възрожденски печат се появяват както някои по-общи оценки, така и някои по-конкретни, по-задълбочени наблюдения за Софроний Врачански. Като пример за по-общите оценки ще приведа следната мисъл: „Казахме, че главна причина за възродяването на един народ са неговите истински родолюбци. Такива истински родолюбци са били и при нашето народно възродяване. Затова народът ни има да почита и уважава на вечно имената на приснопамятните: Отец Паисий, Софроний епископ Врачанский, Неофит Хилендарски, Неофит Рилски..."[34] Или на друго място: „Предизвестителните *звезди*, тъй да кажем, за душевното наше всенародно възрождение появиха ся вече в другата половина на миналото столетие, както приснопамятний наш отец Паисий от Самоков, Софроний, врачанский епископ, от Котел, и други, които с неуморимите си трудове и святи жертви за общото благо на българский народ и отечество велегласно предсказваха възкръсването на българский народен гений."[35]

През нашата възрожденска епоха най-точни научни съждения за Софроний Врачански изказват Марин Дринов и Васил Друмев. И това е напълно закономерно — то е естествен резултат не само на личните качества на тези дейци, на техните дълбоки исторически и филологически интереси, засягащи българския народ, но също и на многогодишните вече интереси на нашата културна общественост към живота и делото на бележития възрожденец. Бавно и трудно нарастващите вести за Софроний естествено пораждат високата научна оценка за него.

М. Дринов широко черпи из автобиографията, за да обрисува тежкото състояние на нашия народ по време на робството.[36] Ще приведа само една негова мисъл, изказана в обширната му и темпераментно написана студия „Болгаре и Кон-

[32] В. Дунавски лебед, I, 1860, бр. 7, стр. 2.

[33] Георги Димов, Архив на Г. С. Раковски, стр. 596. За прокламацията вж. още стр. 611.

[34] В. Дунавска зора, II, 1869, бр. 49, стр. 193.

[35] В. Дунавска зора, II, 1869, бр. 51, стр. 201.

[36] М. Дринов, Исторически преглед на българската църква от самото й начало и до днес, Виена, 1869, стр. 143—148; Съчинения, т. II, София, 1911, стр. 128—131.

стантинопольская патриархия"[37]. Той пише: „Около начало нынешнего столетия, какимто неведомым чудом, одной небольшой болгарской епархии был поставлен епископ болгарин. Это — известный Софроний Врачанский, составивший большой сборник поучений и евангельских толкований (первая печатная болгарская книга), оставивший замечательную автобиографию и большое сочинение под заглавием „История премудрости" — человек, значит, довольно образованный, да при том глубоко проникнутый своим пастирским долгом. Паства его, которую он с усердием поучал на родом ее языке, считала его святым человеком."[38]

Васил Друмев е единственият български възрожденец, писал най-обширно и задълбочено за автора на „Житие и страдания". Освен това той е вторият човек, който счел за нужно да преиздаде житието. Едното и другото той извършил в публикацията „Животописание. Стойко Владиславов Софроний"[39]. Важно е също, че все тук Друмев дава доста забележки, поясняващи текста на автобиографията (77 на брой, стр. 78—103). Според думите му Софроний е измежду „най-знаменитите по живота и народополезните си трудове" ученици на Паисий Хилендарски, той ни „е оставил драгоценни паметници както за нашата нова история, така и за нашата млада книжнина[40]. Списанията, които е оставил той на езика ни, дават пълно право да го почитаме за един от най-първите начинатели и основатели на книжнината ни след толкоз годишното нейно съвършено заглъхване." В лицето на Софроний „имаме един от тези народни деятели, които са се отличавали с такива богати и хубави нравствени качества и духовни способности" (стр. 25). Понеже високо цени автобиографията като исторически и езиков паметник, Друмев решил да я преиздаде. Той пише: „Нашето желание беше да имахме самия оригинал на това произведение или поне неговият точен препис, та да го обнародваме тъй, както си е той — без най-малко променение. Но като нямаме нито оригиналът му, нито пък обнародването му в „Дунавски лебед" е вярно според оригиналът, ами и тамо намерваме доста непоследователност в правописанието, тъй също и в пунктуацията му, ние..... никак не се двоумихме да го облечем с наше правописание и още да го снабдим с по-точна пунктуация — а във всичко друго да го изложим тъй, както си е то обнародвано в гореказаний лист. Само дето ни се види потребно, щем да си позволим да правим нужните обяснения, доколкото ни бъде възможно, за да може всеки, който го чете и слуша, да проумява и разбира всичко."[41]

За широко проявения интерес към Софроний Врачански през възрожденската епоха извънредно показателен е още един факт — неговото име навлиза в българското революционно движение. Котленската революционна организация има псевдоним „Софроний"[42]. Игра на историята? Тихият, скромният, грешният, църковникът, но природно надареният, начетеният, родолюбецът Софроний става знаме на революционната борба!

---

[37] Сп. Беседа, Москва, 1871, кн. IV, стр. 324—359; Съчинения, т. II, стр. 163—201.

[38] Съчинения, II, стр. 180—181.

[39] Периодическо списание, I, Браила, 1872, кн, V—VI, стр. 3—103.

[40] Периодическо списание, стр. 4, 13.

[41] Периодическо списание, 1872, кн. V—VI, стр. 51.

[42] А л. Б у р м о в, Български революционен централен комитет, София, 1943, стр. 60.

* * *

Поради факта, че Софрониевата автобиография бива обнародвана доста късно (едва през 1861 г.), тя не е оказала и не е могла да окаже силно влияние върху нашата интелигенция през Възраждането. От друга страна, днес ние не знаем кога големият ръкопис на Софроний от 1805 г., съдържащ и автобиографията, е попаднал в сбирката на М. П. Погодин (сега е в Ленинград — Държавна библиотека „Салтиков-Шчедрин", № 1204). Едно е безспорно — през 1861 г. В. И. Григорович снабдил Раковски с препис от автобиографията, която той обнародва в „Дунавски лебед". Значи през 1860—1861 г. ръкописът вече е бил притежание на Погодин. В такъв случай за пряко влияние на ръкописната автобиография върху българи може да се говори до тази година, а от 1861 г. за влияние на печатания вече неин текст.

Макар да нямаме преки свидетелства ни за едното, ни за другото влияние, все пак може да се предполага такова въздействие. Колкото и да е хипотетично, заслужава внимание един пример. Става дума за автобиографията на Онуфрий Попович Хилендарец (Казанлъчанин), известен възрожденски книжовник и обществен деец, голям поклонник на Русия, дето е ходил.[43] Струва ми се, че при написването на своята автобиография Онуфрий Попович е бил повлиян от бележитата творба на Софроний Врачански. Той е странствувал много — Света гора, Синай, Ерусалим, Влашко, Сърбия, Русия и др. Познавал „Неделника" на Софроний Врачански: „В то время появи се първо на български прост язик всенеделно евангелие (Кириякодромион) Софрония Враческого епископа, кое поучение брат Богданчо всяку Неделя и празник предаваше у църкву, за кое от народа навсикаде доби славно имя, но залудо" (стр. 54).

Тъкмо по време на своите пътувания, главно из Северна България, Търновско, Казанлъшко, Влашко, той може да е попаднал на Софрониевата автобиография Онуфрий също като Софроний непринудено, с наивитет разказва не само обикновени случки из своя живот, но и събития, съдбоносни за народа, дълбоко раздрусали неговата психика, причинили неизразими душевни болки, донесли материално разорение на цели селища и райони. Особено широко и успешно рисува той кърджалийските нападения. Ето едно такова описание: „Около 1809 и десета година, когато турци заробия Сърбия, носеха жени и деца в кошеви по четире на кон. Каква е била жалост и тогас, нека почувствоват онія родители, които имат деца в хайдушки ръце. От 1804 г. до 1815 година анадолски манафи и везирски делибашии, като идеха противо Россия на Русчук и Видин, заминуваха чрез наше село Янина, Шипка и Габрово, а които идеха противо Сърбия, през Казанлък и Чирпан. Прокляти делибашии принуждаваха баща ми да ставя на конете им по пол крина ечем на сакуй кон (криня узима 16 оки). И никога не са били у наша конюшня от 8 или 10 коня помало. Като ни изядат ечма, обесат баща ми на нозете на тавана и никой не погледва на наш плач и вик. Жалостна майка упущи ся до приятели, снима гердани, залага и продава мило за драго. Донесе (и) даде 50 гроша, ослабеша отца. Но како? — Оста да виси на една нога. Защо? За да наплати и други 50 гроша за нихни зуби, че истрили ся от кокошие месо, не можат да ядат баница

[43] Обнародвано от В. Н. Златарски, Архимандрит Онуфрий Попович Хилендарец, Известия на Историческото дружество, кн. III, 1911, стр. 39—72; също в сборник „Казанлък в миналото и днес", кн. 1, София, 1912, стр. 43—74.

И тако бедна майка фарли им йощ 50. Отпуща отца (...). Рука му умаля, не може вече да крепи перото, престава вече подробно писати...“ (стр. 51—52).

Такива мисли и картини намираме и в неговата преправка на „История славяноболгарская“, известна под името „Хилендарска преправка“, понеже се съхранява в Хилендарския манастир. Тук Онуфрий е внесъл доста прибавки, някои от които разкриват картини из робския живот на нашия народ, измъчван от кърджалии и гръцки духовници. Само един пример: „По-много злотворят народом они (гърците) нежели турци. Отец мой Йоан йерей и не хотя, ходеше по доми сиротния с ясакчия владиков (турчан), собираху медници, черги, сахани, секири, мотики, дрехи от вдовици и носяха у дома, що я сам гледах; продаваха на малу цену, собираха торби сос цати и носяха у свои полати. И отец мой дади, не хотя, за свещенство 1200 гроша и всякий год по 120 владику милостиня, да праве хубави дрехи, да играе по свадбите с булките, каквото самоковский владичица... Срам ми ест да пишем за него, що сам вчера от самоковца явиодарзновенна и беззаконна дела слишал.“[44]

Както вече казах, днес не знаем сиГурно дали Онуфрий е чел Софрониевата автобиография, но приликата с нея е безспорна. Разбира се, тази прилика може да се дължи на самия живот, както и на наблюдателността и повествователната дарба на Онуфрий Попович, намерила отражение както в автобиографията му, така и в добавките към хилендарската преправка на „История славяноболгарская“.

* * *

ПРИЛОЖЕНИЕ

Его
преподобію
Господинѣ
отцѣ єпископѣ врачинскомѣ
Софронію
милостивѣйше|м|ѣ моемѣ *благотворителю*
и отцѣ,
искреннѣйшее приношеніе,

Тѣсна Болгарія, трима братія невмѣщаетъ жити,
Междѣ собою царство не могѣтъ раздѣлити.
Братъ братъ бранъ орѣжіе поднимаютъ,
Как неприятели полки свои оустрояютъ.

Амѣратъ видя ихъ домашнее несогласіе,* время оулѣчаетъ,
Проходитъ чрезъ Грецію, на тѣхъ свирепо нападаетъ.

[44] Б. Ст. Ангелов, Хилендарска преправка на „История славяноболгарская“. Известия на Българското историческо дружество, кн. XXVI, 1968, стр. 309.

* Причина несогласій и разореніе царствѣ было овакавимъ начиномъ: Отецъ ихъ Александръ при животѣ своемъ былъ имъ раздѣлилъ царство — первомѣ сыиѣ Страшимиръ далъ Видинъ, Шишманѣ далъ Търново, а Асѣню далъ Преславѣ. По смерти отца ихъ начали бранитися междѣ собою. Перво нападеніе Амуратово было нестчастно, весма малимъ числомъ войска вратился въ Брѣсѣ, обаче въ тѣ брани оубили Асѣня. Вторимъ оуже овладѣлъ Болгарію. Отъ того времени оусиѣли Страшимиръ и Шишманъ подъ меча его. Б. Історіи.

За несогласіе платили жизнію, царство конецъ *воспріало*.
Разореніе, опѫстошеніе, намъ же робство послѣдовало.
Слава и дѣянія вся подъ меча *Мьратова* погребенна,
На вѣки погинѫла, какъ въ нѣдрахъ моря оутопленна.
Царски, архіерейски домы и книги изгоренны,*
Чинъ дѫховній и властелинскій изсеченны.**
Горе намъ и тѣмъ, кой под тѫрскаго ига обѣтаются,
Долнѣйшіи роби тѣ на свѣтъ считаются.
Пастири овци ни пасѫтъ, пси вълковъ не обраняютъ,
Стадо не ѫмножаютъ, паче же сами похищаютъ.
Оувы! Намъ овцамъ. Тѣ насъ стригѫтъ, млеко доютъ,
Тѣмъ недоволни, кровъ источаютъ и овци поядаютъ.
Но жестокое сіе наказаніе есть намъ отъ бога,
За грѣхи и несогласіе наше продолжается до кога?
Богъ воорѫжилъ ихъ, тѣми *наказать* нерадѣющихъ,
О царствахъ гордихъ, и въ лѣностъ пребывающихъ.
За пороки не вѣчно наказѫетъ богъ, вселенныя творецъ.
Той предаетъ, паки избавляетъ яко милост[ив]ый отецъ.
Благостъ его и о насъ печется, якъ о маломъ червѣ не забылъ
Да бы въ *темноть гѫбится* не навеки насъ *осѫдилъ*.
За облаковъ *слонце* единѫ лѫнѫ на насъ испѫщаетъ.
Богъ милостъ свою намъ, владико, являетъ.
Онъ тебя избралъ, отче, намъ, пастирь и учитель,
О дѫшахъ нашихъ пекѫщагося и добрый рачителъ.
Своим вѣченіемъ ты на пѫтъ спасенія наставляеши,
И подъ несносним игомъ *дремлющыхъ* ободряеши.
Мрежіею своею вержи, изъ далече оловляешъ,
Всѣхъ вѣрныхъ въ царство *небесное* исправляешъ.
Имя твое заграмѣло и бѫдетъ *гремѣть* во вѣки вѣковъ.
Болгарія тебѣ венецъ плете, а на небеси вже готовъ.
По Ѳеофилакта толкователя святаго евангелія
И Ефѳуміевимъ оуподобилися твои оученія.
Зато долженствѣмъ ный о тебя *молить* бога,
Да тя поживитъ, владико да лѣта многа,
Глѣбокими стар[и]нами и здравіемъ да тя обогатитъ,
На многа лета Болгарію пасти да тя ѫдостоитъ.
Долго да бѫдемъ твоимъ оученіемъ наставляемы,
Гонители же церквы нашей да бѫдѫтъ искореняемы.

---

* Библіоѳека, сіестъ книги церковны и мирскы хранилися въ архіерейскихъ домах... (заличено).

** Амѣратъ оумоленъ былъ от патріарха и царя греческаго да бы то добро имъ оучинилъ, егда овладѣетъ Болгарію, всего дѫховнаго и властителинскаго чина да изсече, да ни оставитъ нѣкого отъ высокаго рода, после да мѫ причинатъ бѫнтъ. И онъ, яко варваръ, соизволилъ прошеніе ихъ, то и сотвориль, и оставилъ точію простаго народа.

Изъ Б. Історіи.

По желанію да взришъ на *Болгаріи* лѣча освѣщающа,
Да ся отъгонитъ мгла далече, надъ ней пребывающа.
При животѣ твоемъ *да прильтитъ северный орелъ*,
Кой быстримъ *лѣтаніемъ и Мехмеда вдивилъ*.
Ѣнтра да отъкрыетъ потаенное царя Михаила
Сокровище, кое давно своимъ пескомъ засипала.
Да явитъ *колокола*, что перво въ Терново *зазвонѣлъ*,*
И во время Іоанна патріарха громко *возгремѣлъ*.**
Престолъ архіерейскій паки да блеснетъ,
И *той колоколъ* паки ясно да екнетъ
Да явится царя Асеня мѫжество,
Народъ отъ всюдѣ да стецѣтся множество.
Всякъ оуслишай, ко того гласа да бѣжитъ,
Десницѣ свою на врага да вооружитъ.
Всякъ вооруженною рѫкою и волею за вѣра да ѫмре,
Слава отъ людей, от бога венецъ да преме.
И такъ похощаемъ тѣми вси оумрети.
Ты же, владико, не престай о насъ молитвы творити.
Вкупѣ и мы со тобою рѫцѣ къ немѫ прострѣмъ,
Припадемъ къ немѫ и *теплія* молитвы возслѣмъ,
Къ немѫ же потоки слезныя проліемъ.
Посемъ сихъ малихъ моихъ опытовъ,
Состоящихъ изъ краткихъ стыховъ,
Подношѫ ихъ вашемѫ преподобію.
Принѣвъ, оудостои благосклонно *прочтенію*.
И тѣмъ ободривъ, осчастливите и оукрепи,
Далѣе продолжатъ трѫдовъ и благослови.

Вашего преподобія
Милостиваго моего благотворителя и отца

сынъ дѣховный
Димитеръ Попскій
отъ Травна

Марта 25, Бѫкарещъ
1813.

* Михаилъ царь, пріемшій святое крещеніе, перво построилъ въ Терново церква и перво на нея зазвонѣлъ *Михаилов колоколъ*. *Того колокола*, оузевши тѣрци Терново, низринѫли от высокѫ горѫ (нарицаемѫю нынѣ Исаръ) въ Янтрѫ, на само то мѣсто, и дѣ былъ низверинѫлъ Михаилъ царь великихъ боговъ Коледа и Лада.

** Во время того патріарха была подпадлала Болгаріа подъ греческой власти. И велико озлобленіе претерпѣвали болгари от грековъ. Но той оугодникъ своими молитвами оумилостивилъ бога и помощію божію возкресилъ Болгаріо изъ подъ ига греческаго.

ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ ПРЕВОДАЧ И АВТОР НА ТУРСКИ СТИХОТВОРЕНИЯ

СОНЯ БАЕВА

В творчеството на Петко Славейков, основоположник на новата българска литература, може нагледно да се види как тя се създава, каква е нейната приемственост и връзка с богатата традиция на старата българска литература, а заедно с това — какви са изворите на нейните взаимовръзки и влияния.

Като изключим огромното въздействие на народното творчество, гръцката и турската литература заемат определено място в създаването на новата българска поезия, във формирането на литературния български език.

Тъй като нашето възраждане се подема от хора, излезли от народна среда, и се извършва от самия народ, то и новата българска литература още при самото си зараждане се очертава като литература за народа. Това е една от нейните отличителни черти. От друга страна, тя взема от литературата на съседните народи само онова, което ѝ е необходимо, за да развие своето, националното. Това ясно личи в творчеството на Славейков. Наистина, като че ли няма в българската литература по-смел подражател и в същото време по-„български“ писател от Петко Славейков.

Какво например той е възприел, превел или заел от турската литература?

Преди всичко богатото турско фолклорно наследство, онова, което било създадено на народен турски език — анекдоти и афоризми, любовно-сантиментални произведения и песни. Славейков се е учил не само от тяхната мъдрост, остроумие и красота, а преди всичко от начина, по който турският народ е умеел да прави в най-кратка форма поетически обобщения, той се е учил от строежа на фразата, от богатството и своеобразието на образите, живостта на сравненията, простотата, красотата на определенията, от оная велика народна творческа сила, която създава образа с две-три думи. Славейков внимателно е наблюдавал как българският народ възприема турските пословици, учил се е от начина, по който той ги е превеждал на български език. Като учител в село Бяла той събира български народни поговорки. В спомените си разказва следното: „В това село, по него време, преди 38 години, по дюгените и по кафенетата мъжете говореха повече по турски и употребяваха доста таквиз „стари думи“ на този език. Това ме и накара да хвана да записвам на турски „стари думи“. Трябва да призная, че турските „стари думи“ аз намерих много по-замисловати, по-често употребявани и по-приложими на практическия живот... Забележих обаче много пъти, че тези, които си служиха с такива „стари думи“ на турски, като говореха по този език, кога говореха по български, мъчеха се понякога да ги изговарят и по български или да предават поне смисъла им, което и сполучваха. Особено жените, които

тоже знаеха турски, но си говореха по български, често привождаха такива думи, преведени на български, но преведени тъй, както не би ги превел сега даже и най-вещият от нашите книжовници. Работата стоеше в това, че онези думи, които на турски се вземаха от турския живот и от турските нрави и обичаи, оставаха без смисъл, ако да се предаваха буквално на български; за това те ги осмисляха, като превождаха не думите, а смисъла и действието, с онова, което е свойствено на българина. Тъй например изреченията, които на турски привождаха за пример от морския или венния живот, тях ги приспособяваха: гимията на кола, оръжията на рало или копраля, както ще окажа на това в реда на преведени някои пословици. Тук за образец само ще преведа, които ми случайно дойдоха на ума:

Хер гюн байрам олмас — Секи ден Коледня не бива
Дедие хер гюн байрам — На лудия секи ден — Великдан
Байрямдан сора байрям бумбареки — Подир деня — Коледеле.

Но тогава аз от тия работи не разбирах, но поставил си бях за правило като чуя и турска стара дума, да я записвам, и като я чуях на български, заличавах турската и оставях само българската."[1]

Известно е, че в желанието си да събуди националното съзнание на българския народ Славейков, още млад, начинаещ поет, се заема да преведе на български език множество гръцки и турски любовни песни. Виждайки неудържимото влечение на тогавашната българска младеж към тях, той не се побоява да ги вземе от гърците и турците. Взема от тях заедно с мелодиите им и ги употребява в борбата, която води срещу тяхното влияние, за събуждането на българското национално чувство. Да се пеят български песни става по това време въпрос на високо патриотично и гражданско съзнание. Но трябва веднага да отбележим, че тия песни имат такъв успех, защото не са точен превод или жалко подражание, копие на чуждата фразеология, без усет за духа и свойствата на народния български език а истинска виртуозна трансформация на чуждото в българско. Ето защо те изиграват по-голяма роля от оная, която им поетът си е поставил — те не само подхранват патриотичното чувство на народа, но създават лек и музикален стих, допринасят за развитието на българския литературен език и най-после научават едва-що започващата да чете българска интелигенция да обича поезията.

Известен е фактът, че в своите „Песнопойки" Славейков е „превел" редица турски песни, които са се пеели. По мелодии на турски любовни песни са се пеели и други негови оригинални стихотворения. Но досега не сме се заели да проучим кои са тия песни и как Славейков ги е превел — дали дословно или те трябва да се разглеждат като негови авторизирани преводи. Само поетът е посочил турските оригинали на много от тия свои произведения. В стихосбирките си пък е сочил имената на онния турски песни, по мелодиите на които са се пели неговите стихотворения. Така например в неговото първо печатно произведение „Песнопойка" (1852) под заглавието на широко популярното му стихотворение „Пътник" (Зора се сипва, мило либе, слънце изгрява) той е написал „Сабах олсун бен шу ерден"; „Послушай либе, вярна реч" — пеела се е по мелодията на турската песен „Бюлбюлюм алтън кафесте"; „Руса коса аз желая" — „Мах юзюне ашикъм"; „Не разпръсвай таз косица" — „Тамбурасъ капактан"; „Я не ставай рано в зори" — „Сахат ючте чикма йола"; „Как да търпи това сърце" —

[1] Български притчи, П. Р. Славейков, Избрани произведения, т. II, 1956, стр. 64.

„Меджбур олдум бен бир гюле". На същата мелодия се е пеела и песента „От време те аз обичам".

В „Нова песнопойка" от 1857 г. Славейков помества стихотворенията от „Песнопойка" и „Веселушка" от 1854 г. заедно с няколко нови любовни песни, между които сам е посочил следните: „Мина край дома" — „Гел ашигъм"; „Дал е звездица" — На кючук джексин; „Иван и Стоян — О, шюкюр шо рюцюмизе"; „Коя е таз звезда ясна" — „Ентареси алт"; „Я погледай да видиш красота" — „Чибуук йок"; „Девойчице, хубавице" — Бир йорюще.[2]

Както в „Славейче", 1854 г., така и в „Нова Песнопойка", 1857 г., Славейков е посочил и други свои любовни песни, които се пеят по мелодиите на турски любовни песни: „Мило либе, сладка душо" — „А ефендим, а султанъм" „Хубавица и прекрасна" — „Ентъреси алтъ"; „Любил съм те от момиче" — „Чемберими"; „Я погледай да видиш красота" — „Чибуум йок".

Не е изключено обаче и някои от тия песни да представляват авторизиран превод на посочените турски стихотворения. Освен това в архива на поета се намират указания от самия него за оригиналите на някои турски стихотворения. Например към ръкописа на стихотворението „Где си, гълъб, где"[3] Славейков е написал турското заглавие „Зел ашигъм гел", което вероятно е заглавието на турската песен, от която то е преведено. Като имаме обаче пред вид преводаческия маниер на поета (неговите преводи от сръбски,[4] гръцки и руски език), можем с увереност да твърдим, че Славейков не е превеждал тия стихотворения дословно. Той не само не обича, но и не цени формалистическата точност, пасивната преводаческа работа. А като знаем, че „побългаряването" е преводачески метод „в духа на времето", ние трябва да кажем със сигурност, че тия толкова неточни и неотговарящи на съвременното разбиране за преводаческото изкуство негови трудове са напълно оправдани за онова време. Защото всяка епоха диктува на преводача своя собствен стил и този стил се счита най-пригоден, най-„точен" за интерпретацията на дадено произведение. В края на XVIII и началото на XIX в. у нас „побългаряването" е било не само „на мода", но то се е обуславяло от жизнена за българската литература нужда. Чрез него ние сме правили първите крачки към създаването на самобитна българска поезия. В тоя смисъл именно Славейковите преводни произведения, а между тях и тия от турски език имат важно значение — те представляват творчески контакт, дълбоко и плодотворно използуване на турските художествени образци, осмислени от поетическия усет на поета и историческата необходимост на българската действителност. В своите пословици, стихотворения и приказки, преведени на турски език, Славейков е заменял (както и сам разказва в цитираните по-горе негови спомени) турските буквални изрази с наши, турските сравнения с наши. Но въпреки това в редица от тия преводи поетът е успял да „преведе" с тънък художествен усет нещо много съществено от техния оригинал — тяхната интонация, тяхната източна мелодия, тяхната богата словесна краска. По такъв начин той е успял по най-достъпен за тогавашния бъл-

[2] Всички турски имена са предадени така от Петко Славейков.

[3] Ръкописът е от 1852 г., а стихотворението е отпечатано за пръв път в „Нова Песнопойка", 1857 г. — Арх. ПРС, папка VII, тетр. 1, л. 341.

[4] И. Конев, Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в., 1964, стр. 68; С. Баева, Някои моменти от развитието на сръбската л-ра, Известия на И-т за литература, XVI, 1965, стр. 3—60.

гарски читател начин да достигне до сърцето му, запазвайки красотата на източната поезия, която и без това поради вековното съжителство с турския народ му е била близка.

Това, което казахме по-горе, важи например за стихотворението „Пътник"

Зора се сепва, мило либе, сълце изгрява,
конят ме чака, сладко пиле, на път да тръгна[5] и т. н.
и т. н.

В него не е останало нито едно специфично турско сравнение, тук атмосферата е българска — и зората, и младият юнак на коня, който отива на гурбет, и любимата му, която той моли да се покаже на прозореца

На твоя поглед, мило либе, да се огледам
и в сърцето си, сладко пиле, да те здрависам . . .

Той я моли да го помни и да го „жали" (чист български израз), ако загине. Нека тя сутрин гледа росата, която покрива цветята в градинката ѝ, това ще бъдат неговите сълзи. А вечер, когато изгреят звездите, техните погледи ще се срещнат в луната. В духа на българската народна песен е и рефренът на песента — „Мило либе, сладко пиле". Интересен е тук фактът, че подобно стихотворение се намира и на гръцки език. Въобще темите на стихотворенията, а и разработката им донякъде се преплитат в турските и гръцките народни песни, в българските и сръбските. Това е една вълна от влияния и взаимовръзки, които би трябвало да бъдат изследвани внимателно и точно. Или да вземем стихотворението „Дал е звездица" (за което поетът е посочил, че е от турски):

На небето грее светла звезда и свети чуден месец — това е неговата любима —

Не е звездица светла зорница
ни месец есен на свод небесен. —
В зори ранила девойка мила
грей хубавица, като зорница!

Или в друго стихотворение:

Светла ле зора, росен майски цвят,
сърце ми избра тебе в целий свят!
(„Мина край дома")

Тия сравнения, разбира се, ги има във всички любовни песни на света, тях ги има и в българската народна песен, има ги и в гръцките любовни стихотворения.

Извънредно интересни сравнения могат да бъдат направени между стихотворенията на Славейков, които той озаглавява „Дребнушки", лириката на Мухамед Шеизедин Хафиз, един от най-популярните и любими поети на Турция, стихотворенията на гръцкото народно творчество и някои от преводите на сръбския поет Йован Йованович Змай в книгата му „Ие точен бисер", излязла през 1861 г. Ще цитирам само едно сравнение:

Ти си ангел, ти си цвете,
гюл трендафил ти си майски,
ти си злат ключ на небето,
ти си пресен извор райски.

Ах, когато ти запееш,
залюляваш ми сърцето,

[5] Арх. ПРС, папка VII, тетр. 1, отделен лист указание на Славейков, че стихотворението е преведено от турски език.

а кога се ти засмееш,
засмева се и небето,
цвете цъфва по полята
трепва радостна земята . . .

А в едно гръцко народно двустишие се казва: „Ти си ключ на небето, извор на рая и между всички млади си като кипарис“ или „Ти си диамантен камък и слънце на деня, ти си месец на нощта, звезда на хубостта“[6].

Когато говорим за връзките на Славейков с турската поезия, не можем да не засегнем и връзките с източната поезия изобщо. Става дума за около десетина негови преводи от големия национален азърбейджански поет Мирза Шафи Вазех— „Разпознаване“, „Не търси високо“, „Кой що желае“, „Критикаш“, „Боле милост без песен“, „На думи и на дело“, „Започнеш ли туй да учиш“, „Изтрошил бих всичките окови“ и др. Преводите този път са близо до оригинала, защото са правени в по-късен период, през 1870 г. В тях Славейков е успял отлично да предаде острата и духовита сатира на Мирза Шафи, съчетана с дълбока източна мъдрост.[7] Както често се случва до Славейков да достигат турски мотиви и стихотворения чрез гръцката поезия, така и в този случай поезията на Мирза Шафи идва до него чрез сръбската литература, където пък прониква чрез немския й превод.[8]

Освен авторизирани турски песни Славейков е печатал в своите песнопойки и турски стихотворения на кирилица. Като имаме пред вид каква борба води българският писател и общественик за събуждането на националното съзнание на българския народ, а след това и за освобождението му от турско иго, наистина този факт би изглеждал невероятен. И все пак Славейков е почти единственият от българските писатели, като изключим Бачо Киро,[9] който печата турски песни.[10] Какви подбуди са го накарали да направи това? Би могло да отговорим на този въпрос, като вземем пред вид писаното от Славейков в „Гайда“ и „Македония“ по повод гръцките текстове и статии, помествани системно в казаните вестници.[11] Според една от уводните статии на Славейков във в. „Македония“ текстовете на гръцки език (от 308 броя на вестника в 108 според Г. Боршуков били поместени текстове на гръцки език — статии, написани с български букви, с гръцки букви

---

[6] Вж. Т. Ангелиева, Гръцкото влияние върху поезията на П. Р. Славейков, Годишник на Соф. у-тет, т. X, 1966, стр. 407.

[7] С. Баева, Петко Славейков и азърбайджанският поет Мирза Шафи Вазех, Език и литература, кн. 6, г. XIX, 1964, стр. 65.

[8] А. Хаджич, Невенија Марэма Схафована Јованновића, Песме Мирза Схафије, 1882 г.

[9] Бачо Киро е поместил в книжката си „Второто пътуване на Бача Кира“ 1874 г. своя пътепис и на турски език с български букви, а заедно с това и няколко турски песни.

[10] До Освобождението (1878) са издадени на турски език с български букви следните книги: Йоанникий Иеродякон „Хазарети Авраамни Зиде чок джиназенфаетлъри курбан хекяеси . . . 1845“; Религиозен диалог — Жертва Аврамова. Книгата има две издания и е преведена на български език през 1858 г. със заглавие „Жертва или служба Аврамова“. През 1852 г. Пенчо Радиогау е превел друг текст от Евангелието на турски: „Китаби шерифтен алинма ве чок уджма, ве акилана кимесенелерини кинтапларидан . . .“, който претърпява също две издания. Същият издател Пенчо Радиогау издава през 1852 г. „Езопови и други басни на турски език“, в което само заглавието било на български. В 1864 г. Д. В. Манчев издава в Брайла „Български буквар“, който претърпял пет издания. В него на два листа (60—62 стр.) са напечатани турски песни с български букви. През 1870 г. Йоаким Кърчовски отпечатва на турски език в печатницата на в. „Македония“ религиозни молитви и песни „Йерусалимни зиндеднамеси“ и пр. осем молитви и песни. В 1875 г. Димитър Николов Панчков, възпитаник на Неофит Бозвели и приятел на Христо Ботев, издава „Параклис на посветен Богородица“ на турски език, в което само заглавието било написано на български.

[11] Г. Боршуков, История на българската журналистика, 1965, стр. 209.

и на български с гръцки букви) били предназначени и насочени към три категории читатели — за гръцки читатели, за българи гръкомани и за българи, които не са грамотни на български, а четат гръцки. Първата категория — за да бъдат запознати с българските искания до църковния въпрос, вторите — за да се възвърнат към българското национално съзнание, а третите — за да бъдат добре информирани от български източник. Гръцките статии на Славейков и на неговите сътрудници във в. „Македония“ не само че не са нещо случайно, но, напротив, представляват един добре обмислен и отлично осъществен опит, за да се въздействува върху една значително голяма част от българския народ за националното й свестяване. Разбира се, влиянието на турската литература и публицистика върху българския народ далеч не е могло да се сравнява с гръцкото, но все пак ясно е, че подбудите на Славейков да помества турски народни песни в своите песнопойки и сам да пише стихотворения на турски език по турски народни песни са били същите.

Най-напред турски народни песни Славейков е поместил във „Веселушка“, 1854 г., в която третият раздел е озаглавен „Турски песни“. Тук на турски език с черковнославянски букви той е отпечатал 29 турски песни, някои от които са озаглавени така: „Макам раст“, „Макам изам“, „Шарк аджем“, „Макам юзам“, „Шарк себах“, „Ферахнам“, „Шехиаз“, „Усули Софиан“, „Макам Мустар“, „Бир гиорюще ашик олдум“ и пр.

В „Славейче“ от 1864 г. поетът е обнародвал още дванадесет турски песни. Озаглавил ги е „Нови шаркии“ — „Аман, аман“, Богдатлъ“, „Мусахер кюрдю“, „Бир гиорюще хей перу ендъм сана“, „Перу андъм сана“, „Сет арабан“, „Семан“, „Чилар тахта диван ейлер“ и т. н. В „Нова песнопойка“, 1857 г., Славейков също е включил, както той се изразява, „няколко от най-употребителните“ турски песни. В „Песнопойка“ от 1870 г. той е обнародвал още дванадесет турски песни. Този път те са отпечатани не на черковнославянски, а с новобългарски букви. Ето и заглавията на някои от тях: „Макам евич“, „Макам хузам“, „Макам махур“, „Макам мухаер“, „Шарк себах“, „Шарк хузама“, „Газеми“ и др. Последните шестнадесет песни от „Песнопойка“ за 1870 г., дванадесет от които са турски, Славейков издава още веднъж отделно. Дори в заглавието на тия свои по-късни песнопойки той е написал: „Събрание на разни български и турски песни“[12].

През 1864 г. Славейков обнародва във в. „Гаида“ едно свое стихотворение, написано на турски език с български букви, озаглавено „Даситънлъ хичви зарифлик“.[13] Стихотворението се състои от 44 стиха и осмива суетността на жените и модите.

Най-голям интерес за изследователя обаче представляват шестдесет и петте поздравления и епиграми на Петко Славейков, написани на турски език и поместени във в. „Напредък“ през 1875 г. Те излизат във вестника като приложение към подлистника „Сурвакня или новогодишни поздравления“ със следната забележка

[12] Маньо Стоянов, Бележки към „Песнопойка“ за 1870 г. Българска възрожденска книжнина, I, 1957 г.

През 1857 г. Славейков издава на български език и книжката „Скратение на турската история. От основаването на империята до наши дни“. Списана на френцки Н. Малуфа. Преводачът е прибавил към заглавието на книжката следното: „Преведени и попълнени с някои приложения от П. Р. Славейков“, което значи, че и тук той не е дословен преводач, а донякъде съавтор на френския историк. Интересно е да се види какво именно е „попълнил“ Славейков и с каква тенденция.

[13] Гайда, год. II, 5 окт. 1864 г., стр. 81.

на поета: „Настоящите преговорки, изложени във вид на новогодишни поздравления, не са освен една игра в упражненията ми на турски език. Но в същото време те са кратко очертание на положението и състоянието ни, както и на характера на повечето от действуващите и действующите по народните ни работи лица — очертание, основано не на лични пристрастия, а на вярно наблюдение, в което отношение те имат значението си и заслужават едно внимателно проучване от всички, които ся интересуват." От тия думи на Славейков личи, че се касае за едно сериозно негово произведение, засягащо слабостите на нашите ръководни дейци през съдбоносната за българите 1875 г. Както ще видим по-долу, те са интересни и като художествени произведения, в които Славейков развива един нов и труден жанр — епиграмата. Сам поетът казва, че първото поздравление е отправено към народа:

Дойде нашият уречен ден,
наново да настъпиме, без което не може.
Думата ни е съвет
и никога злоба у нас!

Второто четиристишие е посветено „На народните ни работи":

Отдадох себе си на любовта ти,
първа моя обич си ти, първа моя грижа си;
Аз горя, изгорях в любовта си към тебе,
защо ти ме отрече?

Третото четиристишие Славейков посвещава на Българската екзархия:

Има, казват една личност,
първа е във всяка работа
Според мен — всяка работа народна
за него е оризът, който възбужда жажда.

Четвъртото е посветено на Светия синод:

В съветът на майсторите
чираците мълчат,
що за учреждение, що за направа,
не приляга никак гласът му да секва!

Петото четиристишие е отправено към екзархийския съвет. Той нарича този съвет „неудача", „тяло без грижи за него".

Останалите епиграми, както сам Славейков казва, се отнасят „всяка за по едно лице или заведение". Той не разкрива на читателя имената им, като се надява, че „всякой от поздравляемите ще познае принадлежащото нему поздравление и всякой ще си го приеме ако не с благодарение, а то поне без отвращение, като знае, че то произхожда от сърце нежно и доброжелателно".

Последното поздравление се отнася до предшествениците ни и желанието на поета е „дано то се не повтаря от потомците ни". Тук Славейков е обнародвал за пръв път известното свое стихотворение „На равно място куп от пръст":

На равно място куп от пръст
с изгнил към изток дървен кръст..
. . . . . .
Достойно мож да съм омразен,
живот прекарах тука празен.

. . . . . .
Пред своите аз съм грешен,
защото можех как да е
да им помогна, предстоя —
с вразите им да се не дружа,
по-искрено да им послужа,
но аз безумно съгреших,
че не рачих ни не смеях...

Какво представляват останалите четиристишия? Остри епиграми, тъжен размисъл, анализ на историческия и политически момент, философска мъдрост за живота на хората. Всичко това е изразено на места доста сполучливо. В буквалния превод, който направихме, разбира се, се губи тяхната художествена стойност, която и без това не е кой знае на каква висота. На места те показват близост с подобни произведения на турски, а също и на гръцки език.

Тук за пример ние ще обнародваме само някои от най-добрите, тъй като всичките 65 ще бъдат предмет на по-обстойно изследване върху връзките на Петко Славейков с турската литература. Ето и няколко от тях:

Yakışımmış ür post sana;
kur divanım hakını,
kötü sohbet olmaya
milletinin hakına.

Отива ти много кожената дреха
признай правото на съвета,
да няма лоши замисли
за сметка на твоя народ.

Minareyi sen yaptın
kuramadin alemi;
kaleni da sen yiktın
Bet-dua etme âlemi.

Ти построи минарето
не можа да му поставиш полумесеца;
и кулата си ти събори
не проклинай (за това) вселената.

Yatma tilki'n gölgesinde,
ko yesin arslan seni
geçme nâmert köprüsünde,
ko aktırsın su seni.

Не лягай под сянката на лисицата,
остави лъвът да те изяде,
не минавай по моста на подлеца,
остави водата да те отнесе.

Tende takat kalmadi
buldu yaş kemalını
mümkün kabil olmadi
ersem dünya malını.

В тялото сили не останаха
възрастта стигна предела:
не стана възможното —
да постигна богатството на света.

Işte yandım yanacak
daha ne var yanacak?
dâvam benim bitmedi,
mahşere dayanacak.

Ето изгорях колкото можах
още какво ми остана да гори?
Не е завършено делото ми,
то ще трае до второ пришествие.

Yara, yar a üstüne
bindikçes bindi yara;
alip başım gideim
bildigim bin diyara.

Рана върху рана,
колкото върви нагоре раните се умножават;
да си хвана главата и да замина
по хилядите страни на света!

Nerelere gideim
başımdaki gam-ile
mert olurmu hic namert
taşısam arkam ile?

Къде да се дяна
с мъката, която е в мен.
Има подлецът може да бъде доблестен,
за да го понеса на гърба си?

Aldattin sen âlemi
ki arslansın, ya dana.
Gün olur cikar elbet
kötü sırın meydana.

Измъга ти света,
че си лъв, не теле!
Ще дойде ден, ще излезе
нелепата ти тайна наяве.

Allahtandır bu hikmet :
gece ay gündüz güneş
murat ermeckse niyet
toprağını düzgün et.

От бога е тази премъдрост :
вечер луна, дене слънце ;
Ако искаш целта си да постигнеш,
подготви почвата за това.

Ne sicaksın ne soğuk,
bana gelir kusaim ;
bu ne renksiz benzeiş
söyle cevap susaim.

Нито си топъл, нито студен,
иде ми да повръщам от това ;
Що за вид безцветен ?
Отговори, за да мълкна.

Çıktın aşk pazarına
düşün beşyüz ne edir,
zamanın adamına
ne gönül ver ne yedir.

Ти излезе на арената на любовта,
помисли какво струва петстотин ;
На съвременния човек
не отдавай сърце, нито го гощавай !

Yiğitten keder gelmez
verdiği göz dagıtır ;
Çıksam da 'lar basına,
'sorsam bu ne dağdır ?

Не може храбрият да причини мъка, —
с погледът си отправен към теб я разсейва.
Все едно да се изкача на върха на планината
и да питам що за планина е тази.

Ey adam güsel adam,
kaşı gözü karaca
kurt elinden kurtulursa
olur arslan karaca.

Ех човек, хубав човек,
с очи и вежди на сърна ;
Избави ли се от лапите на вълка,
сърната лъв става.

Taş olsa çatlar idi
boyle senin yerinde
sat âşkın käylanını,
bin atın eyerinde.

Камък да е, би се пръснал
на тайното място...
Отхвърли ярема на любовта,
възседни коня на седлото му.

Zümrüd değil, yakut d'il
çok pahalı incidir.
Milletin işlerinde
her ne yapsan incidir.

Зюмрод не е, якут не е,
много скъп бисер е —
в народните работи
каквото направиш, бисер е.

Bülbül ! Kanadın kopsun
niçin ettin güle naz ?
bilmezmisin bu cihanda
ağlayan çok gülen az ?

Славейо ! Крилото ти да падне,
защо флиртуваш с розата ?
Не знаеш ли, че на този свят
разплаканите са много, засмените малко ?

Tut tutarmı yakından,
ne koyverir ne ceker ;
gayretsiz bir adamdan
bir millet ola çeker.

Схванатият ако докопа от близо,
нито пуска, нито притегля ;
От малодушния човек
и цял народ може да страда.

Girdim yosma bağına
Yedim üzüm yapınca
Eyi adam ne yapsın
kötü adam yapınca ?

Влязох в прекрасно лозе,
ядох грозде до насита.
Добрият човек какво ще сторя,
когато лошият човек направи нещо ?

Sen benimsin ben senin
oturalım yazalım ;
berhudar ol işine,
olma yaziya zalım.

Ти мой си, аз съм твой,
да седнем да пишем ;
постигни награда за своя труд,
не измъчвай перото напразно.

Millet gayreti çektin,
senda belli baş oldun ;
o sevdadan vazgeçtin
şimdi telli baş oldun

Потруди се ти на народното поприще
и стана известна глава ;
отказа се от това увлечение,
глава украсена с венец (тел) стана ти.

Ademlerin içinde
bulunur balkabağı
suyunden zerde pişir,
tadı var balkabagı.

Помежду хората
и тикви се срещат —
приготви от сока им мед,
пак ще има вкус на тиква.

Taşadığın, ağir yuk	Понесъл си тежък товар,
yolun batak ve sazlık	а твоят път е тресавище.
dertlerden da en büyük	От нещастията най-голямото е
çaresiz parasızlık	безнадеждното безпаричие!
Gel tabib nazar eyle	Ела, докторе, прегледай,
bak fitil yaradamı?	виж фитиля в раната ли е?
Bak ne hale düşütür	Виж до какво положение може да ни докара
erbabsızlık adamı.	безхарактерността на някого.
Bulmezisen bilmiş ol	Ако не узнаеш, узнай:
ismim benim asırdır,	името мое е епоха.
fentlerim galip ve bol	Картите ми печелят и са много,
meramım? — O bir sırdır.	целта ми е една тайна.
Doğusu da acalp.	И изгревът му е странен!
dendi köylan doğanak	Нарича се само на дума изгрев;
saf'k olaydi vururdu,	Ако би имал светлина, щеше да превърне в изгрев
günbatıdan doğanak.	залеза на деня.

Останалите епиграми са все в този дух. Те не само са написани на турски език, но до голяма степен в тях се чувствува националното своеобразие на турската народна мъдрост с присъщата ѝ художествена образност. Заедно с това обаче те, както всичко, което излиза изпод перото на Славейков, са проникнати от неговата личност и темперамент, свързани са пряко с българската действителност и дори с отделни нейни представители. Защото за Славейков едно художествено произведение е ценно само ако е годно да служи за преобразяване на действителността, да служи на хората и техния живот. В тези епиграми-четиристишия, написани в тежък момент от живота на поета, е отразена неговата житейска мъдрост. Това е времето след спирането на в. „Македония“, когато Славейков се мъчи с всички сили да се задържи в Цариград.

През август 1874 г., лишен от каквато и да е възможност да работи като журналист, той отива заедно с няколко свои ученици в Одрин, където отваря българска гимназия и читалище. Но многобройните му врагове, които тук се умножават още повече, започват да интригуват пред Високата Порта против него и да го представят за бунтовник. Те до такава степен успяват да го злепоставят, че той бива арестуван и отведен в Цариград. В затвора не остава дълго, но оттам излиза болен, без работа и без средства и възможност за препитание. Точно по това време той съчинява тия епиграми, които помества във вестника на Ив. Найденов, негов идеен противник. Тук Славейков работи кратко време. Незаплатен добре, а повечето и защото не се чувствува на мястото си в редакцията на в. „Напредък“, Славейков го напуща и престава „да напредува, защото г. Найденов много назаднувал“.

В едно свое писмо до Г. Груев[14] Славейков споменава за това свое произведение. „От един затвор излязох и влязох в друг по причина на един начален ревматизъм, вследствие на влажната тъмница.“ Той пише на приятеля си, останал му верен в този тежък момент, че е изпратил една своя книжка на българския екзарх с молба да я прегледа, но тъй като досега не е получил отговор, моли го да я вземе от него и да му я върне, защото се е отказал да я печата. „Ако ти не си видял книжката досега, моля те, прочети я“ — пише Славейков. Той би искал горещо това негово произведение да достигне до българския народ, за да

[14] Писмо на П. Р. Славейков до Г. Груев от 9. IV. 1875 г.

знае той какво е мнението му за положението и управниците на страната, но няма възможност да я издаде. Освен това Славейков му съобщава, че на същата тема е написал на български език едно произведение, което сигурно ще види бял свят. Писмото завършва, както всички негови писма от това време, с молба към Груев да му изпрати малко пари, защото се намира в най-крайна нужда.

Не ни е известно дали Славейков е успял да издаде отделно тия свои епиграми. Възможно е да не е успял, тъй като той е бил принуден само няколко месеца след това да напусне Цариград поради „пълно и безнадеждно безпаричие" и да стане учител в Стара Загора.

На български език Славейков съчинил и издал своите „Грехотски химни", в които смело критикува българското духовенство и разкрива вредната роля, която то играе в този съдбоносен за народа исторически момент. Това са също епиграми-четиристишия. Ето и някои от тях:

С коси е, а не е жена,
а женска титла носи
и женски дрехи, пък с брада
и като просяк проси.
Там нека страла цял народ
той е заченат с мъки!

а ти и тъй си патриот
и роду служиш сръки.

Още по-близо по дух и настроение до тия епиграми стоят вълнуващите стихотворения на поета, писани по същото време — „Народен" „Не сме народ" и „Чест".

Както в епиграмите си, тъй и в тия три стихотворения за поета няма по-висока чест от тая да служи на българския народ — но няма и по-тежка участ. За своята всеотдайна общополезна дейност народният будител среща подозрение и омраза в лицето на своите по-заможни и влиятелни сънародници, а в лицето на народа „първата негова чест и грижа" — неразбиране.

Аз горя, изгорях в любовта си към тебе.
Защо ти ме отрече?

В тия редове е целият Славейков — темпераментен, всеотдаен и искрен. Същото той казва и в стихотворението „Народен":

С идеали все боравих,
всичко друго смятах грях,
с тях и себе си забравих
на света свят не живях.

. . . . . .
Минах живот любороден
с неволи бол и бол...
и личи, че съм народен
гладен, жаден, бос и гол...

Славейков, който винаги е нямал пари, все пак никога не е изпадал през живота си в такова „безнадеждно безпаричие", както през тия години. „Понесъл съм тежък товар, а твоят път е тресавище — от нещастията най-голямото е безнадеждното безпаричие." Тази епиграма е изстрадана от поета, излязла сякаш направо от сърцето му.

Високи са изискванията му към оня, който е решил да посвети живота си в служба на народа. Той трябва да бъде силен: „Ето изгорях, още какво ми остава

да гори? — Не е завършено делото ми!" Или: „Рана върху рана; колкото върви нагоре, раните се умножават..." Народният будител трябва да избира приятелите си — „Не се осланяй на подлеца, ще те изтърси от рамото си!" или „Не лягай под сянката на лисицата — остави лъвът да те изяде!", „Не минавай по моста на подлеца — остави водата да те отнесе!" Няма според Славейков по-опасен от безхарактерния ръководител, който „не е нито топъл, нито студен". „От малодушния човек и цял народ може да страда, той повече вреди, отколкото помага." А „храбрият не може да ти причини мъка, само с погледа си отправен към теб, той я разсейва".

В своите епиграми, написани на турски език, Славейков е отразил своята жизнена философия и мироглед, своята любов към ония, които се борят за идеали, омразата си към ония, които живеят за себе си —

О, дай ми Боже, да живея,
да имам жалостно сърце
за свойте ближни да милея
да им помагам с две ръце!

В неволя зло е да се тлее
и тежко ти се, ах, търпи,
но пò е грешно да живее
човек на воля — и да спи!

ХРИСТО БОТЕВ И ВЕСТНИК „ТЪПАН"

ЦВЕТА УНДЖИЕВА

През 1924 г. Мих. Димитров публикува една малка книга „Неизвестни произведения" от Христо Ботев, която съдържа творби от хумористично-сатиричния в. „Тъпан". Михаил Димитров пръв постави въпроса за Ботево участие в „Тъпан".

През първата годишнина на „Тъпан", издаван в Букурещ през 1869—1870 г., излизат всичко осемнадест броя (от 1. II. 1869 до 12. VI. 1870 г.). Вестникът е възобновен едва през 1875 г., за да излязат само четири броя и завинаги да прекъсне. „Тъпан" е първият български революционен хумористично-сатиричен вестник. Той възниква като орган на формиращата се сред българската емиграция в Букурещ партия на „младите". Неговата главна задача е да пропагандира и отстоява възгледите на революционната емиграция и да воюва срещу нейните противници. Идейно-политическите принципи на в. „Тъпан" са следните:

1. Непримирима борба срещу партията на „старите", на „Добродетелната дружина" срещу нейната политическа платформа; срещу сляпото провеждане на политиката на царска Русия, срещу лъжливия аристократизъм на „нотабилите", срещу дуализма.

2. Българският народ трябва да разчита само на своите собствени сили и да поеме пътя на революцията.

По време на излизането на „Тъпан" различията вътре в партията на „младите" не са така остри и непримирими, не пречат на общата борба и поради това кръгът на сътрудниците на вестника би могъл да бъде по-широк.

Редактор на „Тъпан" е Ив. Мънзов. Няма никакви основания да се счита той за фиктивен редактор, за подставено лице. Уредник на вестника през първите месеци на излизането му (до бр. 8) е бил Киряк Цанков; в редакцията също като уредник е работил Дим. Ценович (до бр. 17). Трудно е днес да се прецени на какво са се дължели някои промени в редакцията, дали К. Цанков е напуснал „Тъпан" след излизането на първите 7 броя или само е престанал да бъде негов уредник.[1]

Редакторската и издателска работа около „Тъпан" през 1869—1870 г. извършват Ив. Мънзов, К. Цанков и Д. Ценович. Енергичен сътрудник на вестника е бил Ив. Кършовски, който е принадлежал към групата на „младите" в Гюргево. Мих. Димитров споменава между сътрудниците на „Тъпан" и Павел Икономов, Д. Великсин, Ив. Касабов, дори Пан. Кисимов преди преминаването му на страната на „старите"[2]. Клинчаров счита, че във вестника е сътрудничил и Анг. Савич.[3]

[1] Вж. М. Димитров, За литературното наследство на Христо Ботев, 1941, стр. 15—16; Неизвестни произведения на Хр. Ботев, 1924, стр. 21—24.

[2] Съчинения на Христо Ботев, под ред. на М. Димитров, 1950, т. III, стр. 482.

[3] Мистификация в произведенията на Христо Ботев, 1925, стр. 27.

Възгледите на редактора на вестника Ив. Мънзов, неговото идейно развитие и книжовна дейност, както и отношенията му с Ботев и Каравелов са в основни линии изяснени.[4]

От останалите сътрудници на „Тъпан" само Дим. Ценович, според запазените данни, почти не се е подвизавал на книжовното поле.

Киряк Цанков е участвувал докрай в революционното движение, претърпял е значителен път на развитие, бил е близък сратник на Л. Каравелов. Той е авторът на позива и програмата на „Тъпан". За журналистическите му и публистични интереси свидетелствуват вестниците, които е редактирал: „L'Etoil d'Orient" (1868 — 1869), с който за съжаление не разполагаме, и „Балкан" (1875). В архива на К. Цанков се пази чернова от негова дописка на немски език от 1867 г. Той е писал дописки на немски, френски и румънски език. Запазени са и редица писма от 1869 г. за набиране на спомоществуватели за „Тъпан", за изпратени суми за „Народност" и „Тъпан", писма до К. Цанков, до Дим. Ценович или чрез Дим. Ценович до К. Цанков.[5]

Определена литературна насоченост има книжовното дело на Д. Великсин и на Ив. Кършовски. Безспорна е поетическата дарба на Великсин, значителните му културни интереси, политическата му отзивчивост, както и възможностите му като публицист. Статиите на Великсин се отличават със своята самобитност и страстност, с полемичния си патос.[6] Не можем обаче да не се съгласим с интересната и точна бележка, с която П. Р. Славейков придружава публикувани в „Македония" афоризми и поговорки от Великсин: „Талантът и поетическите способности на Д. Великсина са освидетелствувани от издаените му до нине стихотворения; остава му чрез непрериви занимания да усъвършенствува слогът и езикът, в които неволно похромва понякога."[7]

Мих. Димитров приема Великсин за „вероятен сътрудник" на „Тъпан", като отхвърля евентуалното му по-енергично участие заради „неговия общ мироглед"[8]. Също така по идейни съображения той свежда до минимум възможността К. Цанков да е участвувал с перо в „Тъпан"[9].

Иван Кършовски е единственият автор, който се подписва в сатиричния вестник Две стихотворения в „Тъпан" носят неговия подпис (в бр. 9 и бр. 13). Както те, така и неговите многобройни поетически опити от „Дунавска зора" (1868, 1869) или от „Отечество" (1871) са съвсем слаби. Кършовски е автор и на доста дописки от Гюргево, поместени в „Дунавска зора", „Свобода", „Отечество" и другаде. Дописките му, публикувани в „Дунавска зора" от 1868 и 1869 г., са написани с тежък необработен език и стил. В „Свобода" (1870) неговите дописки несъмнено са основно преработени и авторизирани от Каравелов. М. Димитров ограничава сътрудничеството и на Кършовски в „Тъпан", като се позовава на участието му във

---

[4] М. Димитров, Хр. Ботев. Неизвестни произведения, 1924, стр. 21—23; За литературното наследство на Хр. Ботев, 1941, стр. 15—17, 23—25; Съчинения на Христо Ботев, 1950, т. I, стр. 249—254; т. III, стр. 498—500; Г. Бакалов, Христо Ботев, 1934, стр. 122—134. Христо Ботйов, Съчинения, под ред. на Ал. Бурмов, 1940, стр. 649—650.

[5] Вж. БИА при НБ „Кирил и Методий", ф. 5.

[6] Вж. във в. „Народност" статията „Меморът на мнимите български нотабили" (год. II, бр. 14, 1869), полемичната статия-отговор до редактора на в. „L'Etoil d'Orient" (год. II, бр. 20, 1869), статиите му в „Дунавска зора" от 1868 и др.

[7] Стари истини под нова форма, Македония, год. IV, бр. 79, 1870.

[8] Неизвестни произведения на Христо Ботев, 1924, стр. 23.

[9] Пак там.

в. „Отечество“: „Фактът, че през 1871 г. той сътрудничи в „Отечество“, показва, че не е държал много на принципиалните различия между „Тъпан“ и „старите“.[10] Това заключение е прибързано. През 1870 г., както посочихме, Кършовски сътрудничи в Каравеловия вестник „Свобода“. Всички данни показват, че през 1869—1870 г. той е принадлежал към групата на „младите“. По-нататъшното му идейно развитие в случая не ни интересува.

Книжовните интереси и литературното дело на набелязаните участници в сатиричния вестник потвърждават мисълта на М. Димитров, че „всички останали сътрудници на „Тъпан“ по талант стоят много по-ниско от Ботева и Каравелова“[11]. От това обаче не следва, че те са бездарни, както твърди М. Димитров.

Идейно-художествената стойност на публикуваното в революционния сатиричен лист е различна. Най-хубавото, най-зрялото като идейно-политическо мислене и като художествена или публицистична творба не може да бъде дело нито на Мънзов, нито на Кършовски, нито на който и да било от сътрудниците на вестника (с изключение на Каравелов и Ботев). И обратно, посочените останали сътрудници на „Тъпан“ са имали необходимата подготовка, за да напишат много от статиите, бележките, диалозите, сценките във вестника.

Вестник „Тъпан“ — първият български революционен сатиричен лист — несъмнено заслужава едно пълно, цялостно изследване.

Нашата задача тук е по-ограничена: да открием следите на Ботевото перо, на Ботевото участие или влияние на страниците на сатиричния лист.

Този въпрос неизбежно се свързва с друг — сътрудничил ли е Л. Каравелов в „Тъпан“?

М. Димитров твърди, че „Каравелов непосредствено не е участвувал в „Тъпан“.[12] Според нас, след като се ориентира в политическата обстановка в Букурещ, след като скъсва окончателно със „старите“ и в. „Отечество“, т. е. от април 1869 г., Каравелов може да е сътрудничил в сатиричния вестник, но поради външни обстоятелства вероятно твърде малко и нередовно. По това време той бързо се сближава с „младите“, участвува енергично в създаването на Българското книжовно дружество, пътува до Одеса и остава там от юни до септември 1869 г., свързва се с руската революционна емиграция. В карикатурите на „Тъпан“ се появява неговият образ, между ръководителите на борбата със „старите“ около Книжовното дружество. Внимателното запознаване с биографията му показва, че Каравеловото участие в революционния сатиричен вестник е възможно само през един определен период — приблизително от април 1869 г. до началото на 1870 г., когато започва неговият конфликт с Мънзов, т. е. от излизането на бр. 8 до излизането на бр. 15—16 на „Тъпан“. Не трябва да се забравя също така, че през този ограничен период освен с борбата около създаването на Книжовното дружество Каравелов е погълнат от голямата подготвителна работа по издаването на в. „Свобода“.

След излизането на първите десет броя от „Свобода“ започват недоразуменията му с Мънзов.[13] Личните несъгласия и вражда обаче не попречват на Каравелов да даде висока оценка на „Тъпан“[14] и да се позовава на него.[15]

[10] Неизвестни произведения на Христо Ботев, 1924, стр. 23.

[11] Съчинения на Христо Ботев, под ред. на М. Димитров, т. I, 1950, стр. 253.

[12] Пак там; също, Неизвестни произведения на Христо Ботев, 1924, стр. 23—24.

[13] Вж. Тукмакът на „Тъпан“, 23. IV. 1870 — „Отзив на „Тъпана“ от Мънзов.

[14] Вж. Л. Каравелов, Събрани съчинения, под ред. на Цв. Унджиева, Д. Леков и П. Тотев, т. V, 1966, стр. 190: „Ако би захванали да говорим за литературните достойства на гореказаните вестници, то би трябвало да кажеме, че освен „Тъпан“ и „Дума“ ни един из тях не е имал свое направление, свои определена програма и свои предначертани цели...“

[15] Пак там, стр. 201.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Христо Ботев също изтъква заслугите и значението на сатиричния вестник и неведнъж го цитира.[16]

Заслугите на „Тъпан" не се изчерпват с неговата роля за избистрянето на възгледите на партията на „младите", за изостряне на нейното идейно-политическо и класово оръжие. Вестник „Тъпан" има пионерско значение и в развитието на революционния хумор и сатира.

Михаил Димитров привежда различни доводи в защита на своята теза за най-активно Ботево сътрудничество в „Тъпан", нещо повече, според него Ботев „е бил истинският редактор на вестника"[17]. Нашият изтъкнат ботевовед се връща няколко пъти на въпроса за Ботевите „неизвестни произведения" в „Тъпан", отговаряйки на възраженията на своите опоненти Ив. Клинчаров и Ал. Бурмов. Изцяло възприема и подкрепя неговата теза Георги Бакалов, като добавя някои аргументи по частни въпроси; в основните положения обаче той повтаря вече казаното от М. Димитров.[18]

Същността на противоположната теза, разработена от Ал. Бурмов (отчасти и от Клинчаров), може да се сведе до следното: Христо Ботев не само че не е бил редактор на „Тъпан", но изобщо не е сътрудничил в него. „Против г. Димитровите заключения — пише Бурмов — говори не само езикът и стилът на приписваните Ботйову произведения, против тях говорят още редица съображения от биографски, исторически и психологически характер..."[19]

Очевидно двете тези — на М. Димитров и Ал. Бурмов — са коренно противоположни, изцяло взаимно се изключват и отричат.

Както често става, в разгара на полемиката двете спорещи страни довеждат своите възгледи до крайности. Увлеченията в спора подценяват много от аргументите на спорещите — М. Димитров и Клинчаров например заставят Ив. Мънзов да твърди по един и същ въпрос коренно противоположни неща. Михаил Димитров се стреми да докаже, че отношенията между Ботев и Мънзов са били приятелски, близки, Клинчаров, обратно, се старае да убеди читателя, че Мънзов и Ботев са се ненавиждали, били са от начало до край враждебно настроени един към друг и следователно Ботев не е имал и не може да има нищо общо с „Тъпан". Ако се отдалечим от крайностите на полемиката, здравият разум ще ни подскаже, че Ботевото отношение към Мънзов има свое развитие; то се е определяло от гражданското поведение на Мънзов, което не се е отличавало с политическа принципност.

Въпреки твърде категоричните документални извори М. Димитров се стреми да сведе до минимум периода на учителствуване на Ботев в Александрия и Исмаил, дори стига до отричане на Ботевото учителствуване в Александрия, за да не „попречи" на младия поет да сътрудничи и редактира в. „Тъпан". Убедително е твърдението на Бурмов, че Ботев не може от Александрия и Исмаил да редактира вестник, издаван в Букурещ. Но неприемлив и предубеден е неговият възглед, че по това време Ботев е бил погълнат от свои лични въпроси и преживявания, че

[16] Вж. Христо Ботев, Съчинения, под. ред. на М. Димитров, т. I, 1958, стр. 432—433; също стр. 376, 437; Ст. Таринска дава интересно тълкуване на Ботевата оценка на „Тъпан" във фейлетона „O, tempora! O, mores!" (пак там, стр. 198) в книгата си „Прозата на Христо Ботев", 1966, стр. 158—159.

[17] Вж. Съчинения на Христо Ботев, под ред. на М. Димитров, т. I, 1945, стр. 200—201.

[18] Вж. Г. Бакалов, Христо Ботев, 1934, стр. 110—145.

[19] Вж. Христо Ботев. Съчинения, под ред. на Ал. Бурмов, 1940, стр. 643—659; вж. и Ив. Клинчаров, Мистификация с произведенията на Христо Ботев, 1925.

„политическите му интереси“... „са повече плод на настроение, отколкото на здрави убеждения“. На този възглед отговаря от своя страна убедително М. Димитров. И действително, как може да се твърди, че Ботев не е имал политически интереси, че доколкото са съществували, те са били плод на случайни настроения, били са „литература“, след като познаваме идейното развитие на поета-революционер в Русия, след като знаем първите му стъпки на едно ново обществено, гражданско поприще в родината като учител в Калофер? Нима е възможно през 1869—1870 г. Ботев да е без определени политически интереси и убеждения, а в 1871 г. да издава в. „Дума на българските емигранти“ — един безспорен връх в историята на нашата революционна публицистика и по силата на идейно-политическите си позиции, и по блясъка на публицистичното майсторство.

Ал. Бурмов убедително отхвърля езиковите и стилови съображения и съпоредици, които прави М. Димитров. Но в края на своето изследване Бурмов се опита да предпише рецепта в „няколко формули“, по неговите думи, които помагали да се познае веднага писаното от Ботев. Тези „формули“ също не могат да дадат нито най-ограничена, нито частична представа за Ботевия стил и език.

Неведнъж Бурмов посочва крайности и грешки в твърденията на М. Димитров и обратно — М. Димитров по-късно коригира някои увлечения във възгледите на Бурмов. Подобни случаи на логически и фактически грешки и увлечения в спора около Ботевото сътрудничество в „Тъпан“ има много, но нас ни интересува не полемиката сама по себе си, с нейните крайности, а основните въпроси, които тя поставя:

1) сътрудничил ли е Христо Ботев във в. „Тъпан“;

2) ако е сътрудничил, кои творби, поместени в сатиричния революционен лист, принадлежат на неговото перо.

Ботевото сътрудничество в „Тъпан“ е възможно. Най-вероятно е двадесетгодишният Ботев да е напуснал Букурещ през февруари 1869 г. Първият брой на „Тъпан“ излиза на 1. II. 1869 г. Преди първите броеве да се появят на бял свят, несъмнено е имало период на групиране и консолидиране на младите сили сред емиграцията, на обмисляне и организиране на вестника. Вероятно Ботев е взел участие в този начален организационен етап и в първите стъпки на „Тъпан“, може би редица негови мисли и възгледи са дали начален тласък на революционния сатиричен лист, заели са определено място в неговата цялостна програма. Несъмнено обаче след Ботевото заминаване за Александрия неговите възможности за енергично сътрудничество във вестника значително намаляват. Фактите от Ботевата биография опровергават твърдението, че младият учител е редактирал вестника. Същевременно обаче няма основание да се изключва възможността, както правят Бурмов и Клинчаров, Ботев да е изпращал от време на време свои материали за вестника. Всички тези предположения обаче ще си останат само хипотези, ако не се основават на конкретен анализ на съдържанието на сатиричния лист. Тук несъмнено се стига до неизбежния при всеки такъв конкретен анализ субективен критерий, стига се до трудности, които могат да бъдат разрешени само приблизително.

Преди да се отговори на въпроса, какво е Ботевото участие в „Тъпан“, необходимо е да се направи един общ обзор на вестника и на тези материали в него, които според „Неизвестни произведения“ са от Ботев.

„Тъпан“ е малък вестник. Състои се от 4 страници с малък формат, като последната страница винаги е изпълнена с карикатури. Независимо от това обаче той е твърде богат в жанрово отношение.

БАН
БИБЛИОТЕКА

Най-широко застъпени в „Тъпан", с най-голям обем са сценките и диалозите. Срещаме ги почти във всеки брой на вестника. Някои от тях са поместени последователно в два и три броя. Сценките са 6 на брой, поместени в 12 броя. Диалозите са 9 — разговори най-често между Разумни Радослав и Хитър Петър или между Осетник Радой и Хитър Петър, между „двама българи", „между кокона Петкана и Цветана" и др. М. Димитров приписва всички сценки и два диалога на Ботевото перо.

Почти всички многобройни и разнообразни кратки хумористични форми М. Димитров счита, че са от Ботев. Изключенията са незначителни.

Към сатиричните статии, дописки, прегледи и фейлетони М. Димитров е поздържан. Материали с такъв характер са близо 20 в първата годишнина на „Тъпан". Половината, даже по-малко от половината, той приписва на Ботев. Говорим обобщено за сатирични статии, прегледи, фейлетони, защото повечето от тези форми са жанрово неизбистрени и се преливат една в друга.

От казаното дотук може да се направи изводът, че според М. Димитров Христо Ботев е автор на по-голямата част, на около 80% от всичко, което е поместено в революционния сатирично-хумористичен вестник. Според него Ботев е написал почти изцяло материалите, поместени в бр. 3, 8, 10, 11, 14 и др. Няма брой на „Тъпан", в който той да не сътрудничи; обикновено той пише най-големите материали в хумористичния лист. И съвсем логично М. Димитров стига до извода, че Ботев не само сътрудничи активно и енергично в „Тъпан", но е и неговият фактически редактор.

Нищо не би могло да се възрази на твърдението на М. Димитров, че „приписвайки това или друго произведение на Ботева, не се е ръководил и не се ръководи от отделни думи, а от идейния характер на работите, както и от стилните и езикови особености на последните"[20]. Той обаче на практика не следва този принцип. Неговите аргументи най-често се свеждат именно до отделни думи и изрази.

В предговора към „Неизвестни произведения" М. Димитров пише за творбите, които помества: „Чувствува се общият мироглед на Ботева, неговата неустрашимост и решителност, силната потреба у него да се бори, което на места придава на нападките му известна несъразмерност, и обяснява слабата придирчивост в избора на средствата." И по-нататък: „Той не преследва художествени цели. Грубата ежедневност — ето предмета на неговите комедии, стихотворения, хуморески и пр. Пред нас се изправя не художникът и поетът Ботев, а революционерът и общественикът." Не може да се приеме нито „причинната връзка", която М. Димитров открива между „силната потреба у Ботев да се бори" и „слабата придирчивост в избора на средствата", нито противопоставянето на „художника" Ботев на „революционера" Ботев, нито твърдението, че Ботев може да не преследва „художествени цели", да превърне „грубата ежедневност" в предмет на своите творби. Интересно е, че тук (само тук) авторът на „Неизвестни произведения" изразява критично отношение към тяхната художествена стойност. Оценявайки неособено високо „неизвестните произведения", които не преследвали „художествени цели", той фактически отрича художествеността като критерий за Ботевото авторство. Това впрочем личи безспорно и от творбите, които той приписва на великия революционер и поет.

Г. Бакалов има почти същото отношение към художествената стойност на „Неизвестни произведения". След твърдението, че „те не стоят по-долу от ония

[20] Съчинения на Христо Ботев под ред. на М. Димитров, 1950, т. I, стр. 238.

ботевски произведения, за които се приема, че са безспорно негови“, Бакалов фактически отрича художествените им качества: „Но и да стояха по-долу, това не би било никак за чудене: Ботев още е чиракувал в писателството, па и не е гонил художествени цели.“[21]

Тази позиция за художествената стойност на „Неизвестни произведении“ Ив. Клинчаров и Ал. Бурмов превръщат в аргумент срещу Ботевото авторство.[22]

Прави впечатление, че и двете спорещи страни се отнасят съвсем недиференцирано към поместеното в „Тъпан“ и по-точно в „Неизвестни произведения“, поставят под общ знаменател всичко — в „Тъпан“ Ботев „не е гонил художествени цели“, или всичко, което му се приписва, е „фурда“ и т. н. Ал. Бурмов с основание изтъква, че Ботев никога не си е поставял само „художествени цели“, а ние ще добавим, че той също така никога не е пренебрегвал художествената страна на своето творчество. За това свидетелствува всеки ред от неговите известни произведения. Период на „чиракуване“ у Ботев в ботевознанието не е познат. Такъв период, по-точно период на учене, на растеж, вероятно е съществувал, но той не е съхранен за историята, за науката. Трудно може да се приеме, че периодът на „Тъпан“ е именно такъв период за Ботев, защото през 1869—1870 г. първите песни на поета са вече изпети, защото за неговия език и точна логична мисъл говорят красноречиво и първите му запазени писма.

Христо Ботев винаги във всичко, което пише, си поставя „художествени цели“, т. е. обръща внимание на „качеството“ на това, което пише. Стилът, езикът, художественият критерий са важен основен аргумент за установяването на Ботевото авторство.

Най-голям дял от „Неизвестни произведения“ заемат сценките, комедиите и диалозите. Почти всички те са насочени срещу политиката на „старите“, а това е основният идеен прицел на „Тъпан“. Не случайно М. Димитров, ръководейки се вероятно предимно от идейни съображения, ги отдава на Ботевото перо.[23] Сценките и диалозите в „Тъпан“ са или на средното художествено равнище на вестника, или под него. Макар и често пъти остри и целенасочени, те не притежават идейната дълбочина, богатство, многопланов ност на Ботевата публицистика и сатира. В своята сатира Ботев е предимно художник, служи си главно с художествени средства. Повечето, почти всички диалози и сценки в „Тъпан“ са твърде далеко от художествената сатира. Те следват и продължават традициите на публицистичния диалог, добре познат и разпространен в нашата литература на времето. В Ботевото творчество диалогът и сценката не са разработени, липсва интерес към този жанр както в неговата литературно-художествена форма, така още по-малко в публицистичния му, значително по-елементарен вид. Публицистичната диалогична форма липсва в Ботевата сатира, трудно е да се открият и следи от нея, докато в Каравеловата сатира съществуват елементи от публицистичния диалог. Много от Каравеловите фейлетони са изградени изцяло или в повечето случаи частично върху противопоставянето, чисто логическо публицистично противопоставяне на две или повече тези.

---

[21] Г. Бакалов, Христо Ботев, 1934, стр. 140.

[22] Христо Ботйов, Съчинения, под ред. на Ал. Бурмов, 1940, стр. 650.

[23] Някои съветски автори, като Л. Варабьов (Хр. Ботев, 1953 г.) и К. Державин (Хр. Ботев, 1962 г.), безкритично приемат възгледите на М. Димитров за Ботевото участие в „Тъпан“. К. Державин в своята интересна книга дава неоправдано висока оценка на художествените достойнства на сценките и диалозите, като не допуска никакво съмнение относно тяхното авторство (стр. 84—86).

Ако Ботев, както твърди М. Димитров, беше авторът на сценките и диалозите в „Тъпан“, ако той беше проявил такъв интерес към този жанр и беше натрупал такъв немалък опит, то вероятно по-късно в своите вестници би се възползувал от него.

Най-убедителните аргументи против Ботевото авторство на сценките и диалозите в „Тъпан“ откриваме в самите тях. За пръв път този сатиричен жанр се появява в бр. 3 и бр. 4 на „Тъпан“ със сценката „Един нотабил“. В тази сценка участвуват един „нотабил“ и двайсет българи. Въпреки многото „действуващи“ лица обаче по същество тук имаме диалог между представител на „старите“ и на „младите“; в диалогична форма са развити две становища, две противоположни тези. Сценката няма определен композиционен замисъл. Диалогът може в същия дух да продължи още или да завърши по средата или където и да е. Всички Ботеви фейлетони и статии притежават своя вътрешна организация, своя композиционна структура; образната или публицистична авторова мисъл има своя линия на развитие, има свой „старт“, развитие и финал, представлява един затворен кръг с неповторима вътрешна логика. Важна неотменна особеност на Ботевата сатира и проза въобще е нейната монолитност. Ясно поставена цел и точен прецизен подбор на средствата за постигане на целта. Целенасоченост и монолитност, които обхващат цялото и всеки детайл от цялото. Ботев има изключителен усет за композиционното изграждане на цялото, за хармоничното звучене на цялата творба. В сценката или диалога „Един нотабил“ двадесетте представители на „младата“ емиграция, които предизвикват „нотабила“ да изрази и разкрие възгледите на партията на „старите“, произнасят своите съвсем еднотипни реплики един след друг: първи българин, втори, трети, четвърти... и така до двадесети... Но и да бяха разместени местата на „изказващите се“, и да беше избягнато това скучно нанизване на цифрите (първи, втори, трети), вътрешната организация на сатиричния материал не би се изменила.

И в следващата сценка от бр. 6 на „Тъпан“ „Една учебна комисия“ се проявяват вече посочените черти на тези сатирични форми във вестника: липса на композиционна завършеност, силна връзка с публицистичния диалог, отсъствие на художествени сатирични средства — доколкото се появяват, те са наивни и елементарни. Добрал се до интересната идея — „инсценирайки“ едно заседание на комитета на „старите“, да разкрие и подиграе тяхната отчуждености от народа, авторът се уплита в тежък диалог, затлачва езика на своите герои-нотабили с румънски, гръцки, руски думи и изрази до такава степен, че той става на места неразбираем. Сполучливия, находчив сам по себе си, сатиричен парадокс — водачите на Добродетелната дружина се хвалят, че воюват за чистотата на българския език, а в същност сами не владеят родната реч — авторът разработва без лекота и остроумие. Диалогът често е безсилен. Ясно личи липсата на изработен усет за език и стил. Няма покритие между интересната идея и замисъл на сценката и нейното осъществяване. Не е нужно да се изтъква, че никъде, в нито една творба на Ботев, в нито едно негово писмо езикът не е бил пречка; дълбоката, силна Ботева мисъл намира винаги съвсем естествено и спонтанно своята най-подходяща форма.

Анализът на следващите сценки показва, че техният автор прави опити да обогати и усложни средствата и похватите, с които си служи. „Тактиката на богослужението на тукашната българска капела“, например от бр. 8 на „Тъпан“, е разгърната сценка в две действия, назована от автора „комедия в две действия“. Въпреки обогатяването на външния „декор“ и тази сценка, както и предишните, се отличава

със своята еднопосочност и бедност в идейно-тематично отношение. В тази, както и в другите сценки няма нито следа от характерния за Ботев и майсторски използуван от него ироничен подтекст. Иронията като стилистичен похват почти напълно липсва в разглежданите сценки. В тях всичко е казано направо, на места елементарно, на места грубовато.

Тежко и скучно е написана и следната сценка „Една седянка или вечерен разговор между букурещката нотабилска тайфа" — без сатирична образност, с анемичен език, лишен от богатите интонации и подтекст на Ботевото слово.[24]

Най-добро постижение от сценките, поместени в „Тъпан", е „Китайска комедия" — най-разнообразна по смяна на „декора", с три действия, с много и различни действуващи лица. В „Китайска комедия" могат да се открият любопитни хрумвания, иносказание, ирония. Интересни и духовити са „сведенията" за действуващите лица. Находчиво е посвещението. Редица детайли говорят за живото въображение на автора. С най-много въображение е разкрита обстановката към всяко действие. Самият диалог обаче въпреки отделните сполучливи моменти носи много от слабостите на останалите сценки. Изобщо не бихме се нагърбили със сложната и твърде неблагодарна задача да доказваме Ботевото авторство на „Китайска комедия". И все пак от всички сценки и диалози в „Тъпан" единствено тя буди известно съмнение, насочва към перото на по-обигран, по-оригинален творец.

Откроява се от останалите сценки и „Седмодушни нотабилски тараф в Букурещ". В същност М. Димитров погрешно причислява към сценките тази творба от бр. 11 на „Тъпан". Това е по-скоро хумористичен разказ с фейлетонни елементи, с добре замислен и разгърнат сюжет. Авторът успява да нарисува няколко раздвижени и колоритни картини, като използува художествени образи и средства. Твърде характерно е още началото. То говори за поетическите (балетристични и лирически) наклонности на автора. Възможно е „Седмодушни нотабилски тараф" да е дело на Любен Каравелов. Може да се допусне, че Караволов е автор и на хумористичния разказ-фейлетон „30 август или тържествено празнуване на имения ден на дядо Ивана в тукашната нотабило-московска капела" (бр. 11). Но всички тези въпроси са предмет на отделни проучвания.

Диалозите в „Тъпан" са съвсем пряко свързани с традициите на публицистичния диалог. Много от тях са написани тежко и скучно. Повечето сценки и почти всички диалози имат значителен обем, който не отговаря на тяхното идейно, мисловно съдържание — особеност, чужда на всичко, което е писал Ботев — неговите творби се отличават със своята кондензирана лаконична мисъл. Ботев умее в една страничка да разкрие възгледите си, да нарисува блестящи картини, да извае цяла галерия от неповторими образи.

[24] Н. Трайков в статията си „Българското книжовно дружество" (Хр. Ботев, сб. по случай 100 години от рождението му, С., 1949, стр. 244—245) използува посочената сценка като аргумент за Ботевото участие в борбите около създаването на Книжовното дружество. Според Трайков сценката е „безспорно от Ботев. По език, стил и политическа заостреност не може да има никакво съмнение, че тя носи печата на Ботевото гениално перо". Това не му пречи на следващата страница да твърди, че „Седянка" „вероятно не е писана само и изцяло от Ботев. До известна степен тя представлява колективен труд". Н. Трайков приема по същите причини Ботев за автор и на диалога „Разговор между двама българи за уставите на Книжовното дружество" (Тъпан, бр. 11, 8. IX. 1869). Акад. Михаил Арнаудов, който счита участието на Ботев в „Тъпан" „за твърде съмнително", отрича Ботевото авторство на споменатия диалог; според него той „едва ли принадлежи на Ботев, както иска да вярва Н. Трайков". Вж. Българското книжовно дружество в Браила — 1869—1876, С., 1966, стр. 105, 107.

Диалогът „Политически разговор“ от бр. 9 на „Тъпан“, макар и по-добър от останалите, не се отличава коренно от тях. Разговор между Разумни Радослав и Хитър Петър, натрупване на реплики, преценки, въпроси и отговори, които не са органически свързани помежду си. И дума не може да става за някакво индивидуализиране на речта, за някаква композиционна организация на диалога. Единственият елемент, който отличава тези диалози от статията, са разговорните интонации, но те са съвсем наивни, еднообразни — изчерпват се с еднотипни възклицания, обращения, риторични въпроси.

Михаил Димитров приписва „Политически разговор“ на Ботев вероятно заради няколко идейни момента, като например израза: „Ний никога няма да се освободим с политика, ами с търнокоп, брадва и мотика“, израз, който според Г. Бакалов свидетелствува за влиянието на С. Нечаев върху Ботев.[25] Тази мисъл според нас може да принадлежи и на Ботев, и на Каравелов, и на други дейци сред революционната емиграция.

В последния дял от „Неизвестни произведения“ са включени съвсем неизразителни и безпомощни в езиково отношение кратки хумористични форми. Сполучливият анекдот, виц, епиграма предполагат гъвкава мисъл, блестящо владеене на словото, усет за многозначността на думата, за неочакваните обрати и извивки на мисълта, за парадокса и каламбура. Ботев ни е оставил забележителни образци и в този сатиричен жанр. Много от хумористе и закачките в „Тъпан“, които му се приписват, имат характер на обикновени битови шеги, но както повечето от политическите, така и битовите хумористи са банални.

Истинският афоризъм като художествена или публицистична миниатюра се отличава с дълбочина и оригиналност на мисълта, отлята в най-точна, лаконична и ярка форма. Как е възможно да се приписват на Ботевото перо такива „афоризми“? — „Секи иска да има приятели, но никой не се труди, щото и той да бъде другиму“ (бр. 4), или „Печели пари, живей охолно, грижи се само за себе си и прави всичко за пари, за да бъдеш благополучен на тоя свят“, или „Както човек що яде, когато е само гладен, и пие, когато е жъден, тъй трябва да плаща и дълговете си само тогава, когато го узорят“ („Общи правила за человеческия живот“) (бр. 10).

Кратки форми са също Книжевните известия и Телеграмите в „Тъпан“. М. Димитров помества в „Неизвестни произведения“ „Книжевни известия“ от „Тукмакът на тъпана“ (от 23. IV. 1870 г.) и две съобщения от раздела „Книжевност“, поместени в „Тъпан“, год. II, бр. 2, 1875 г. Автор на тези „Книжевни известия“ не е Ботев. Това личи ясно и безспорно от тяхното съдържание. Първите „Книжевни известия“ (от 1870 г.) са от Ив. Мънзов. Той е оставил безспорни указания за своето авторство. В същия брой Мънзов публикува и подписва „Отзив на „Тъпана“ до редактора на в. „Свобода“, в който разказва за паричните си недоразумения с Каравелов и дава израз на своята обида. Той търси повод да отреагира насъбраните неприязнени чувства към Каравелов и след като съобщава в Книжевните известия за излизането на „една сляпа брошура“ в Букурещ, издадена от „старите“ срещу „Тъпан“ и „младата партия“[26], пише: „Тая критика, или хъ! критика направихме ний, наша тъпанарска милост наместо „Свобода“, която трябваше да направи в книжевните си известия, и не направи; но ний, господство ни,

[25] Христо Ботев, 1934, стр. 139

[26] Брошурата е озаглавена „Протест от един българин противу бълг. работи в Букурещ“, написана е от Ив. Кишелски.

като правим това, то нашата посестрима не трябва да мисли, че сме станали вече редактор на някой „вестник политически и книжевни“, не, пази боже! Ний сме все тъпанарии; но направихме това, което нашата посестрима не рачи или по-добре нямаше време да направи, защото тя тогава имаше друга по-важна работа, сир. правеше критика на някои хърватско-сръбски книги и проч.“

Не принадлежи на Ботевото перо и бележката за „Понятие за хигиената“ от Д. Начев в отдела „Книжовност“ от бр. 2 на „Тъпан“, 1875 г. За същата книга Ботев дава кратък информативен отзив-бележка във в. „Знаме“ (бр. 21). Двете бележки се различават не само по формата и стила си — тези различия са естествени, те произтичат от характера на вестниците, в които са поместени; различна по същество е оценката на книгата. В „Знаме“ тя е положителна. В „Тъпан“ независимо от хумористично-ироничната си форма има определен негативен оттенък.[27]

За авторството на Телеграмите е по-трудно да бъдем категорични. Много от тях са духовити, с интересни хрумвания, с остро чувство за съвременност. Най-хубавите „Телеграми до „Тъпана“ имат богат ироничен подтекст. Възможно е някои телеграми да са изпратени от Христо Ботев, но трудно е да се докаже това.[28]

Единствените кратки хумористични форми в „Тъпан“, които се открояват с безспорни художествени достойнства, са „Гатанки“, „Типографически погрешки“, „Съновник“, Пословици и поговорки“ и „Прокобявания“ — сатирични миниатюри, написани умно, с подвижна гъвкава мисъл и точен прицел. Техният автор има живо чувство за хумор, усет към образно виждане и възприемане на действителността, умение да съчетае конкретния образ с абстрактната обобщаваща идея. Тези хумористични форми в „Тъпан“ са дело на значителен майстор в сатирата. Съществува голяма близост между Ботевия „Съновник“ и „Гатанки“, публикувани в „Будилник“ и Гатанките и Съновника от „Тъпан“. Съвсем близки са те по своята тематика по острите унищожителни присъди и оценки. „Ако сънуваш „Турция“ — ще те ухапе жаба; а ако сънуваш жаба — ще видиш Генович & сие“ („Тъпан“, бр. 15—16, 1870). „Сънуваш ли „Турция“ — ще те хване диария (сюрмек); сънуваш ли редактора ѝ — пази се от куче“ („Будилник“, бр. 2, 1873 г.). И само още една успоредица в съновниците на двата вестника: „Ако сънуваш „Свобода“ — ще те заболи корем, а ако видиш редактора ѝ — ще бълнуваш на сме“ (Тъпан“). „Сънуваш ли „Свобода“ или „Независимост“ — пази се от вода, че висиваш на въже; сънуваш ли редактора им — ще се потиш и сред зима“ („Будилник“). Извор на Гатанките и в „Тъпан“, и в „Будилник“ са народните гатанки и сентенции, народният хумор. „Вонещ мех дъно няма? — Калугерин“ („Тъпан“, бр. 14). „Пост държи — в рай ще иде; сутрин-вечер протогер е. — Що е то? — Калугер или магаре“ („Будилник“, бр. 3).

В нашата възрожденска литература са известни двама големи майстори на тези кратки хумористични форми — Славейков и Ботев. Славейковите „Гатанки“, „Задачи“, „Умни изречения“, „Календари“ и „Прокобения“ се отличават обаче и по тематика, и по идейно-политическата си насоченост, и по своята художествена форма и стил. Много от тях бичуват общи човешки слабости, имат битов, житейски характер; свързани са по-пряко с народния хумор; в много от тях живее лирикът, поетът

[27] Христо Ботйов. Съчинения, под ред. на Ал. Бурмов, 1940, стр. 657; също М. Димитров, За литературното наследство на Христо Ботев, 1941. стр. 47.

[28] Н. Трайков счита, че на Ботевото перо принадлежи и една дописка-телеграма, изпратена до „Тъпан“ от Исмаил, непоместена в „Неизвестни произведения“ (Христо Ботев, сборник, 1949 — Н. Трайков. „Ботев в Александрия и Исмаил“, стр. 94).

Славейков. Автор на гатанките, пословиците, съновника и прокобяванията в „Тъпан" и в „Будилник" според нас е Христо Ботев.

Михаил Димитров, както вече посочихме, е отделил сравнително по-малко внимание на сатиричните статии, фейлетони, прегледи и информации в „Тъпан". От тях той е изоставил извънредно хубави сатирични творби, а други — по-неинтересни, дори слаби, е приписал на Ботев. Този дял от сатиричния революционен вестник значително обогатява неговото идейно-политическо съдържание и издига художественото му равнище. Много от статиите, информациите, бележките следват основната сатирична линия на „Тъпан" — разобличаване партията на „старите" и нейните политически принципи. Такъв характер имат кратките сатирични статии и хумористични „Едно укорение от страна на един консул към българските нотабили" (бр. 5), „Вестник „Отечество" или Орган на нотабилите" (бр. 8), „Още една комедия" (бр. 9), „Истината на „Отечеството" (бр. 13) и др. Те са написани повече или по-малко добре, но това естествено не може да бъде „доказателство" за Ботевото авторство.

М. Димитров приписва на Ботев и една кратка сатирична статия, озаглавена „Умерено само" (бр. 5) — единствената статия, в която критиката на руската политика прозвучава без социална и политическа диференциация, с русофобски елементи. Достатъчно е да се прочете само началото на статията, за да се разбере колко абсурдно е тя да принадлежи на Ботевото перо: „Простий московец обича първо царя, второ бога, третьо водката. Царя трябва да обича, бога може да обича, а водката иска да му забранява от да обича. Въобще в Русия се стараят за „умереността" към всичко и сега наскоро се издал царски висок указ, който препоръчва умереното пиние на водката така..."

Статията „Белградските либерални авадиши (uisag)" бележи един от идейните върхове на „Тъпан" със своята политическа острота и дълбочина. Това е сериозна сатирична статия, чийто основен прицел е шовинизмът и национализмът на сръбското правителство. М. Димитров счита, че неин автор е Ботев, като се позовава на израза: „... ние като българи и като народ с особен език, с особен характер, с особени народни обичаи и традиции..." и т. н., който действително отвежда към Ботевия вестник „Дума" и по-конкретно към статията „Народът вчера, днес и утре". Несъмнено отделната мисъл, взета изолирано, извън контекста на цялата творба, не е достатъчен аргумент за доказване на Ботевото авторство. Ал. Бурмов, възразявайки на М. Димитров, пише, че този израз „се среща много пъти и в „Народност", и в „Свобода", той е обикнат израз на Каравелова"[29]. Трябва да се съгласим с Мих. Димитров, че точно такава мисъл няма в Каравеловото творчество.[30] Каравелов многократно говори с патриотичен възторг и гордост за своя народ, но неговите изказвания имат друг нюанс, друг идеен смисъл. Интересно е, че във в. „Народност" действително могат да се срещнат мисли и изрази, които по-плътно се доближават до цитираната от „Тъпан". Ето какво пише например Великсин в бр. 14 на „Народност": „Българският народ чрез природата си също и чрез дружествените си устройства, чрез обичаите си и миналите възпоминания е чисто и искрено демократически." Общата борба на „Тъпан" и „Народност" срещу партията на „старите" и по-специално срещу нейния лъжеаристократизъм обяснява до известна степен тази близост. На водаческите, аристократически претенции на българските

[29] Христо Ботйов. Съчинения, под ред. на Ал. Бурмов, 1940, стр. 657—658.

[30] За литературното наследство на Христо Ботев, 1941, стр. 48—49.

търговци в Букурец представителите на „младата“ емиграция противопоставят демократическия характер и инстинкти на българския народ. Обширната статия на Великсин е насочена срещу аристократизма на „старите“. Наистина в „Тъпан“ въпросният израз има по-друг смисъл.

Вече изтъкнахме обаче, че за решаването на въпроса за авторството на дадена творба може да бъде меродавен само нейният анализ като цяло. Конкретният анализ на въпросната статия разкрива някои особености, характерни за Ботевото публицистично майсторство. На първо място ще посочим нейната цялостна композиция и вътрешната организираност на публицистичния материал. Още в първото изречение е посочен поводът за написването на статията — просто, съвсем конкретно. Следва иронично шеговита бележка, насочваща към задачата, която си поставя авторът, и начина, по който тя ще бъде изпълнена.

След ясната и отчетлива постановка се излива логическият поток на авторовата мисъл. Чрез негативно построени съждения, разкривайки последователно какво биха искали от българския народ сръбските шовинисти вестникари и „продаденото белградско правителство“, авторът постига две цели: той показва на читателя каква е политиката и какви са делата на тези радетели на „великата мнима Сърбия“ и как българското население реагира на тази политика. Така той показва цял „кус“ от действителността и съвсем определено, неприкрито изразява своето отношение към нея. Следва най-съществената част — разгръщането на авторовата позиция. Отначало авторът разплита нишките на своята мисъл в ироничен план. Много скоро обаче, увлечен от сериозността на проблемите, той изоставя иронично-шеговития тон и противопоставя на чуждите домогвания вътрешното своеобразие на нашия народ и дълбоката си вяра в неговата самобитност. Мисълта следва своя строго определен ход и „сътворява“, изгражда композиционната постройка на статията. Авторът пише за „народоубийствените планове“, за „небратските, неславянски стремления“ на сръбските ръководители. Той отделя сръбския народ от сръбското правителство. Сръбският народ е братски народ. Сръбското „продадено правителство за пари е готово да продаде и сръбский народ заедно с неговото бащино огнище“.

Дал израз на главните мисли, които го вълнуват и които иска да внуши на читателя в напрегнато сериозно изложение, авторът отново, както и в началото на статията, разведря настроението с иронично-присмехулна струя и поставя заключителната рамка. По този начин статията, вече завършена като мисъл, като логическа постройка, завършва и формално, добива своеобразна „закръгленост“ като публицистична форма.

Ботев често тръгва в статиите си от конкретния факт, като веднага прониква в неговата същина, в типичното за него; още в началото изяснява позициите си и после стегнато и логично разработва основната си идея. Авторът на разглежданата статия също умее да види в злободневните факти значителните явления; от актуалното, временното да извлече трайното, непреходното; той също отстоява своите идеи с политическа страстност и твърдост.

Известна идейна близост съществува между статията „Белградските либерални авадиши“ и една съвсем кратка статия-съобщение от бр. 17 на „Тъпан“, чиято идейна дълбочина и политическа острота веднага отвеждат към Ботевото публицистично слово. Още началото грабва читателя. Първото изречение приковава вниманието със злъчен ироничен образ: „На руското немско правителство, каквото се види, пак трябва да му се е пощяло някой баламач, та рови толкоз безобразно с носа си в нашите работи.“ То „подсъсква“, „интригува“ „в полза на продадената

гръцка патриаршия, която се обзалагала да бъде отсега нататък панславистическа мекереджийница на Русия". За разлика от статията, на която се спряхме по-горе, в този кратък публицистичен „къс" се натъкваме на интересни образи. В последните няколко реда кипи темпераментът на неустрашимия революционер и голям публицист: „Чувате ли, българи, какво братство, какво добро ви желае московското продадено правителство? То иска да ви направи най-честити на света, каквито бяхте преди 20—30 години под гръцката патриаршия. Затова молете се на бога да живеят Бакуновци, да живее руский народ и бъдещата свободна Русия!"

Всички останали статии, съобщения, бележки в „Тъпан", приписани от М. Димитров на Ботев без всякаква аргументация, не заслужават внимание. Трудно и невъзможно е да се намери дори едно що-годе убедително основание, което да подкрепя Ботевото авторство на тези публицистични материали.

Най-интересните творби в „Тъпан" и по своята тематика, и като жанрови форми, и като художествени постижения са Политическите прегледи.[31] Почти всички останали материали в сатиричния вестник с изключение на някои кратки хумористични форми, на статията „Белградските либерални авадиши", на няколко диалога са посветени на „старите", на тяхната политика, на техния орган „Отечество". Тази политическа целеустременост е, от една страна, качество на сатиричния революционен лист, но, от друга страна, го обеднява тематично и идейно. В Политическите прегледи тази едностранчивост е преодоляна. В тях са разработени или поставени, или само докоснати почти всички болни въпроси на времето: международните политически отношения, състоянието на тъй наречения Източен въпрос, положението на Турската империя и на поробените от нея народи, робската неволя в българските земи, църковният въпрос, животът на емиграцията и нейните борби... С идейно-тематичното разнообразие на Политическите прегледи не се изчерпва тяхното значение. Те са интересни и като жанрови форми. Някои се приближават плътно до фейлетонния жанр, други можем спокойно да приемем за фейлетонни творби. Това са единствените фейлетони в „Тъпан". Те се появяват в един период, когато фейлетонът в българската литература едва е направил своите първи стъпки, все още плахи и неуверени. Славейковите ранни фейлетони са единствени завоевания в тази насока. Фейлетоните в „Тъпан" са първите публицистични фейлетони в нашата литература с революционна насоченост и смисъл.[32]

От осемте Политически прегледи, поместени в сатиричния лист, М. Димитров включва в „Неизвестни произведения" само три. Тук отново възниква въпросът за неговия критерий. Ако всички сътрудници на вестника са, както твърди той, неподготвени, слаби публицисти, дори неспособни, то кой е авторът на петте прегледа, които не са включени в „Неизвестни произведения"?

С най-голяма увереност може да се твърди, че Ботев е автор на фейлетона „Политически преглед" от бр. 2 на „Тъпан". М. Димитров не е обърнал внимание на този фейлетон и не го е включил в „Неизвестни произведения".

Кое ни дава основание да приемем този Политически преглед за фейлетонна форма и да допуснем, че Ботев е неин автор? Въпреки че във фейлетона е направен последователен преглед на различни външни и вътрешни политически събития, той е хомогенен по строгата вътрешна организация на материала и по

[31] К. Державин пръв изтъква значителната художествена стойност на Политическите прегледи (Христо Ботев, 1962, стр. 87—88).

[32] Ст. Таринска погрешно смята, че в „Тъпан" не намираме „фейлетон, дори фейлетонни бележки..." (Прозата на Христо Ботев, 1966, стр. 95.)

своя характерен фейлетонно-публицистичен стил. Фактическият материал е организиран около няколко тематични центъра, свързани тясно от политическата актуалност на всяка отделна „тема“ и от общия политико-идеен смисъл на авторовата позиция. Главно обединително звено на всички „теми“ е единният ъгъл на виждане и претворяване на фактическия материал. Логическият публицистичен поток на авторовата мисъл непрекъснато се излива в образи, най-често образи-сравнения. Целият фейлетон е изграден върху това редуване — логическа теза и образ-сравнение образ, който илюстрира и обогатява тезата. Основният емоционално-действен заряд на цялата творба е иронията. Тя блика отвсякъде: обагря образите и сравненията, скрива се в подтекста на публицистичните оценки. Колкото и силна, иронията е добре овладяна. Авторът умело си служи с нея като със стилистично средство.

Фейлетонът започва с образ-сравнение, лаконичен, но внушителен. Във „внушителността“ е силната иронична багра.„Аллахът е голям, а Моамеда е негов пророк. Европа е голяма, но се бои от Турция.“ Така започва първата „тематична единица“ — Турция и Гърция. Съчувствието към гърците от Крит и тихната борба се заменя от ирония спрямо гръцкото атинско правителство и гръцкия крал, който „бил купил на кралицата си два револвера и с нея щял сам да си отнеме Цариград от турците и да обнови някогашната славна Византийска империя...“

Отделните „тематични единици“ във фейлетона следват една след друга, без преходи. Дистанцията между тях се осъществява чрез началните изречения във всяка нова единица. Те насочват вниманието най-обобщено към „темата“ и са пропити с плътен ироничен подтекст. „Българите никога не са били толкова кротки като сега“ — следва изцяло иронично разработената „тема“ за турските управители. Осман паша и Митхад паша — „ангели-хранители“, „благи херувими“, за които „турци и българи, деца и жени, слепи и неми молят всички наедно султана да им ги проводи“. И все в този дух авторът „препоръчва“ „скромний“, общолюбезни“ Митхад паша... В края на пасажа читателят напълно разбира, че „българите никога не са били толкова кротки“... и как иначе? — при такива управители.

Смисълът на предпоследната „тематична единица“ е разкрит в първото изречение, в първия образ: „Цивилизацията в турско от ден на ден се разпространява, реформите се спускаха напред, та се не видят, не чуват къде са.“ С висок ферман падишахът позволил на мохамеданите „да ядат свински наденици“, на кадъните — да си боядисват и ушите; българите само денем смеят да ходят без фенер... Редица образи тук отвеждат към известните Ботеви фейлетони. Асоциациите не са преки и все пак има нещо общо в атмосферата, във виждането.

Идеята за ролята на свинското месо в политиката на турските първенци като иронично подмятане откриваме и в Ботевия фейлетон „Долапът“. „Падишахът чрез един висок ферман благоизволил да позволи на мохамеданците да ядат свински наденици...“ („Тъпан“). „Новият везир във външната си политика ще се пази да не яде свинско месо...“ И по-нататък: „... дорде се завърти пак долапът... на везирската височина дойде други чирак и каже: „Куку! И аз не ям свинско!“ — и начне и той да прави преобразования“ („Будилник“).

В „Будилник“ тези образи несъмнено бележат някаква по-висока степен в полета на въображението, в обобщаващата мисъл и сатирично-иронична образност.

Обикновената „търговска“ величина — сандъци със стоки, които се изпращат от един град в друг, се превръща в елемент от разгърнат сатиричен образ; в разглеждания Преглед от „Тъпан“ той е по-конкретен: „От Петербург тия дни

пристигнаха в Гюргево няколко сандъци, пълни с кнутове, с които познатите нотабили ще бият някои от тамкашните българи, защото не щели да припознаят тяхно б ъ л г у р о я д и е за нотабили." Целият сатиричен образ (сандъци с кнутове, изпратени от Петербург на нотабилите, за да бият българите...) е условен, символичен, но неговият основен „елемент" — „сандъци с кнутове", сам по себе си е напълно възможен, реален. В Ботевия фейлетон „Хайде на изложбата!" турци и българи изпращат сандъци със стоки за Виенската изложба. Но какви са тези невероятни стоки? Сатиричният образ — плод за изумително богато въображение — съвсем не е „конкретен"; той е „абсурден": „Нашите суверени изпратиха толкова сандъци с дервиши на изложбата във Виена..." Калоферци ще изпратят Фингова „в един сандък на изложбата...", Българското книжовно дружество ще изпрати В. Д. Стоянов — „само не гуждайте го в сандък, а в кафез, та да може да гледа и да събира статистически сведения за гаргите".

Накрая авторът се стреми да нахвърля с едри щрихи картината на международните отношения. Всяка нова фраза е нов „елемент" от тази картина. Колкото и различни да са, колкото и самостоятелни, тези отделни елементи се свързват в една цялостна картина. „Наполеон бил твърде зле болен, но Бисмарк побързал да му проводи лекари. Австромаджарският цар Франц Йосеф тия дни бил малко наскърбен, но маджарите го поразвеселиха, като му казали, че ще купят с книжни пари Сибир и Камчатка, Цариград и Мека. Черногорският княз беше във Виена, но дотолкоз бил натоварен с всякакви дарове, които носеше от Петербург и Берлин, щото не можал да приеме един пълен сандък с австрийски ордени и заповядал да се раздадат на виенските сиромаси." Еднообразният синтактичен строеж на всяка фраза създава впечатление за единство; „еднообразие", което придава на картината стилово единство.

В следващия „момент" от картината на международните отношения е обрисувано положението в Испания: „Испанските кортеси решили да чакат друга генерация, защото в нея земя днес за днес има дванайсет милиона души, които претендират за кралевската корона, а няма нито един поданик. Защото тия 12 000 000 испанци не могат се отказва от короната, то щяло да се чака, докато се родят поданиците." По-нататък е охарактеризирана все така иронично и образно националистичната и шовинистична политика на сръбското правителство. Накрая авторът подиграва руското правителство: „Русия си умножила войската на Прут с двама тобошяра" и завършва както картината на международните отношения, така и целият фейлетон с кратка, заключителна поанта: „Политический хоризонт помрачва."

Тази картина буди далечни асоциации с друга подобна картина от последния фейлетон на Христо Ботев „Политическа зима". Асоциациите наистина са твърде далечни. В „Политическа зима" Ботевата синтетична мисъл се отлива в ярки, колоритни образи, изградени в кратки, синтактично правилни изрази, със своеобразна ударна последователност и ритмичност в интонацията. В Политическия преглед от „Тъпан" също мисълта се оформя в близки по синтактичната си структура изречения, които също се отличават със своята стегнатост и ударност. И тук Ботевата мисъл е предълно синтетична. Различията трябва да се търсят в особеностите и характера на образите, на образното мислене. В „Политическа зима" образността е издигната на нов етап — рисувайки картината на международните отношения, фейлетонистът изцяло мисли в образи, всеки образ е изключително силен и колоритен. В Политическия преглед на „Тъпан" образ и мисъл невинаги са в такова пълно хармонично единство, образите невинаги носят блясъка на Ботевата мисъл

и въображение. Но те могат да бъдат разглеждани като необходим етап в развитието на фейлетониста.

Въпреки по-големите или по-малки различия всички осем прегледа от „Тъпан“ са близки като сатирични жанрови форми. Повечето са прегледи-фейлетони, по-малко — сатирични статии със силни фейлетонни елементи. Много от най-общите стилови особености, посочени в разглеждания фейлетон от бр. 2, могат да бъдат отнесени и към останалите прегледи. Всички те се отличават със своето тематично богатство, революционни идейни позиции, с непрекъснат стремеж към образно сатирично-хумористично и предимно иронично „пречупване“ на фактическия жизнен материал. По своя език те са най-издържаните творби във вестника, написани леко, живо, образно, с много ирония и хумор. Тук разгледахме един от най-хубавите прегледи, но и останалите се отличават със значителни художествени качества. Тяхното жанрово и стилово единство, близостта в образите и художествените средства навеждат на мисълта, че те са дело на един и същ автор.

Изключваме възможността някои прегледи да са написани от Каравелов поради различията между тях и типа на Каравеловия фейлетон. Силната, неприкрита публицистична струя на Каравеловото фейлетонно дело — доминирането на авторовата личност, нейната ръководна роля в разработването на темата, във внушаването, често пъти пряко статийно на идеите, публицистичните похвати — развиване на тезата, илюстрация на тезата, противопоставяне на две противоположни тези в диалогична форма и др. липсват в Политическите прегледи на „Тъпан“. Фейлетонните-прегледи също отнасяме към публицистичния фейлетонен вид. В тях са изредени последователно различни политически факти, събития, наблюдения без връзка помежду им; те са безсюжетни фейлетони, без видимо обединително звено на отделните части. Въпреки това обаче авторовата личност, авторовите позиции не се чувстват пряко и остро. Авторът от началото на фейлетона до последния ред присъствува незримо за читателя. Несъмнено именно авторът с неговите оценки и възгледи, с неговия усет за композиция съумява да свърже външно съвсем отделените една от друга „части“ в един цялостен преглед. Това умение на фейлетониста да изгради цялостна творба от различни елементи, без да натрапва своята личност на читателя, да остане скрит в ироничния подтекст, по-късно Ботев развива до забележително фейлетонно майсторство в „Хайде на изложбата!“ и в други свои фейлетони.

Вторият ироничен план на Политическите прегледи в „Тъпан“ също е по-близък до Ботевия фейлетонен стил. В Каравеловите фейлетони обикновено хумористично-сатиричното или иронично виждане и осмисляне на фактическия материал се редува от преки публицистични избухвания и внушения. Фейлетоните на Каравелов, издържани от начало до край в една стилно емоционална гама, не са много, докато всички Ботеви фейлетони се отличават със своето единно фейлетонно-образно виждане.

От стихотворенията, поместени в първата годишнина на „Тъпан“, М. Димитров приписва на Ботев „Българско хоро с чужда гайда“ (бр. 4) и „Българска народна песен“ (бр. 14). В нито една Ботева песен няма да намерим такива стихове:

Наловят се на хороto
всички петдесет-четирима,
че си скачат криво-ляво,
криво-ляво дребно хоро. . .“

Или:

„Тъй им свирят, тъй играят;
нек играят дор се умаят,
после, после ще се каят
на какво хоро играят..." („Българско хоро с чужда гайда")

Второто стихотворение „Българска народна песен" е сполучлива пародийна творба, издържана в народнопесенен стил, с характерния ритъм и лексика на народната песен. Иван Бурин направи опит да докаже Ботевото авторство на тази песен (вж. „Ботев и народният поетически гений", С., 1954, стр. 142—150). Несъмнено обаче хумористичните песни, приписвани на Ботев, би трябвало да бъдат отделно изследвани. Очевидно не случайно М. Димитров не помества „Българско хоро с чужда гайда" в нито едно от изданията на Събраните съчинения на Ботев, излезли под негова редакция.

Карикатурите в „Тъпан" също са предмет на специално проучване. „Тъпан" е един от най-интересно илюстрираните вестници през Възраждането. Всеки брой от първата годишнина има по две, пет или дори осем карикатури, неразривно свързани с текста на вестника, остро злободневни, с ярка революционна политическа насоченост. Автор на карикатурите в „Тъпан", както и на карикатурите в Ботевия вестник „Будилник" е полският художник емигрант Х. Дембицки.[33] Известни са близките приятелски отношения между Ботев и Дембицки. М. Димитров счита, че Ботев е давал идеята за карикатурите на Дембицки, тълкувал му е събитията и е написвал текста.[34] Много трудно е обаче да си представим на практика как Ботев от Александрия и Исмаил се е отзовавал в Букурещ или в Браила, където е живял Дембицки, за да дава идеите и да написва легендите за всички 56 карикатури, поместени в „Тъпан". Напълно възможно е Ботев да е свързал групата на „младите" около революционния сатиричен вестник с Дембицки и винаги когато е бил в състояние, да е помагал на художника, но тази помощ не е могла да бъде системна и непрекъсната.

Няма да се спираме подробно на втората годишнина на „Тъпан" от 1875 г., когато след разцеплението на БРЦК, след конфликта между Каравелов и Ботев излизат само четири броя[35] от сатиричния лист, пак под редакцията на Ив. Мънзов, печатани заедно с Ботевия в. „Знаме".

М. Димитров и Г. Бакалов считат, че и сега Ботев е главният вдъхновител и осъществител на вестника, че не е възможно той да не вземе в ръцете си вестник, който се печата заедно със „Знаме", още повече, че в центъра на сатирата на „Тъпан" е личността на Каравелов, а разривът между двамата революционни дейци е бил вече пълен. М. Димитров приписва почти всичко от тези няколко броя на Ботевото перо.

През 1875 г. Христо Ботев вече не е малко известният младеж, учител в Александрия и Исмаил, едва започнал своята книжовна дейност. Изминали са само шест години. За великия поет и публицист обаче тези шест години са напълно достатъчни, за да достигне ненадминати и до днес върхове в историята на българската поезия, публицистика, хумор и сатира. Критерият неизбежно трябва да стане

[33] Вж. Т. Силяновска-Димитрова, Карикатурите на Хенрик Дембицки в „Тъпан" и „Будилник", Христо Ботов, Сборник, 1949, стр. 322—370.

[34] Съчинения на Христо Ботев, под ред. на М. Димитров, 1950, т. I, стр. 265—266.

[35] През 1934 г. Г. Бакалов пише: „Преди няколко години намерихме четвъртия брой на „Тъпан" от 1875 г. (досега бяха известни три броя)." (Христо Ботев, стр. 134.)

Сега в Народната библиотека „Кирил и Методий" се съхраняват само три броя на „Тъпан" от 1875 г. Къде се намира новооткритият от Бакалов брой 4 на вестника, не е известно.

по-строг, по-взискателен. И най-сполучливите работи, поместени в броевете на „Тъпан“ от 1875 г., не издържат никакво сравнение с неговите известни и вече публикувани произведения. В „Неизвестни произведения“ М. Димитров допуска и една неприятна грешка: той приписва известното Стамболово стихотворение „Богатите“ на Ботев. А какво може да се каже за краткото стихотворение „Какво гледам?“ от бр. 1 на „Тъпан“ (20. VI. 1875 г.), поместено в „Неизвестни произведения“:

„Гледам едни, че живеят
в най-развратна свобода
и с людска кръв се гоят
уф! Колко е то срамота!
Гледам други че робуват
и, под варварски произвол,
кървави сълзи проливат;
и търпят, търпят като вол.“

Струва ни се, че всякакъв коментар е излишен.[36]

Не принадлежат на Ботевото перо и пасквилите срещу Каравелов, поместени във втората годишнина на „Тъпан“. Статията-фейлетон, която започва с четиристишието

„Думба-думба-дум!
Тъпана тумти,
който няма ум,
нека се свести.“

от бр. 1 на вестника, е продиктувана очевидно от лично озлобление и обида; цялата й мисловност е елементарна, груба, плод на лични чувства и политическо късогледство. Заключителният пасаж звучи вулгарно, звучи като светотатство спрямо изминатия път от революционната партия и революционното дело на Каравелов и Левски.

Същата най-обща характеристика заслужава и диалогът „Такрир или злодеецът пред съдията“, поместена в бр. 2 на „Тъпан“ от 30. VI. 1875 г.[37] Докато в първата статия авторът се докосва до редица лица и събития, свързани с Каравелов, тук вниманието му е съсредоточено изцяло върху Каравеловата личност и живот. Личната злоба заслепява напълно автора — той грубо изопачава фактите от биографията на великия българин, представя го като крадец, подлец, продажник, убиец и пияница. Не е нужно да добавяме, че диалогът е напълно антихудожествен.[38]

Автор или вдъхновител на тези материали в „Тъпан“ според нас е Ив. Мънзов. Известен е старият остър конфликт между него и Каравелов, взаимната неприязън, многократните иронични и саркастични подмятания в Каравеловите вестници за политическите позиции на Мънзов и за неговото гражданско поведение.[39] Подноменият „Тъпан“ и благоприятната политическа обстановка след разцеплението на БРЦК, конфликтът между Каравелов и Ботев и оттеглянето на Каравелов от революционна

[36] Г. Бакалов счита, че автор на това стихотворение е Ст. Стамболов (вж. Христо Ботев, 1934, стр. 142).

[37] Г. Бакалов приписва и този диалог на Ст. Стамболов (сп. Нов път, т. II, кн. 9, 1925; също Христо Ботев, 1934, стр. 141).

[38] Срещу Каравеловата личност е насочена и кратката дописка „Известният Мангу...“ (Тъпан, год. II, бр. 2, 30. VI. 1875). Тази дописка, както и „Такрир или злодеецът пред съдията“ М. Димитров не включва в редактираните от него Събрани съчинения на Хр. Ботев.

[39] Вж. Любен Каравелов, Събрани съчинения, т. IV, 1966, стр. 85; също т. V, 1966, стр. 585 и др.

дейност разпалват озлоблението и обидата на Мънзов и той несдържано излива натрупаната през годините неприязън и злъч.

И все пак не бива да се отрича всяка възможност Ботев да е помагал на „тъпанарите", да е преглеждал някои материали за вестника, вероятно много набързо между своите тежки и отговорни задължения като ръководител на революционното крило на партията на „младите" и като редактор на в. „Знаме". Следи от Ботево участие или влияние може да се открият в „Политически преглед" (год. II, бр. 1), в статиите „Букурещ, 29 юния 1875 г.", „Пишман олмуш!" (год. II, бр. 2), „Букурещ, 9 юлия 1875", в кратките хумористични форми „Пословици и поговорки" (год. II, бр. 3). Много трудно, може би невъзможно е да се реши дали някоя от тези творби е написана от Ботев или е резултат на неговото и на Каравеловото влияние като най-изтъкнати майстори на хумора и сатирата на времето, създали значителна традиция в нашата литература.

Накрая трябва да подчертаем, че М. Димитров пръв в своите „Неизвестни произведения" постави въпроса за Ботево участие в „Тъпан". Същевременно той пръв, а след него и Г. Бакалов изтъкнаха голямото значение и роля на сатиричния революционен български вестник, като правилно очертаха неговото място в историята на революционното движение.

Но неубедителните критерии при определянето на авторството и липсата на верен литературен усет доведоха М. Димитров до неоправдано преувеличаване на Ботевото участие в „Тъпан" като негов главен сътрудник и редактор.

Според нашето дълбоко убеждение Ботевото сътрудничество в „Тъпан" трябва да се търси предимно в жанра на Политическите прегледи и на кратките хумористични форми. Останалите материали — статии, бележки, сценки, в които могат да се открият следи от Ботевото перо, са съвсем малко. Често пъти е трудно да се отдели и разграничи пряката Ботево участие от неговото общо идейно влияние.

Задачата на тази статия бе да разгледа Ботевото участие във в. „Тъпан", като тръгне от „Неизвестни произведения" на М. Димитров и от разгорещената полемика, която те предизвикаха.

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ — ПРЕВОДАЧ

ДОЧО ЛЕКОВ

За Каравелов, писателя и революционния деец, е натрупана огромна литература. Твърде рядко обаче, когато става въпрос за идеологията или художественото му творчество, се вземат под внимание възгледите и практиката му в областта на превода. Този дял от неговата разностранна дейност е недостатъчно проучен и изяснен. Наистина за стихотворенията и разказите, които е превел, е писано. Но все още непроучени остават петте книжки от научно-популярната поредица „Разкази за старовременните хора", както и „Разкази за небето и земята". А за съчиненията „Историческо обозрение на България" от Г. Бобриков и „За славянското произхождение на дунавските българе" от Д. Иловайски, явили се на български през 70-те години, и досега няма единство в научната литература — преводите им се приписват ту на Каравелов, ту на Ботев. С оглед на това ще разгледаме по-общо онези преводни творби на редактора на „Свобода", които са проучени. По-обстойно ще се спрем върху неизследваните или недостатъчно изяснените въпроси и произведения, свързани с възгледите и преводаческата практика на българския революционер и писател.

* * *

Концепциите на Каравелов за преводната литература са в пряка зависимост от литературно-критическите му възгледи, които са изследвани и изяснени. Те ги обясняват и обогатяват, конкретизират неговото становище по някои актуални проблеми от съвременния културен живот. По страниците на „Свобода" и „Независимост" той иронизира преводачи и „побългарители", препоръчва какво да се преведе, изказва се ласкаво за преводи, от които читателят има какво да научи. Преводната книжнина интересува живо Каравелов, защото той не я изключва от общия литературен процес, а й възлага онези възпитателни и общообразователни функции, които стоят и пред оригиналната. В статии, посветени на българската литература или на отделни нейни представители и творби, той утвърждава интересни мисли за предназначението на преводите, за мястото им в националната култура, за творческите изисквания, които стоят пред преводача, и т. н.

Подчинил цялата си писателска и обществена дейност на задачите на революционната борба, за Каравелов не е без значение какви книги се превеждат, как те въздействуват върху гражданското съзнание и естетическото чувство на читателя. Затова първият въпрос, който той поставя пред българските преводачи, е за подбора на преводната литература. Независимо от мирогледните си позиции популяризаторите на преводната книжнина в България могат да имат един обективен кри-

терий — целесъобразността на превода при конкретните исторически условия. „Всяка книга, която се преводи и печата, трябва да се печата с цел: да разпространи знание между народът и да развие неговите умствени способности, а ако тя няма тия качества, то никому и не трябва"[1] (т. VI, стр. 143). Без да прави разграничение между преводна и оригинална литература, Каравелов определено посочва общественото предназначение на всяка творба: „...да предпази човека, за да не подпада той в погрешки, и да му покаже средство как да се избави от тях" (т. VI, стр. 144). Затова с неприязън отрича и сектаторско-богословските, сълзливо-сантименталните и всички стари книги, „които са заборавени даже и от молците". Преводи като „Слъзна молба седемтях дни Ефрема Сирина", „Благонравие", „Децата на Мауричи", „Селико, африканска новина" задължават Каравелов да осмива остроумно и жлъчно техните преводачи, тъй като дълг на добросъвестната критика е да предпази от оскверняване формирацията се естетически вкус на възрожденския читател.

Като изхожда от такъв утилитаристичен принцип, наложен от условията, културата, националното своеобразие, Каравелов се отнася с уважение към всички творци, създали произведения с общочовешка стойност. Той препоръчва да се преведат Хайне, Шилер, Гогол, Сервантес и други световно известни писатели, изказва се с разбиране за драмата на Юго „Лукреция Борджия", за Некрасов, Тургенев и т. н. Редакторът на „Свобода" съветва П. Р. Славейков да преведе романите на френския писател Едуард Лабуле „Париж в Америка" и „Княз куче", защото авторът им е успял да представи една „жива история на Франция". Настоява да се яви в български превод повестта на М. Чайковски (Садък паша) „България", тъй като полският белетрист „е живял дълго време в България и познава българските нрави и обичаи. Освен това — бърза да предупреди литературният критик — той е твърде талантлив писател" (т. VI, стр. 520).

Каравелов се интересува не само от чуждестранната художествена литература, която трябва да се появи на български. С енциклопедичните си познания той е можел да прецени и какви съчинения из областта на историята, географията, естествознанието, педагогиката, социологията са необходими за масовия читател. Биографиите на великите личности въздействуват върху съзнанието и морала — и той чака с „отворени обятия" животописанието на Мацини, преведено от Ив. Драсов, пожелава „второ, третьо и четвърто издание" на превода на С. С. Бобчев „Животът на Франклина". Съчиненията на Гилфердинг, които смята да преведе Ив. Добровски, ще запишат името му „на страниците в историята на българската книжевност" (т. VI, стр. 494). Една след друга следват „атестациите" за книгата на Благовещенски „Среди богомольцев", за „Всеобща история" на Ст. Бошкович, за „Черна гора" на архимандрит Дучич, за съчинения на Густав Раш, Ф. Каниц, Ягич К. Ф. Шнел и т. н.

И като редактор на „Свобода" и „Независимост", и когато се оттегля от активна революционна дейност, Каравелов има високи принципни изисквания в подбора на преводната книжнина. Наистина в периода на „Знание" неговият подход към чуждестранните литературни творби става по-универсален. Ако през 1870—1874 г. той можеше да пренебрегне произведение като „Тайните на инквизицията", през 1875 г. е на мнение, че това е „доста интересна и доста полезна книга" (т. VI, стр. 537). По-широкият диапазон в подбора на преводните творби обаче не означава снижаването на критерия, непоследователност в литературно-критическите концепции. Докато като редактор на „Свобода" и „Независимост" Каравелов търси

[1] Всички цитати от Каравелов са по: Л. Каравелов, Събрани съчинения, т. I—IX, 1965—1968 г.

стойността на художествената творба преди всичко в социално-политическите й тенденции, сега вече той обръща значително по-голямо внимание на общообразователното й значение. Трезвите и далновидни оценки на българския възрожденец за характера и предназначението на преводната литература способствуваха тя да се обогати с творби с революционна и социалнобитова тематика. В това отношение заслуга има той не само като литературен критик, но и като преводач.

Като акцентува върху предназначението на преводната творба, Каравелов не забравя и някои важни страни в преводаческата практика. Засиленият интерес към просвета и образование през Възраждането, липсата на български оригинални съчинения из областта на литературата, педагогиката и на редица общообразователни предмети кара много културни и просветни дейци да станат преводачи. Преводната книжнина, особено след Кримската война се обогатява със съчинения от различни езици — френски, немски, гръцки, руски, сръбски... Не всички преводи обаче са удовлетворявали и най-елементарните изисквания, тъй като подготовката и културата на преводачите не винаги са отговаряли на благородните им подбуди. Много от литературните дейци са смятали преводачеството не като творчество, а като обикновена книжовна дейност, която не изисква особена подготовка, не се подчинява на определени изисквания. Затова Каравелов счита за свое задължение да каже мнението си и по някои практически въпроси в областта на превода, свързани с етиката, естетическия усет, отговорността, общественото чувство на преводача. В тези свои изисквания той е учител и съветник, строг съдник и изобличител.

„...г. Н. Михайловски е превел „Приключенията на Телемаха“ — съобщава във в. „Независимост“ Каравелов. — А кой е написал тая книга? — Фенелон. А защо печатарското дружество или г. Михайловски не явят на публиката, че тая книга принадлежи на Фенелона? — Защото Фенелон е малък човек, а г. Н. Михайловски има брат владика“ (т. VI, стр. 524). Премълчаването на името на автора, чиято книга се превежда, накърнява етичното чувство на преводача. В такива случаи Каравелов не прощава никому, камо ли ако такъв „смъртен грях“ направи книжовник от ранга на Богоров. Още първите думи в рецензията за „Селският лекар“ са безапелационни: „В тая книга ние срещнахме две твърде своеволни шарлатанства, които никога не могат да бъдат простени г-ну Богорову, който се нарича учен човек (доктор на медицината) и който е видял барем през плет заглавията на европейските книги, които се превождат от другите езици. Първото шарлатанство се заключава в това, че „Домашният лекар“ е преведен от французски, а г. Богоров не се е потрудил да ни яви нито името на авторът, нито от кой език е преведена книгата му; второто шарлатанство е цената...“ (т. VI, стр. 279). За същите волности Каравелов критикува преводача на „Емилия Галоти“ П. Самарджиев, както и Й. Груев, К. С. Траков и други възрожденски книжовници. Не по-малка обаче е отговорността на преводача при превода на самия текст — преводачът трябва да бъде добросъвестен, да не допуща извращения, съкращения или допълнения. Понякога може да не е съгласен с писателя, когото превежда. В такива случаи не чрез злоупотреба с мисълта на автора, не чрез „прекрояването“ на неговата творба, а чрез своите „примечания“ ще изрази несъгласието си с определени места от оригинала. Това принципно изискване на Каравелов го кара да се обяви и против „побългаряването“ в нашата литература. И не само затова, че на подобен род творения редакторът на „Свобода“ гледа като на „литературна кражба“. „Побългареният“ разказ, повест или драма не могат да изразят националния дух и нрави, спецификата на обществения живот. „Цветана не може да е Луиза и Луиза Цветана“ обобщава Каравелов по повод побългарената

творба на Груев „Сирота Цветана". По-разумно според него би постъпил Кр. Пишурка, ако беше превел, а не „побългарил" драмата „Изпаднал търговец". „Сега — иронизира Каравелов — излезе незаконорождено дете, което не е нито немец, нито чифутин, нито българин" (т. VI, стр. 176). Разбира се, „побългаряванията" бяха необходима стъпка в развитието на българската белетристика, те задоволяваха пробудилия се интерес у възрожденския читател към художествено четиво. С този интерес покъсно обаче, когато вече имахме оригинални разкази и повести, някои книжовници злоупотребиха. Срещу тях с благороден гняв въстана авторът на „Българи от старо време" и ги призова да се откажат от намеренията си да стават „кръстници и на чужденците".

За Каравелов превеждането е творчески процес, изкуство. Затова той е твърде взискателен към всеки превод, независимо дали е художествен или научно-популярен. Многобройни са унищожителните му бележки срещу новопоявили се преводни творби. Но тогава, когато излезе умело подбран и направен превод, Каравелов е готов да изрече и дълго неказваната хубава оценка. С ласкави думи се обръща той и към Драган Цанков за превода на „Тъмниците ми" от Силвио Пелико, и към С. С. Бобчев за „Ключът на науката" от д-р Брюер.

Статията на Каравелов „Българска книжнина", публикувана през 1864 г. във в. „Българска пчела" (бр. 3—6), е първата му литературно-критична творба, която показва не само несъмнения му естетически вкус, но и неговите високи и справедливи изисквания за преводната художествена литература. Тук той съвсем ясно посочи творческата роля на преводача, неговите задачи като посредник между автор и читател.

Теоретическите позиции на Каравелов в областта на превода доразкриват съдържанието на литературно-критическите му възгледи. Отстоявайки последователно и бойко схващанията си за действено възпитателния характер на литературата, възрожденският писател се обяви против самоцелните преводни произведения и показа, че на българския народ е потребно „само това, щото е оценено въобще от всичкото човечество и щото е издържало здрава и научна критика..." (т. VI, стр. 163).

* * *

В Русия Каравелов се запознава с творчеството на световно известни белетристи и поети, на велики мислители-революционери. Те го въвличат в нова атмосфера, на която той дължи много като писател, общественик, фолклорист и преводач. Тук чете в оригинал творбите на Шевченко, Гогол, М. Вовчок, Тургенев, Чернишевски, преводни произведения на Хайне, Р. Бърнс, Шекспир, Байрон... Когато по-късно решава да преведе някои от стихотворенията на западноевропейските поети на български език, той използува руските им преводи.

В поезията Каравелов ни е оставил доста преводни творби — на Шевченко, Крилов, Добролюбов, Конискн, Хайне, Бърнс. От особено значение и за българския читател, и за идейно-творческото формиране на преводача се оказва контактът му с литературното дело на Шевченко. Той му е близък с борческата си вяра, със своето съчувствие към съдбата на поробените, с преклонението и трайните си връзки с фолклора. Затова, вероятно под въздействието на украинския революционер Ив. Г. Прижов, първата творба, която решава да преведе, е поемата на Шевченко „Неофити". И досега в неговия архив се пази ръкописът на този недовършен и неотпечатан превод, съхранил и творческите усилия на преводача, и желанието на

Прижов да му разясни революционния контекст на творбата, за да може българският читател да схване актуалния ѝ живец. Алегоричните образи от римската история украинският революционер назовава с истинските им имена. Към превода на Каравелов той прави редица забележки от рода на: „Нерон — читай русский царь Николай", „Сибир — самая холодная часть России, где томятся в цепях, в тюрмях, в рудниках — мучатся миллионы преступников — жертв царящего над ними деспотизма и великих передовых деятелей — мучеников за правду."[2]

Още първият превод на Каравелов е не само сполучливо подбран, но и подходящо коментиран. По такъв начин той се сродява и с духа на Шевченковата поезия, и с възгледите на нейния автор. Това се долавя и от другите стихотворения, които превежда от Шевченко — „Учете се, братя мои", „Песен" („Защо ми са черни очи"), „Родила е мене мама", откъс от поемата „Еретик" под заглавие „Иван Хус, или еретик". Направени добросъвестно и с видимо творческо разбиране, преводите на Каравелов се приближават в значителна степен до оригинала и дават възможност на българския читател да възприеме силата на една поезия, вълнуваща с гражданския си патос, със сърдечната си дълбочина, с борческата си непримиримост. Изживял поезията на украинския кобзар като преводач, Каравелов не е могъл да се „откъсне" от нея и като поет. Заедно с общото идейно-естетическо въздействие, което тя му оказва, в стихотворните творби на българския революционер се срещат реминисценции от Шевченко. Не е безинтересно да се посочи например, че стихотворението „Минуват дни и години" напомня за „Минают дні, минают ночі", „Кога умра не копай ме" — „Заповіт" и т. н. Връзките на Каравелов с поезията на Шевченко са изследвани.[3] Обръщаме отново внимание върху тях, тъй като в един обзор на Каравеловото преводно творчество Шевченко не може да не бъде споменат, макар и в най-общ план.

От руската поезия Каравелов превежда стихотворението на Н. А. Добролюбов „Милый друг, я умираю" („Мили друже, веч умирам"), басните на Крилов „Кукушка и орел" („Кукувица и орел") и „Лебедь, щука и рак" („Лебед, щука и рак"), „Нива" на украинския писател и общественик Александър Кониски, печатал под псевдоним Яковенко. По всяка вероятност от руски е преведено и стихотворението „На живот и на смърт кървава борба", подписано с неразчетените все още инициали Ив. Г-м. Преводите са направени сравнително точно с оглед на конкретни обществени събития или на интимните изживявания на преводача. Баснята на Крилов, например „Лебед, щука и рак", отпечатана в „Свобода" в началото на 1871 г., напомня за единството, което трябва да съществува в революционните среди, стихотворението на Добролюбов, появило се на страниците на сп. „Знание" в края на 1875 г., е откровена изповед на един борец, живял смислено и честно и умиращ с утехата, че делото му ще бъде продължено. Нападан от известни дейци на революционната емиграция като враг на националноосвободителното движение, Каравелов и в периода на „Знание", макар и съкрушен от злокобните обвинения, живее с вярата в борбата и с надеждата, че тя ще бъде осъществена докрай. За да сподели

[2] Из архива на Любен Каравелов, С., 1964, стр. 519.

[3] Вж. Ив. Д. Шишманов, Тарас Шевченко, неговото творчество и неговото влияние върху българските писатели преди Освобождението, С., 1914; Д. Шеludко, Българските преводачи на Шевченко — Украинско-български преглед, 1920, бр. 15; Ольга Охрименко, Любен Каравелов като преводач на Т. Г. Шевченко — сп. Език и литература, 1958, кн. 5; Олена Шпильова, Т. Г. Шевченко і болгарська література, Київ, 1963; С. Русакиев, Тарас Шевченко и българската литература, С., 1964 и др.

тази своя съкровена мисъл, той избира за превод стихотворението на руския революционен демократ „Мили друже, вечумирам".

Руската литература, както посочихме вече, открива на преводача Каравелов не само Шевченко и Крилов, Конискии Добролюбов. Тя му „препоръчва" и гении като Хайне, Бърнс... Затова на страниците на „Свобода", след като печата преводната творба на Шевченко „Учете се, братя мои", той публикува стихотворения от Хайнрих Хайне и Роберт Бърнс.

За да оцени и обикне творчеството на немския поет, Каравелов е повлиян в значителна степен и от съчувствието, с което се отнасят към него руските революционни демократи в лицето на Белински, Чернишевски, Добролюбов. Борец против феодалната реакция, ратуващ за освобождението на народа от господството на аристокрацията и църквата, Хайне не е могъл да не импонира на българския възрожденец с ненавистта си към немската реакция, с порива си за революционното преустройство на света. Като редактор на „Свобода", „Независимост" и „Знание" Каравелов превежда и отпечатва стихотворенията му „Благодетелното куче" („Der tugendhafte Hund"), „До моята майка" („Am meine Mutter B. Heine, geborne V. Geldern"), „Много съм слушал" („Geben mir Rat und gute Lehre"), „Настанаха изново весели дни" („Gekommen ist der Mai"), „Тя е още добра душа" („Du bist wie eine Blume") и „Нова песен" („Tragödie"). Както творбите на Шевченко, преведените стихотворения на Хайне са свързани с ежедневната дейност на Каравелов като общественик и журналист, с радостите и разочарованията му. В монографията си за Любен Каравелов акад. М. Арнаудов логично свързва появата на Хайневото стихотворение „Много съм слушал" в бр. 38 от 6 юли 1874 г. на „Независимост" с тежкото материално и душевно състояние, в което се намира редакторът. Той е в отчаяние от слабата обществена активност на емиграцията, от напразните обещания за подкрепа, материална и морална. Затова няколко месеца преди спирането на „Независимост" Каравелов се обръща към сънародниците си с думите на Хайне:

Много съм слушал аз добри съвети,
наставления, доброжелания и обещания свети.
Хората ми говореха: „Не роптайте,
ние ще да ви поддържиме, наверно знайте!"
Аз повярвах, оставих в техните ръце своята съдбина
и насмалко щях да загина..."[4]

Няма да посочваме и анализираме конкретните подбуди, които насочват българския възрожденец към едно или друго стихотворение на Хайне. Ще отбележим само, че „До моята майка" разкрива съкровените трепети на прокуден от родината син, непочувствувал с години нежната майчина ласка, „Настанаха изново весели дни" — гнетящата мъка на преводача. Омаломощен от ударите на живота, от клеветата и злоезичието, той не може да се радва на прелестите на обновената природа. Сърцето му е съкрушено, в главата му гори „разрушителен огън".

Тъй като Каравелов не превежда стихотворенията на Хайне от немски, а чрез руските им преводи, трудно е да се правят преценки за достойнствата и недостатъците на преведените шест творби. Наистина съпоставката между тях и оригинала показва, че той се е стремял да не се отклонява от текста, да придаде, макар понякога с твърде уедрени линии, основното чувство на автора. Само в едно от преведените стихотворения на Хайне „Нова песен", със заглавие в оригинала „Tragödie", Каравелов допуща известни волности, които веднага са забелязани и посочени от

[4] М. Арнаудов, Любен Каравелов, С., 1964, стр. 419—420.

Ботев.[5] Редакторът на „Знаме“ е разгневен на преводача, че е променил името на стихотворението и е допуснал големи неточности. По-късно в статията си „Хайне в България“ Пенчо Славейков, вземайки под внимание думите на Ботев, прави съпоставка между руския превод на „Трагедия“, от който се ползува редакторът на „Знание“, т. е. превода на Михайлов, и българския й вариант „Нова песен“[6]. Паралелът показва недвусмислено, че Каравелов се е отнесъл твърде свободно към стихотворението на Хайне „Tragödie“ — видоизменя смисъла на някои думи и изрази, вмъква нови стихове. Затова може би в случая трябва да се говори не за превод, а за подражание, възбудило справедливия гняв на Ботев. Разбира се, да се подозира Каравелов в тщеславие за това, че не е посочил името на Хайне, е пресилено. Според нас той постъпва така, защото сам е почувствувал, че не е превел, а е „побългарил“ творбата на немския поет. В такъв случай Каравелов може да бъде упрекнат вече за друго, че е платил дан на компилаторството, което винаги е осмивал и отричал.

Независимо от допуснатото своеволие не може да се омаловажи ролята на Каравелов като един от първите популяризатори на Хайне в България (преди него преводач на немския поет е П. Р. Славейков със стихотворението „Либе и змия“[7], като негов добър тълкувател и ценител.

От шотландския поет Роберт Бърнс българският писател превежда само част от едно негово стихотворение „Никому“. Но той е между онези творци, които преводачът често посочва за образец. На Каравелов Бърнс е много по-скъп и свят, отколкото всички политически и военни светила. Той е високо надарен талант, чиито стихотворения са „хуманитарни, верни и разумни“[8]. Съдбата на Бърнс — това е съдбата на неговата родина с борбата й за свобода и независимост. Той критикува буржоазната цивилизация, възхищава се и се учи от народния поетически гений. Заради демократичния характер на творчеството си и несъмнения си художествен талант Бърнс става един от любимите поети на Маркс.

В Русия Каравелов прочита онези негови творби, които се появяват в руски превод, и веднага вижда в него твореца и гражданина. Той даже преписва, вероятно от някое периодично издание или антология, едно от стихотворенията му „Прежде всего“, в което честността и трудът се противопоставят на богатството, фалша и алчността.[9] По-късно Каравелов превежда от този препис последните 16 стиха и ги публикува в бр. 21 от 27. III. 1870 г. на „Свобода“, като в скоби отбелязва: „Из Боренса“. По какви съображения не превежда цялото стихотворение, е трудно да се разбере. Но и откъсът, който отпечатва, изразява възгледите и поетичния темперамент на Бърнс — неговото свободолюбие и решимост да защищава с оръжие в ръка човешкото си достойнство и независимост:

Аз нямам слуга, но и сам
не съм аз служил никому,
и с саблята си в ръка не ще да дам
да ме увредит-никому.
Аз искам да бъда свобо[illegible]ен навсякъде и всякога,
за да не бъда тя[illegible]стен никому...
(т. IV, стр. 11)

[5] В. Знаме, год. I, бр. 13, 4. IV. 1875.
[6] Сп. Мисъл, год. XVII, кн. IV и V, 1907.
[7] В. Гайда, III, бр. 5, 1. III. 1866.
[8] Вж. т. II, стр. 61; т. V, стр. 24; т. VI, стр. 120—121.
[9] Вж. Из архива на Любен Каравелов, стр. 521—522.

Че Каравелов е познавал и други стихотворения на Бърнс, в това не може да има съмнение. Така ни карат да вярваме оценките, които прави за творчеството му, влиянието, изпитвано от него в стихотворения като „Орач“[10].

Преводните стихотворения на Каравелов са неделима част от неговата поезия. С нея ги свързва гражданската му близост с техните автори, хубавите му чувства към тях. И онова въздействие, което оказват на българския читател през Възраждането.

* * *

Поетите, към които се насочва Каравелов като преводач, са от различни национални литератури — руска, украинска, немска, английска. В областта на белетристиката той превежда само шест разказа на украинската писателка Марко Вовчок (Мария Александровна Вилинская): „Два сина“[11], „Свекърва“[12], „Робиня“[13], „Кармелюк“[14], „Данило Гурч“[15] и „Горпина“[16]. Подбудите му и тук са същите, както и при подбора на стихотворения от чуждестранните поети. С топлота и с белетристична вещина Вовчок разкрива на българския писател една картина, която той е наблюдавал, докато е бил в отечеството си — алчни и коравосърдечни господари, безжалостно потискани и експлоатирани роби. Този социален конфликт и вярата в борческото му разрешаване укрепва идейната и творческа близост между видните представители на две братски литератури.

Доколко необходими и навременни са разказите на Марко Вовчок за Каравелов и какво значение им отдава той в революционната борба, изясняват самите обстоятелства, при които са преведени и публикувани.

Революционният подем в България през 1870—1873 г. създава обаятелни личности, дейци на революционния устрем. На тях в бр. 15 на „Свобода“ от 7 октомври 1872 г. е посветено стихотворението на Каравелов „Иванчу Христову“. Към тях е „адресиран“ и преводът на „Кармелюк“, чийто прототип е вождът на антикрепостническото движение в Украйна Устим Якимович Кармелюк (1787—1835). Отношението на Каравелов към авторката на разказа и към тези, на които е посветен преводът, се проявява не само в подбора на творбата. Значение в случая има и начинът, по който е преведен не само този, но и останалите разкази на Марко Вовчок.

За разлика от преводните си стихотворения тук Каравелов проявява значителна творческа свобода и в интерпретацията на отделния образ, и в идейните и емоционални акценти на превода. Като започва „модификацията“ на Кармелюк чрез подсилване на психологическите нюанси, той мотивира значително по-ясно и интимните изживявания на героя, и ненавистта му към социалното потисничество. Отношението на преводача към събитията и лицата се чувствува постоянно. Докато при превода на ония пасажи, в които се описва наглостта на експлоататора, перото му е запоено с жлъч, нескритите му симпатии се проявяват веднага щом стане дума за злощастните. Чрез вмъкването на отделни епитети, изрази или чрез подмяната на едно

[10] М. Арнаудов, Любен Каравелов, стр. 672.
[11] В. Свобода, год. II, бр. 2, 11. I. 1871.
[12] Пак там, бр. 24, 27. XI. 1871.
[13] Пак там, год. III, бр. 2, 3, 8 и 15. VII. 1872.
[14] Пак там, бр. 13—19, 23. IX — 4. XI. 1872.
[15] Сп. Знание, год. I, бр. 5, 15. III. 1875.
[16] Пак там, бр. 10, 31. V. 1875.

понятие с друго Каравелов придава по-силно някои психологически моменти, внася конкретност в описанията, изразява активното си отношение към герои, обстановка, среда, бит, към политическите и социалните проблеми. За аргументация на казаното ще посочим само няколко примера.

Душевната борба на Кармелюк преди включването му в освободителното движение Каравелов смята за недостатъчно изяснена и мотивирана в оригинала. Затова на неговата самота той противопоставя контакта с обезправения народ:

„Только вдруг Кармель затосковал по прежнему. Затосковал да и затосковал. Опять уходить стал из дому, одиноко бродить, опять начал бледнеть и вздыхать"[17] (стр. 572).

„Но изведнъж Кармел захванал пак да тъгува и да пъшка, както и по-преди. Мисли и мисли, тъгува и тъгува — тежко му е. Захванал пак да остава къщата си и да ходи по чуждите села и градове, захванал пак да бледнее и да воздиша."[18]

Или: за да изрази силните си симпатии към Остап („Робиня") и своята ненавист към обществената апатия на някои свои сънародници, Каравелов превежда така:

„Если бы то мы, вы да я, так бы мы пожалевши сердечно, да загородивши себе какой-нибудь приют в уголку, сидели бы там смирно и тихо — а Остап нет — не бросил на произвол" (стр. 543).

„Ако сичкото това (разорената земя — б. м.) да би видели ние, то би пожалели от все сърце, а после би избрале някое мирно кьошенце, скриле би са и живеле би тихо и мирно; а Остап? — Остап не може да живее мирно и да гледа равнодушно: той не желае да остави земята си в такъв вид."[19]

Докато разказите „Робиня" и „Кармелюк", поместени в „Свобода", поставят на преден план борческо-героичното, останалите белетристични произведения на украинската писателка, отпечатани в „Знание", без да снижават демократичната линия в творчеството й, разглеждат социално-битовите отношения („Свекърва", „Данило Гурч"), тежката участ на младежите от казармените порядки („Два сина"). Между тези разкази особено значение за изясняването на класовите позиции на преводача има „Горпина" — творба, отразила в критико-реалистичен план противоречията в феодалното общество. С подсилените нюанси в етиката и поведението на пана Каравелов продължава обогатяването на оня цикъл от типове на чорбаджии и узурпатори, които „шествуват" на страниците на „Свобода" и „Независимост".

Разказите на Марко Вовчок в български превод разкриват любопитни страни от революционно-демократичните възгледи на възрожденския деец, от работата му като писател и преводач. Вживял се и почувствувал атмосферата на творбата, редакторът на „Свобода" се съобразява твърде често не със спецификата в психологията и живота на героите-украинци, а с бита и душевността на българина. И независимо че на известни места снижава художествената стойност на оригинала, в повечето случаи той е успял да се изяви като творец с усет към богатството на фолклора, с оригинален писателски стил. Преводните белетристични произведения на Каравелов са свързани с проблема за преводаческото му майсторство, за неговото формиране като писател, за връзките му с народното творчество и въздействието, което изпитва от страна на Марко Вовчок, и т. н.[20]

Посочените особености от работата на Каравелов като преводач налагат да се разгледа и въпросът: няма ли противоречие между теоретическите изисквания и

[17] Цитатите от Марко Вовчок са по: Сочиненія Марка Вовчка, т. первый, Санкт-Петербургъ, 1870.
[18] В. Свобода, год. III, бр. 15, 7. X. 1872.
[19] Пак там, бр. 2, 8. VII. 1872.
[20] Цвета Уиджиева, Любен Каравелов. Белетрист и фейлетонист, С., 1968.

практиката на писателя в областта на превода? Наистина Каравелов апелира за точност и добросъвестност при предаването на оригинала, но буквалният превод според него не означава рабско придържане към всяка дума. По повод на българското издание на книгата на италианския писател Силвио Пелико „Тъмниците ми" той пише: „Ние мислим, че буквалните преводи почти никога не са в състояние да удовлетворят нашите любопитства. Из всичко се види, че г. Цанков е преводил г-на Пелика с голяма осторожност, т. е. със страх да не развали смисъла на „Темниците ми", а това е станало най-главната причина да бъде преводът му сух и безцветен" (т. VI, стр. 214). Не е безинтересно тази бележка на Каравелов да се съпостави със схващанията на Белински по този въпрос. В отзива си за едно от руските издания на „Хамлет" той отбелязва: „В превода на г. Полевой навсякъде се вижда свобода; ясно е, че той се е старал да предаде духа, а не буквата. Затова понякога, отделяйки се от оригинала, той най-вярно го изразява; в това се заключава и тайната на преводите.[21]

Наистина като преводач на Вовчок Каравелов е имал пред вид границите и възможностите, които му предоставя това теоретическо изискване. И въпреки всичко той е допуснал увлечения. Разбира се, при него нямаме „декроиране" на оригинала с цел да му се даде „други характер". Но на места се чувствува съзнателният му стремеж да се „подменят" своеобразни отсенки в националния дух, в бита и обстановката. Тук вина има не Каравелов преводачът, а Каравелов гражданинът и писателят. Защото в желанието си да включи превода в борбата за национално и социално освобождение той понякога забравя, че не е белетрист, а преводач, пред когото стоят ограничения. С тези преводачески „волности" обаче разказите на Марко Вовчок стават за българския читател по-популярни и действени, отколкото ако му бяха дадени в прецизно добросъвестен превод.[22] И Каравелов постъпва в случая не като преводач-буквоядец, а като преводач-патриот.

През 1875 г. от страниците на „Знание" Каравелов „рекомандува" за превод повестта на руския пътешественик Егор Ковалевски „Фанариот" (т. VI, стр. 538). Препоръката на редактора е била продиктувана от противофанариотския дух на творбата — в нея са били разобличени подлостта, сребролюбието и властолюбието на служителите на Фенер. Може би непосредствено преди или след тази подкана Каравелов заедно с неизвестно засега лице е започнал да превежда повестта. В архива му се пазят 19 листа от незавършения превод — три от тях са писани от Каравелов. Върху останалите е работил само като редактор.[23]

В бележките към том четвърти от деветтомното издание на съчиненията на Любен Каравелов изказахме мнение, че има известна вероятност да са негови и преводите в запазената част от приложението на „Знание" — „Сериозен и полезен проект как да се уреди една болница за неизцеримите, за общото добро на всичките поданици на негово величество" от Дж. Свифт, „Насилването на блокадата" от Ж. Верн, „Итенсуил" от Ч. Дикенс, „Свещеникът от Кюкюнян" от А. Доде, повестта „Вий" на Н. В. Гоголь, „На предвечерието" („Накануне") от И. Тургенев, както и кратките биографични бележки към тях. Допълнителните ни проучвания показаха, че печатните страници, смятани като Приложение на „Знание", са страници от в. „Ред", излизал в Пловдив през 1882 г. под редакцията на Д. К. Попов. Следо-

[21] Цитирано по „Вопросы художественного перевода", Москва, 1955, стр. 65.

[22] Вж. по-подробно: Д. Л е к о в, Любен Каравелов — първият български преводач на Марко Вовчок. — сп. Литературна мисъл, год. II, 1958, кн. 4.

[23] Вж. Из архива на Любен Каравелов, стр. 535—558.

вателно посочените преводи трябва да се припишат или на редактора на „Ред", или на някой от неговите сътрудници.

* * *

Грижите на Каравелов за културата и възпитанието на подрастващото поколение са били винаги големи. За него той издава поредицата „Детска библиотека", петте книжки под общото заглавие „Разкази за старовременните хора", сборника „Сокол". Едни от книжките като „За въздухът и за неговото влияние върху животните и растенията" са компилации,[24] други — преводи. Изискванията на Каравелов към научно-популярните съчинения са също такива, както и към художествената литература. Това личи още от първата преводна книжка на „Детска библиотека" — „Разкази за небето и земята от Александра Иванова", Букурещ, 1872, на чиято заглавна страница е отбелязано, че е преведена от руски. Преводачът е ползувал изданието „Рассказы о земле и о небе Александра Иванова", Санктпетербург. Типография товарищества „Общественная польза", 1865.

Увлекателно и непретенциозно, твърде живо и на места белетристично авторът на книжката поставя и разглежда в научно-популярен аспект доста въпроси: има ли земята край, движат ли се слънцето и луната, на какво се дължи слънчевото затъмнение, как са образувани звездите, кометите, огнените облаци и т. н. Оригиналният стил и достъпното изложение на материала помага на Каравелов да направи един сполучлив превод. Наистина на места той е допуснал известни отклонения, но те не накърняват достойнствата на този преводен труд. В какво се изразяват те?

Твърде често, без да променя смисъла, Каравелов разширява известни изречения, внасийки незначителни подробности. Например:

„Славное было время, когда жил я в деревне да овец пас!" (стр. 3).

„Ех, добро беше онова старо време, когато аз в своето малко селце живеех и овчиците си пасих" (стр. 3).

Когато трябва да преведе някое понятие, чуждо за българския читател, Каравелов го поясняваше в самия контекст на изречението. Затова, след като превежда, че „земният пояс е дълъг 37 000 върсти" той веднага допълва: „или 55 000 000 аршина" (стр. 15). Понякога, съмнявайки се в достоверността на някои цифри, преводачът ги коригира, без да отбележи това. За да обиколи земята от единия край до другия, човек трябва да върви според оригинала една година. Този срок се вижда на Каравелов твърде кратък и той „доуточнява": „... тебе ти трябват три години" (стр. 15).

В известни случаи, за да направи превода по-естествен за българския читател, Каравелов заменя една сентенция с друга:

„А чем дальше в лес, тем больше дров..." (стр. 23).

„А колкото отиваш по-навътре, в морето, толкова повече и по-дълбоко става" (стр. 28).

В превода на Каравелов са пропуснати някои подробности, които отклоняват от основната линия на разказа — те са свързани преди всичко с детето-разказвач и не накърняват научната достоверност на текста. Не по тези съображения обаче преводачът е намерил за необходимо да преведе така следния пасаж:

[24] Вж. по-подробно: Д. Л е к о в, Любен Каравелов и западното просветителство — Известия на Института Ботев—Левски, 1959, кн. 3.

„А как узнал, что и самое-то царство не одно на свет, что есть еще и немецкая земля, и турецкая земля, и французская..." (стр. 3—4).

„А кога разбрах, че на този свят не е само нашето царство, а има още немска земя, френска земя..." (стр. 7).

Всичко, което напомня на Каравелов за петвековния потисник, го смущава и дразни — и той без всяко колебание отстранява от превода си и „неутралното" географско понятие „турецкая земля".

Както вече бе посочено, българският писател винаги изпитва изкушения, когато превежданият текст му дава възможност да се прояви и като белетрист. Даже и в научно-популярни книжки като „Разкази за небето и земята" той, макар и частично, плаща дан на тази своя „слабост" било чрез вмъкването на отделни сравнения и епитети, било чрез разширяването на някои изречения с други езикови похвати:

„Ну что, разиня рот, сидишь?" (стр. 7).

„Еѝ, лапни шаране, ми каза тя, що си опулил очи като вол?" (стр. 7).

Отбелязаните по-съществени особености от преводаческата практика на Каравалов в „Разкази за небето и земята" се проявяват и при превода „Разкази за старовременните хора". Тук те се допълват с нови нюанси, политическо „верую" на преводача се проявява много по-определено.

Поводът да бъде преведена поредицата „Разкази за старовременните хора" е не само в несъмнените качества на оригинала — богат фактически материал, изложен ерудирано и увлекателно, — но и в революционно-демократичните концепции на автора, в интересната му биография.

Иван Александрович Худяков е представител на разночинската интелигенция. Първоначално следва Историко-филологическия факултет в Казан, след това се прехвърля в Москва. През 1862 г. заминава за Петербург. Участник в народническия кръжок на ишутиците, през 1865 г. е изпратен в Женева за връзка с Херцен, Огарьов, Бакунин. Подведен под съдебна отговорност по делото на Каракозов, той е заточен във Верхоянск. Тук заболява тежко и през 1876 г. умира в болницата за душевно болни в Иркутск.[35]

Каравелов не е могъл да не знае кой е Худяков, тъй като по времето, когато последният следва в Москва и се гледа делото на каракозовци, той е в Русия. Спомените на румънския народник Замфир Арборе-Ралли свидетелствуват за връзките на българския възрожденец с руските революционни кръжоци по това време.[36] В такъв случай голяма е вероятността бъдещият председател на БРЦК да се е познавал лично с Ив. Ал. Худяков. Че Каравелов е знаел поне биографията на руския революционер, подсказва една подробност в превода — той не съобщава името му нито на заглавната страница, нито в предговора на българското издание. Отбелязано е само, че „първите четири книжки „Разкази за старовременните хора" са преведени от руски" и повече нищо. Каравелов се снабдява с книжките на Худяков вероятно докато е бил в Москва, тъй като те излизат през 1864—1865 г. И той не е могъл да не се отнася с уважение към един бунтовен дух, към един способен фолклорист, етнограф и историк, който в изследователската си дейност е стоял на позициите на руските революционни демократи. При това Худяков е бил „първият, който използува „литературата за народа" за пропагандаторски, просветителски цели"[37].

[35] Л. Н. Пушкарев, Из истории революционно-демократической этнографии, И. А. Худяков — Советская этнография, 1949, кн. 3, стр. 183—200.

[36] Василе Христу, Замфир Арборе за българските революционери, С., 1947.

[37] Л. Н. Пушкарев, Из истории революционно-демократической этнографии, И. А. Худяков — Советская этнография, 1949, кн. 3, стр. 187.

Посочените факти и съображения карат Каравелов да се насочи без колебание към „Разкази за старовременните хора". В петте книжки от поредицата се разглеждат политическото и социално устройство, културата, вярата, живота на древните индийци, египтяни, финикийци, асирийци, перси, гърци, римляни, евреи и китайци.

При превода на „Разкази за старовременните хора" българският писател се е стремял да не се откъсва от оригиналния текст, да бъде добросъвестен и точен. В това свое желание той е бил подпомаган в значителна степен и от самия автор, чиито обществени и социални възгледи, проявяващи се при разглеждането на историческите събития, са били в пълно единство и с неговите. И въпреки това и тук Каравелов използува много от преводаческите си похвати, както в разказите на Марко Вовчок и в книжката на Александър Иванов.

Повечето от „волностите" са дело не на идеолога, а на белетриста, който в желанието си да изрази мисълта на автора по-образно и емоционално обогатява детайлите, допълва и разгръща концепциите на автора, без да им противоречи:

„Сколько на земле ни есть разной травы и лесу, или птицы, и скота и зверей — а все один другого лучше да хитрее родится."[28]

„А я погледайте на тоя свят и вижте какви чудеса се намират по него! Пред очите ви се мяркат различни тревици и сякакви дървенца, различни пилецца и сякакви добиченца, животиченца и зверове — и сичкото това е едно от друго по-хубаво, едно от друго по-хитро, едно от друго по-умно."[29]

Или:

„За то по берегам было много заливов и мест, удобных для стоянки судов. На горах росли. . ."[30]

„По бреговете на Финикия са се намирале множество заливи и въобще такива места, които са полезни за търговски предприятия. В тия заливи са стоеле финикийските кораби и укривали са се от морските волни и от чуждите нападения; а на планините са расле. . ."[31]

В примери като посочените Каравелов конкретизира и допълва, без да слага свой акцент върху „привнесеното". Понякога обаче той „доуточнява" и „доизсмява" с оглед на свои идейни концепции:

„И чем больше люди живут, тем богаче становятся."[32]

„Трябва да знаете и това, че колкото хората живеят повече, толкова стават и по-умни, и по богати."[33]

Връзката между развитието на човечеството и материалното му благосъстояние, както е изразена от Худяков, е твърде обща за Каравелов. Затова той допълва неговата мисъл, като поставя по-високия производствен уровен на човечеството в зависимост от интелектуалните му възможности. Недостатъчно целенасочен се вижда на Каравелов и оня пасаж в книжка трета, в който се говори за класовото разслоение в Индия и Египет. Той слага такова идеологическо ударение в превода, което изнася на преден план не само вредата от кастовото разслоение на обществото, но и възмущението му от това, че народите се отнасят с примирение към коронованите и привилегированите особи.

[28] Рассказы о старинных людях. I. Древние индийци и египтяне, С.-Петербург, 1864, стр. IV.
[29] Разкази за старовременните хора. I. За старите индийци и египтяне, 1873, стр. IV—V.
[30] Рассказы о старинных людях. II. Древние финикияне, ассирияне и персы, С.-Петербург, 1865, стр. 5.
[31] Разкази за старовременните хора. II. За старите финикияне, асирияне и перси, 1873, стр. 5.
[32] Рассказы о старинных людях. I. Древные индийци и египтяне, С.-Петербург, 1864, стр. 6.
[33] Разкази за старовременните хора. I. За старите индийци и египтяне, 1873, стр. VIII.

„Так мы видели в Египте и Индии строгое разделение каст, несчастное положение суеверного, забытого народа, жизнь жрецов и царей на счет народа..."[34]

„Ние видяхме вече, че в Египет и Индия са съществували вредители и никому непотребни касти; ние видяхме вече в какво печално положение се е намирал суеверният и полуубеният тамошен народ; най-после, ние видяхме вече, че жреците и царьовете са живели от трудовете и от потта на послушният народ..."[35]

Едно от теоретическите изисквания на Каравелов в областта на превода е: когато преводачът не е съгласен с някоя концепция на автора, той няма право да я изопачава или „прекроява". Мнението си може да изкаже в бележка („примечание") към книгата. Защо не постъпва той така обаче в посочените случаи? Защото справедливо е схващал, че внесените акценти и „уточнения" не противоречат на революционно-демократичните схващания на автора, а само ги конкретизират. А подобна конкретизация е била необходима за българския читател, чиято борба е имала и подчертано социално съдържание. Когато обаче възгледите на Худяков са в ущърб на разбиранията на преводача, последният реагира по начин, който не накърнява достоверността на превода — с бележки под линия. По повод твърдението на автора например, че по време на разцвета си Гърция е наброявала 20 000 000 души Каравелов възразява спонтанно, като влага голяма доза актуалност в предизвиканата „реплика": „Разбира се, че това число е преувеличено до баснословни размери. Из сичко се види, че старовременните греци са приличали твърде много на днешните свои братия елино-цънцари, които ни разказват, че сичкият Балкански полуостров е населен само с гърци, че Южна Русия е съставена само от гръцки колонисти и че числото на гръците е по-голямо от 20 000 000 (гледай гръцките географии, които и до днес още се печатат и препечатват в Атина). Ние сме слушали от гръците с ушите си, че Одеса е гръцка колония, защото в тоя град живеят няколко гърци тютюнджие и защото съществува гръцка школа с десетина деца. Даже и австро-маджарският град Земун е гръцка колония, защото в тоя град живее някой си кир Тома (цънцарин) и защото в една от черковите пеят с гръцки глас. Такива са биле и старовременните гърци с техните колонисти. Прев."[36] В друго „примечание" той оспорва твърдението на Худяков, че гръцкото единство е било поддържано от езика, нравите, религията.

Освен тези бележки Каравелов прави пояснения и от друг характер — на понятия неизвестни или малко известни на българския читател, като шлем и т. н. В повечето случаи той редактира основно бележките на Худяков чрез разширяване или съкращаване. Например: „Страус — пояснява авторът — тамошняя птица, высокая такая."[37] „Щраус (камилско птиче) — превежда Каравелов — се нарича една много голяма птица, която живее в Африка и по-най топлите места."[38] А ето какво е обяснението към думата газ:

„Этаким же газом у нас в Петербурге улицы освещают."[39]

„Газ се нарича веяко воздухообразно тяло (Гледай „Детск. библ.", бр. 2)."[40]

[34] Рассказы о старинных людях. III. Древные греки, С.-Петербург, 1865, стр. 5.

[35] Разкази за старовременните хора. III. За старите гърци, 1874, стр. III.

[36] Пак там, стр. 5 — под линия.

[37] Рассказы о старинных людях. I. Древные индийци и египтяне, С.-Петербург, 1864, стр. 57 — под линия.

[38] Разкази за старовременните хора. I. За старите индийци и египтяни, 1873, стр. 72 — под линия.

[39] Рассказы о старинных людях. I. Древные индийци и египтяне, С.-Петербург, 1864, стр. VII — под линия.

[40] Разкази за старовременните хора. I. За старите индийци и египтяни, 1873, стр. X — под линия.

В бележките на преводача в края на книгата се посочват съчинения, свързани с историята на народите, за които се говори, дават се подробности около тяхната съдба, култура и т. н. И тук ерудицията и енциклопедичните познания на Каравелов се изявяват по безспорен начин.

С превода „Разкази за старовременните хора“ Каравелов се явява и първият преводач на Есхил и Аристофан на български език. В Приложението към книжка трета „Древные греки“ Худяков включва откъси от „Прикованият Прометей“ и от „Птици“, които са преведени добросъвестно. В един пасаж само Каравелов е видимо „изкушен“ от оригинала и се отклонява за момент от него.

Към шпионите българският възрожденец е винаги саркастичен и нападателен независимо от това, дали е оригинален творец или преводач. Затова, когато в драмата на Аристофан „Птици“ той се „среща“ с предходниците на някои свои съвременници, които многократно е изобличавал, избликът на възмущението дава волност на перото:

„Мало ли есть честных занятий, которыми юноша может проложит себе дорогу в свете, скорее правыми действиями, чем обедою?

— Я не намерен слушать...“[41]

„Малко ли на тоя свят има честни и чисти занятия, с които един млад човек да достигне до щастие и до благоденствие? — му казват. — По-добре е да живее един човек с честен труд, нежели с безчестно шпионство. Само честният труд приваси зрели плоди и истинско щастие.

— Аз не съм обязан да слушам...[42]

При разглеждането на научно-популярните преводи на Каравелов е необходимо да се изясни дали той е преводач, както твърдят някои негови изследователи, на „Историческо обозрение на България“ от Г. Бобриков, Букурещ, 1874, и на „За славянското произхождение на дунавските българе“ от Д. Иловайски, Букурещ, 1875 г.

По принцип Каравелов превежда само тогава, когато произведението му допада изцяло — в това ни убеждават всички негови преводи. Към книгата на Бобриков той проявява резервираност още в началото на отзива, с който излиза в „Знание“ през 1875 г. (т. VI, стр. 244—248). Каравелов не е съгласен с автора по редица въпроси — за покръстването на българите, за славянската азбука и богослужебните книги. Друго е становището му и за начина, по който се описват историческите събития, за произхода на българския народ и т. н. Освен това нека се има пред вид и следното — никога Каравелов не би си позволил да пише и публикува в свое издание отзив за свой труд. За преводачеството на Каравелов не се „застъпват“ и стилът и езикът на превода. Не случайно отзивът в „Знание“ завършва със следната критична бележка: „Преводът на тая книга е изпълнен вярно и с особено старание, ако езикът му и да е тежък и доволно често непопулярен“ (т. VI, стр. 248).

Ако преводът не е направен от Каравелов, това не означава, че не са негови и бележките, с които завършва книгата. Внимателното им проучване показва, че по конструкция, словосъчетания, оценки за събития и лица те могат да се припишат на редактора на „Знание“. Но как да си обясним тогава защо преводачът на „Историческо обозрение на България“ и „коментаторът“ на превода са различни лица?

По всика вероятност преводът е направен от лице, близко на Каравелов. Преди да бъде даден за печат, Каравелов, запознат предварително с труда на Бобриков, е намерил за нужно да напише „примечания“ към него, за да предпази читателя от неверните твърдения на автора. Това го кара и по-късно, след като „Историческо

[41] Рассказы о старинных людях. III. Древные греки, С.-Петербург, 1865, стр. 85.

[42] Разкази за старовременните хора. III. За старите гръци, 1874, стр. 111.

обозрение на България“ излиза на български език, да напише рецензия, в която преповтаря значителна част от своите бележки към книгата.

Не можем да възприемем като Каравелов и превода на „За славянското произхождение на дунавските българе“, тъй като тук правата на Ботев са повече от очевидни. Преди всичко и сега Каравелов публикува рецензия, която завършва с думите: „Но както и да е, а книгата на г-на Иловайски ще да се прочете и ще да принесе полза на всеки българин. Преводът ѝ е прост, удобопонятен и ясен“ (т. VI, стр. 252). След като книгата е отпечатана и дружеските връзки между Каравелов и Ботев са помрачени, чрез „Знаме“ редакторът на вестника съобщава на П. Фитов в Болград, че изпратените му 80 екземпляра от превода са негови, а не на Каравелов. Последният аргумент, който разсейва всякакво съмнение за авторството на превода, е писмото на Ботев до Драсов от 16 март 1875 г. След като се оплаква, че Каравелов му създава големи затруднения, неговият довчерашен сътрудник пише: „... той ми запре листа (в. „Знаме“ — б. м.) за 200 франка и ми записа още 30 жълтици за печат на Иловайски“[43].

Бележките към „За славянското произхождение на дунавските българе“ може би са една от причините преводът на Ботев да се припише на Каравелов.

Христо Ботев работи върху книгата на Иловайски, когато сътрудничи активно в списването на „Независимост“. Каравелов, както винаги, и в случая проявява интерес към работата на своя талантлив помощник. И неговите големи познания в областта на славянския фолклор, на етнографията и езикознанието обогатяват „примечанията“ на Ботев с аргументи, които ги правят още по-логични и убедителни. Съвместната работа на двамата сътрудници, документирана във фейлетонната рубрика „Знаеш ли ти кои сме?“, продължава и тук. По всяка вероятност, когато е чел превода в ръкопис, той е внесъл някои корекции в него. Неговата намеса обаче прозира най-ясно в бележките, и то там, където се позовава на сръбския фолклор и на други сръбски източници. Тя е „видима“ и при паразитните словосъчетания от рода на „трябва да кажеме и това“, при подробното описание на бита на шопите, с който той се запознава, докато е в България, и т. н. Само човек, живял в Сърбия, с подчертан интерес към езикознанието и лексикографията, би могъл да бъде автор на бележка № 9: „Сръбската дума „бабо“ произхожда от турската „баба“ (баща), бабалък — тест или баща на жената ви, бабантин — юнак, първи между другите и пр. По-голямата част от сръбските селяни наричат баща си тото.“ Освен това посоченото в една от бележките за румънския историк и славист Богдан П. Хаждъу е само перифраза на казаното за същото лице преди това от Каравелов.[44]

Разбира се, редактирането на бележките от страна на Каравелов не е обезличило почерка на Ботев. В потвърждение на това биха могли да се направят редица съпоставки, да се посочат различни доводи и съображения. В случая ще вземем под внимание само бележка № 4. Като отбелязва, че мъжете, бесарабски колонисти, употребяват в разговора си доста руски и молдовански думи, авторът на бележката подкрепя своята мисъл със следния паралел: „Ако българинът в България говори: „Аз подадох един арзохал на пашата“, то бесарабският гагаузин казва: „Бен яздъм бир прошение и подадох го на негово благородие отеки гюн“ (стр. 113). Съвсем

[43] Хр. Ботев, Съчинения, С., 1958, т. I, стр. 455.

[44] Срв. „Така например румънският буквоед г. Хаждъу ни уверява, че румънският народ е създаден преди дяда Адама и че неговият език служи за корен не само на хиндоевропейските наречия, но и на хотентотският синтаксис...“ („За славянското произхождение на дунавските българе“, стр. 118) с казаното за Хаждъу в т. III, стр. 509—511; т. VI, стр. 245.

естествено е да се предположи, че с примери из езика на българите в Бесарабия в случая би могъл да си служи само Ботев, който на връщане от Русия е живял известно време в бесарабското село Задунавка.

При прегледа на научно-популярната литература, която Каравелов е превел, трябва да се спомене и първата му преводна статия „Славяне в Немско", отпечатана през 1860 г. в кн. 3 на сп. „Братски труд". Тя е част от труда на Н. Славенич под същото заглавие, който Каравелов започва да превежда, без да го завърши. В запазения ръкописен превод се проследяват историята, битът и културата на сърби, чехи, моравци, русини, кроати, далматинци и поляци. Той говори за твърде ранния интерес на българския студент в Русия към проблемите на славяноведението. Отделни преводни статии на Каравелов са отпечатани и в сборника „Сокол", в „Свобода", „Независимост", „Знание".

Преводаческата дейност на Каравелов е епизодична в сравнение със създаденото от него като журналист и писател. Въпреки това тя е разнообразна и интересна. Каравеловите преводи говорят за духа на епохата, която ги „извиква", за творческите и идейни търсения на автора им. Те трябва да се вземат под внимание, когато се разглеждат литературно-критическите му възгледи, художественото му творчество, обществената му дейност. Защото в тях се оглежда поетът и белетристът, патриотът и революционерът. Те са ценни и с достойнствата, и със слабостите си, с голямата взискателност на преводача и с „волностите" му.

В една бъдеща история на преводната литература в България на Каравелов трябва да се посвети специална глава. И не само затова, че е един от първите или пръв български преводач на световно известни писатели, като Шевченко, Хайне, Бърнс, Вовчок, Есхил, Аристофан, но и поради съвременните му възгледи за преводаческото изкуство.

ИСТОРИЧЕСКА ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН ВАЗОВ

СТЕФАН П. ВАСИЛЕВ

В своето разнообразно и богато по съдържание художествено творчество Иван Вазов надникна и в историческото ни минало, отдето се вдъхнови за редица поетически творби — стихотворения, разкази, повести и драми. Той се увлече и углъби в българската история не случайно и не безсмислено. Народен писател, патриот, възпял и национално-революционните ни борби, Вазов се унесе в нашето далечно минало и с присъщия свой писателски похват изобрази народните движения и борби тогава, със същата вяра в борческите и нравствени сили на народа. Миналото го е привличало и влияело върху националното му самочувствие, върху патриотичното му съзнание. Недоволен от съвременността, той се втурваше в дебрите на историята ни, обладаваше се от исторически сюжети с чувство за реалистично възсъздаване на исторически събития и образи, нелишени от романтичен блясък. Творбите му с историческа тематика художествено пресъздават исторически личности предимно от средновековна България, от XIII и XIV в., главно царствени личности, представени в историческа обстановка.

Авторът на „Под игото“ още от младини се интересувал от българската история, още през ученическите си години се вълнувал при спомена за някои исторически събития, които будели у него юношеско въодушевление. Българската история тогава му разкрила миналото ни във „вълшебните призраци“ на славата и величието на народа, събудила у него копнежи за свобода. След време поетът задълбочено изучава родната история, чете византийски летописци, взира се в Иречековата История на българския народ, най-вече в изложението за Второто българско царство, и два пъти посещава с творчески интерес столицата му Търново — през 1902 и 1905 г. Историята на търновското царство той смята за много драматична и обилна със съдбоносни събития, затова из нея черпи сюжети за историческите си произведения. И наистина през това време българският народ преживява „трескав“ политически живот. През тоя двувековен живот държавата ни била подложена на вътрешни сътресения и външни враждебни тревоги. Държавното разстройство било страшно: царството било тревожено вътрешно от религиозно-общественото и политико-революционното движение на богомилството, от династически неуредици и външно от неприятелското отношение на Византия с нейните враждебни планове. Освен това все повече се разраствало недоволството на народните слоеве и негодуванието срещу търновското болярско съсловие, разраствало се и сектантството движение. Ей това размирно двувековие от българския исторически живот осветлява писателят, като възсъздал моменти, изобразил случки и събития от този изчезнал свят, трагически за народа поради своите сетнини. Тъй се зародиха Вазовите художествени творби с исторически сюжети из далечното минало. Той попу-

ляризира част от историята на Второто българско (търновско) царство чрез няколкото свои поетически произведения: 1) „Светослав Тертер", роман из българската история в края на XIII в. (1907); 2) от същата 1907 г. е и „Иван Александър", историческа повест из живота на търновското царство в средата на XIV в.[1]; 3) „Борислав", историческа драма в 5 действия из царуването на Иван Асен II (1909); 4) „Ивайло", историческа драма в 6 действия. Събитията стават през 1277—1278 г. (1913); 5) „Престолът", историческа драма в 5 действия. Събитията стават между 1278—1280 г. (1921) и 6) „Легенди при Царевец", балади и поеми (1910), в които се възкресява епохата на XII и XIII в. В бележития предговор към тая си книга Вазов казва, че искал да „оживи" историята ни, да изобрази „кобни" събития от Второто българско царство, да обрисува най-силните моменти от неговото минало, да припомни това забравено минало. „Защото, пише той дословно през 1910 г., ние не познаваме историята си. Ни нашето училище, ни нашата историческа наука, ни нашето изкуство, ни нашата поезия не са сторили много, за да я популяризуват, за да събудят интерес към нея."

С историческо съдържание за нас, днешните българи, са и Вазовата драма „Хъшове", и романът му „Под игото", те обаче осветляват случки, сцени и образи от близкото минало и авторът им подобно на Юго, Сенкевич, Валтер Скот и др. смята за наистина исторически само ония свои творби, които имат сюжет из далечното минало, изобразяват и исторически личности. „Под игото" и „Хъшове" са един вид като подготовка на нашия писател, за да създаде по-късно с придобит вече по-голям творчески опит новите си творби, като „Светослав Тертер" и „Борислав", които са наситени с историческа атмосфера и са художествено изображение на епохата.

* * *

Литературни произведения с историческо съдържание — белетристично и драматично най-вече — имахме и преди Вазовите исторически повести, драми и поеми. На първо място, широкоизвестната драма на Васил Друмев „Иванко", едно от ценните наши драматични достижения преди Освобождението; сетне, историческите драми на Добри Войников, които са съвсем малоценни в художествено отношение; трите исторически повести на Любен Каравелов: „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тук му е краят" със случки от времето на Иван Шишман.

След Освобождението също се появиха няколко литературни произведения с историческа тематика и те обаче не притежават някакви особени художествени достойнства, като драмата „Ивайло" от Иван Евст. Гешов, романа „Борба за самостоятелност" от Добри Ганчев и още някои. Историческият елемент в посочените произведения е свързан все около борбата и копнежите за самостоятелен живот и независима държава, но всичко е възсъздадено безстилно и без чувство за историзъм в литературната творба.

След Първата общоевропейска война и след Вазовата смърт у нас се основаха библиотеки, които поднасяха историческо четиво.

[1] Из същата повест е извлечена драмата „Към пропаст", издадена през 1910 г.

* * *

Вазов се задълбочава в епохата на търновското царство, из сянката на далечното минало, призовава исторически лица в своите поеми, драми и повести, за да посочи подобно на възрожденеца Паисий Хилендарски възвеличеното минало като утешителен пример за лошата съвременност. Той дори идеализира свои герои — исторически личности, накърнявайки историческата истина, защото желае да свърже всичко това с идеала за свобода и независимост в непрестанните борби на народа с разни врагове и поробители. Според него Асен I е енергичен, прозорлив, гениален цар, а Друмев го представя в драмата си „Иванко" твърде жалък цар, слаб и безволен образ. Затова авторът на „Борислав" признава, че не могъл изобщо да гледа драмата „Иванко" на сцената — щом Асен се появи и той напускал театъра.[2] Столицата на Асеновци — Търново — възпламенява въображението му, пренася мислите му в далечното минало ... Споменките за Царевец и Трапезица, за срутените черкви и палати, пред които стои като пред видение, го вълнуват. „Свещени тръпки обхващат душата ми", изповядва той в пътеписния си очерк „Велико Търново" (Поклонение на Асеновата столица). Но Вазовото отношение към царете от търновската държава и към тогавашния държавно-обществен строй не е сляпо преклонение към самодържавието им. Академик Николай Державин с проникновение долавя във всичко туй отрицателното отношение на народния ни поет към Фердинанд Кобургготски, въвел в страната ни самодържавието под форма на личен режим, дворцови произволи и военно-полицейски диктатури, и още, че чрез царствения образ на Иван Александър искал да напомни за опасностите от кобургското самодържавие. (Вж. Н. С. Державин, Иван Вазов. Жизнь и творчество, Москва — Ленинград, 1948, стр. 272.)

Но как Иван Вазов осветлява и оживява историческите факти, каква историческа характеристика дава на лицата, как рисува битовата обстановка и нравите, народните движения и обществените среди в онова отдавна отминало време, как схваща историческото развитие изобщо и с какви повествувателни творчески похвати изобразява и възсъздава? Трябва още сега да се каже, че той свързва националнопатриотическата истина с художествената правда, че не дава голям простор на въображението си да създава невероятни сцени и всевъзможни измислици да подчинява историческия факт на своеволни писателски прищевки. Ориентиран добре в историческите явления и факти, той ги тълкува и осветлява, без да изпада в крайни и съвсем неверни заключения. Историческите сведения, които нечесто вмества в разказа си, се основават на тогавашни източници, най-вече Иречековата История. Вазов се противопоставя много пъти на византийските летописци, които заинтересовано и субективно се изказват за български исторически събития и нярва повече на Пахимера, който осветлява и предава сравнително по-точно нещата. Разбира се, че Вазов не се отнася напълно равнодушно към историческите прояви, за много от които не пише спокойно или не ги осветлява съвсем безпогрешно, без да скрива своята неприязненост или пък да отразява одобрението им. И в този случай той се позовава, влече се по тогавашни исторически разбирания и осветления. За богомилството например се води по старите тълкуватели на учението им начело с Презвитер Козма, които наблягат на неговия религиозен характер, на реакцията му срещу черковно-феодалния ред и изоставят съществената в това стихийно движение, в самото му учение като обществено-политическа опозиция срещу съще-

[2] Иван Вазов, Из бележника на поета, 1920, стр. 57.

ствуващия феодален строй. А като е тъй, не то — социалното българско учение — проваля държавата, не то подкопава основите ѝ, подготвя нейното падане под чуждо иго, а царско-болярското съсловие: царе, измежду които има продажни и безхарактерни, властолюбиви и слабодушни, боляри — егоисти и подлизурки, амбициозни и славолюбиви. В глава пета на повестта „Иван Александър", като разглежда исторически епохата и царуването на Иван Александър, Вазов отсъжда: „Впрочем и вътрешно страната не стоеше съвсем добре. Крамоли и раздори липсваха, но богомилската и други ереси свирепствуваха и със своите вредни отрицателни учения подравяха основите на държавата, църквата и обществото." По-нататък в глава осемнадесета пък предава реча на еретика Кирил Босота, който между другото казва на народа: „Няма ни цар, ни власт, няма ни боляри, ни отрок. Бог ни е създал равни." В тази реч Вазов е доловил същността и духа на богомилското учение. А малко преди това пък, в глава единадесета, дава правдиви сведения за настроението и състоянието на народните маси при царския режим и през богомилско време: „И народът, прост, невежествен, затънал в дълбоко суеверие, избеднял от хищничеството на болярите, от тежки даждия и постоянни войни с околните народи, оскотял в груб материализъм, внимаваше на тия фанатически апостоли (богомилите), които му проповядваха заедно със своето мистическо учение и отрицанието на всеки дълг и стеснение, и непокорство към властта, която го подтискаше, омраза към съществуващия ред, който го държеше в робство и непрогледен мрак." Тук в тая характеристика писателят говори с езика на историята. Също и в романа „Светослав Тертер" (глава двадесет и шеста — „Балдювата държава") се изказва, ако и мимоходом, за отроците, болярски селяни роби: „Но отроците в болярските владения, въпреки закона, бяха повече пъти зле подтискани и грабени от своите самовластни господари. Глухо негодувание цареше против тия своеволия на силните. Затова и богомилската ерес беше най-разпространена между простия народ, понеже, при другото, богомилите проповядваха, че човек не е задължен да работи на своя господар, и силно въставаха против ангарията..." Вазов и тук не дава историческа картина на това негодувание срещу болярските своеволия, та да се види нагледно и очебийно в действие настроението и състоянието на измъчените отроци. Той, който изобразява доста картини из дворцовия живот, не е дал картина из живота на отроците. И други исторически сведения намираме в „Светослав Тертер" — за тогавашни лица и отношения, за патриотизма по него време и пр., които писателят изнася във връзка с повествованието, с развоя на фабулата. Тях той споява в изложението си с обикновения похват на историка, често вмъквайки изказа „както казахме" или заключителния съюз „и така": „И така Търново под робство. Горчива съдба."

Изобразявайки в рамките на сюжета и постепенното развитие на фабулата всевъзможни събития и сцени из историята, Вазов е обрисувал и редица исторически лица, вмъкнал е в повествованието си и измислени, неисторически имена, разбира се, че това е сторил за пълнота и по-добра обрисовка в изображението и поради художнически съображения. Тях той поставя на историческа основа, приписва им деяния, влага в устата им изрази, като внимава всичко да бъде колкото се може по-съобразно с историята, с историческата истина. В едно обаче не може да се въздържи, рисувайки образа на царе и велможи — в пресилена идеализация, във възвеличаване на известен подвиг, в малко пристрастно тълкуване на някои деяния. Това се прави от патриотичен възторг, от писателско увлечение в духа и традицията на Добри Войников и Васил Друмев. Тъй, то се знае, се накърнява истори-

ческата правда, страда историческата характеристика, художественият замах става някак си и психологически изкуствен. Освен това и стилистическите изобразителни накити изглеждат еднообразно пресилени или претрупани. Иван Асен II например в „Легенди при Царевец“ е „орел красни“, „слънце народно“, „властелин славен“, Асен I пък е „орел славен“, Калоян е „велик воин безстрашен“, а Мария (жена на Константин Тих, след това на Ивайло) е „гъркиня гнусна“, „в порфира завита вълчица“, Царевец е „люлка на слава“, а Трапезица — „златоглава“.

Как Вазов идеализира лицата, това най-добре се вижда от обрисовката на болярина Раксин в „Иван Александър“ и „Към пропаст“, на героя Балдю в романа „Светослав Тертер“ и на Борислав в едноименната драма. Чрез техните монолози, чрез техните уста Вазов издава и прокарва свои патриотични схващания, изказва свои разбирания, а когато те са извън мярката — получават се исторически несъобразности, примесени ако и много рядко, с анахронизми, проблясват непълни или неточни исторически характеристики, както е случаят например с Борислав, на когото авторът приписва необикновена храброст. А за Иван Александър, който подчинява държавните интереси на личните свои прищевки и при когото държавните устои са вече разклатени, Вазов казва, че „ако и в напреднала възраст, остяше жизнен, страстен човек, с любовни пориви на младеж“ и че „от цялото същество на тоя неуведаем старец, от лицето му, от погледа му, от движенията му вееше енергия, сила, мъжествена красота“. С това се набляга за слабостите на Иван Александър, който се жени за еврейка, без обаче да се изнесе настроението у народа от този царев акт, без да се изнесе разказът от дворцовите чертози и се пренесе между народа, като всичко туй в повестта се предаде чрез епическо разказване, а в драмата чрез действие, и най-сетне, като се „обругае“ тоя себелюбив цар. Историческият образ на Ивайло е възсъзаден също с недостатъчна историческа характеристика наспроти Загорчиновия Ивайло. Вазов поискал да осветли нравствения образ на този изключителен тип, изкарва героя голям, необикновен патриот и човек — народен човек, водач на народни маси, страшило за татарските орди, станал мъченик за своето отечество. И в драмата той е герой повече с романтични краски, отколкото личност с историческа характеристика. Същото може да се твърди, ако и в по-слаби размери, и за Светослав Тертер, чието име е изплетено с подвизи, име на храбрец. А боляpите? И към тия народни потисници Вазов има историческо отношение — дава ги като блюдолизци и подлеци изобщо и чрез устата на Балдю ги назовава „пълзящи черви“. Ала все не изнася масови сцени (освен многочислено присъствуващи на коронни съвети или царски пиршества), за да се подчертае и почувствува и отношението на народа към държавни актове. А Вазов представя немалко шумни или тържествени сцени в историческите си творби, които сцени предава било посредством епическо повествование, било чрез драматическо действие. В същността на подобни сцени той е изразител на бит и нрави от нея епоха. Сложени на историческа основа, той съединява история с предания и поверия. В „Светослав Тертер“ описва разкошеството в царския дворец, възсъздава лика на старото Търново. Дворцова обстановка предава и в трите си драми „Борислав“, „Към пропаст“ и „Ивайло“. Описва пиршества, народно веселие и народен сбор, тлака в чифлик (в „Светослав Тертер“), болярски съвет (в „Към пропаст“). В тия предимно царски сцени, исторически, може да се каже, издържани, Вазов е предал с художествени краски твърде живописно цялата пищност, присадена от византийското влияние, обрисувал е обстановката, облеклото и пр. на царско-болярска България. Народът, отроците в своя всекидневен живот, икономическото състояние на страната и сега

слабо са застъпени, тъй слабо, щото се получава впечатление, че животът се движи изключително в двореца и не се знае що става в низините на народа. С ясно определено историческо съзнание Вазов е склонен да възсъздава в историческите си творби образи, сцени и прояви по-скоро из царско-болярска среда, като напряга всичките си творчески сили да даде художествена картина на историческата епоха. За народа, гнетен от феодални експлоататори — велможи, боляри и разни царедворци,— отделя сравнително по-малко място в историческото си изобразяване, вместа епизодичност и любовни интриги в хода на самия разказ вероятно и за ефектност. Епизодична е любовта на Славка и Радоил, вожд на партизанска чета („Светослав Тертер"), епизод е и бягството на Дорослава, съпруга на велможата Георги, при адамитите, епизодична е и любовната история на Ивайло със Стайка („Ивайло")— епизоди, естествено споени с общото развитие на фабулата. В случая Вазов пак използува своето художествено майсторство — да разказва и описва увлекателно със свойствения си писателски похват, който не е чужд за ефектни сцени, риторични фрази и цветисти словесни средства, присъщи обикновено на героичната романтика.

В своето историческо мислене, в изобразяване на исторически факти и общо в разработката на исторически сюжет Иван Вазов си служи обично с типичните за романтиката подробности: нощни срещи, тайна врата, отрова, убийство, предателство, подслушване, случайности и т. н., които подробности се развиват често в твърде тайнствена обстановка — манастир, гора, дворцови покои. Така доста романтично е представена любовта между Тамара и Борислав („Борислав"), бягството на Смилец и Мария („Светослав Тертер"), смъртта на патриарх Йоаким III и ред случки от поемите и баладите в „Легенди при Царевец". Тази тайнствена атмосфера наистина държи читателя или зрителя в напрежение, възпламенява въображението и това става много пъти в ущърб на историческото изобразяване, на реалистичното повествование, на самата идейност в съдържанието. Ето в „Престолът" трето действие се развива и локализира в манастир, с манастирска сцена почва и повестта „Иван Александър", първо и второ действие в „Престолът" става в двореца на царя, а четвъртото — в гора. Калугерът Серафим крие и промъква през тайна врата Ивайло, за да го спаси от преследващия го враг; през тайна врата неочаквано се вестява и Стайка („Престолът"). Пак в „Престолът" Иван Асен III разправя, че прислушвал как Ивайло працал хора при Тертер в Търново, за да го предупреди, че татарският хан праща войска против него. Така писателят по свой начин примесва историческата случка с възможни подробности от романтично естество.

Иван Вазов не успя да обгърне всецяло възсъздаваната от него историческа епоха, по-точно епохата на Второто българско царство, всецяло в нейната ширина и пълнота. Той не надникна в живота на всички тогавашни обществени слоеве, не създаде просторна картина на масово народно движение, каквото е например движението около Ивайловото водачество, или както по-преди обрисува в „Под игото" чудесни реалистични сцени из Априлското въстание и изобрази въодушевлението на цял народ в героичната му и революционна борба за свобода. Това са, може да се приеме, Вазови опущения от чисто идеологическо естество. Ала въпреки това, въпреки някои погрешни схващания, допуснати в творбите му с историческо съдържание, пак той добре разработи в произведенията си дял от българската история и сподели възторга на своя високо родолюбив дух. И измежду многото писатели, разработвали страници из българската история и сътворили произведения, малки и големи, с типично историческо съдържание, Вазов е признат за именит майстор,

почти ненадминат по опитността си да съживи исторически факти със свободното поетическо творчество, да развива без заплетеност историческото фабулиране, като вмесва епизодичност и любовна интрига. Майстор е да рисува успоредно с исторически личности и измислени лица с подпълнена характеристика, да буди и поддържа патриотичното настроение от театралната сцена, да повествува увлекателно и на хубав вазовски език, спазил своя исторически колорит.

Българската история в творчеството на Иван Вазов е застъпена доста с изобразяване на страници от историческата действителност главно през време на търновското царство, с тълкуване на исторически факти и обрисовка на исторически лица. Авторовото поетическо въображение е свързано с чувство за историзъм, ако и навсякъде то да не е в съгласие със съвременното разбиране за същността и задачите на историческото изображение. Вазов е постъпил на места по-свободно към изобразяване на исторически случки и към обрисовка на исторически лица като патриотично настроен творец. Може да се посочи например, че дори тенденциозно рисува исторически образи в своите „Легенди на Царевец". Това прави нарочно, за да въздействува на читателите в съвременната своя епоха.[3] Той спира вниманието си на историческото минало, стреми се да долови, да вникне по-добре в духа на епохата, в състоянието на тогавашните нрави, в народните движения и пр., ала това историческо минало ненавсякъде е напълно представено чрез историческите герои и в историческите събития. Няма съмнение, че той е постъпвал искрено, не от непознаване на историческите факти или на историческия процес, постъпвал е субективно, затова и бе дори обвинен, че се е отнесъл тенденциозно субективно например в отношението си към богомилството. Това може да се каже и за съдържанието на „Борислав", дето се забелязват очевидно слаби отклонения от историческата действителност. И сега Вазов не се е въздържал да погледне спокойно, съвсем равнодушно на историческото време, през което се развива действието в тая нашумяла на времето си драма. В същност тя според Божан Ангелов не е историческа драма, а „исторически картини в драматическа форма" и в нея авторът е внесъл своите патриотични чувства с оглед на народната душевност след Балканската и Първата световна война. „Пиесата отговаряше на шовинистичните настроения на официалната българска театрална публика тогава" — казва проф. Георги Цанев в предговора на стр. 19 към т. XVI от Вазовите събрани съчинения, издание на „Български писател".

Отражението на българската история изобщо в творчеството на Иван Вазов е подчинено на личното му отношение към историята.

[3] Михаил Арнаудов, Иван Вазов. Живот и дело. Второ преработено и допълнено издание, Книгоизд. Хемус, 1944, стр. 143.

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РОМАНА „ПОД ИГОТО“

РУСИ РУСЕВ

1

През 1870 г. П. Р. Славейков в една своя статия, озаглавена „Що е роман“, изказва пожеланието „да се яви и у нас на свят дружественият роман, защото само романът е кадърен да извади на свят дружествения живот, такъв какъвто си е с всичките си дребности и заврънкулки, което не стои толкоз във властта на никоя друга връст от поезията и то в едно толкоз занимателно обличие“. Това негово пожелание бива осъществено двадесетина години по-късно — през 1888 г. — с написването на „Под игото“, роман из „дружествения“, т. е. обществения живот на България непосредствено преди Освобождението.

Прояви на обществения живот в България преди Освобождението, изобразени в „Под игото“, са годишният изпит на девическото училище и представлението на „Геновева“. Но такива прояви, ако терминът „обществен“ се схваща по-широко, са и теферичът на Силистра-йолу, събирането на белочерковчани в Ганковото кафене и тлъката в Алтъново. Всички те, които са свързани с развитието на романа, представят картини, в които местното е в същото време и общочовешко.

Ясно е защо описанието на годишния изпит на белочерковското девическо училище е картина из обществения живот на България преди Освобождението. На тоя изпит присъствуват освен родителите на ученичките също и други белочерковски граждани, с една дума, почти цялото белочерковско общество.

Преди изпита главната учителка държи реч, последвана от „тържествена тишина“, обстоятелство, на което Вазов дава обяснението в скоби („тогава още не беше въведен обичаят на ръкопляскането“). Когато се преминава към самия изпит, който според тогавашната практика е значил и изпитване на децата от хора от публиката, описанието взема неочакван обрат. То става описание на прилагането на два различни педагогични принципа, обусловено от две различни психики, психиката на Стефчов и психиката на Огнянов. Това, което кара и първата, и втората, и третата ученичка да се обърка и да не може да отговори, е преди всичко самият изпитвач Стефчов с неговия „студен, неприветлив поглед“. Когато Огнянов почва да изпитва, неговият педагогичен усет го кара да зададе повторно, в по-опростена форма, въпрос, който е задал първия път във форма, явно сложна за ученичката, именно въпроса за това, кой е изнамерил българската азбука. Втория път Огнянов пита ученичката кой е написал „нашето А, Б“, на което тя отговаря съответно, дори не с думи, а само като показва изображението на Кирил и Методий. В случая говори еднакво и „подидаскалът“ Вазов, който е предавал „азбуки“ на децата в Калоферското училище, и Вазов човекът и художникът. Стаята в белочерковското училище,

дето се произвежда изпитът, става бойно поле, дето един вид педагогия побеждава друга. В тая част на описанието, която се отнася за Стефчов, има нещо малко пресилено, но цялостното му въздействие е въздействие на нещо истинско.

Описанието на представлението на „Геновева“ като проява на обществения живот в България преди Освобождението е по-сложно от описанието на изпита, защото и самото представление е по-сложно от него. В описанието на изпита педагогичната обстановка бива накърнена поради намеса на действителността в нея. Това става, защото една ученичка отговаря на въпроса: „Кой цар освободи българите от гръцко робство“ така, както е чувала да се говори у дома ѝ: „От турско робство освободи българите ...“ Така се е говорило по къщите в България и дори чорбаджи Марко е карал синовете си да му пеят бунтовни песни. Ученичката се доизказва по-нататък: „От гръцко робство избави българите цар Асен, а от турско робство ще ги избави цар Александър, от Русия!“ В описанието на представлението на „Геновева“ театралната обстановка бива накърнявана постоянно поради намеса на действителността в нея, и то намеса не само чрез действие. Един от актьорите, Ганчо Попов, играе с кама, „приготвена за въстание“, и освен това в пиесата се използуват букаите на конашката тъмница. Когато графът, т. е. Огнянов, почва да говори, кака Гинка му суфлира високо и дори го поправя. Когато Драко пада на сцената, някои от публиката, недоволни от „такова глупаво умиране“, отиват да го издърпат за краката (като през това време той „пази ролята си на умрял“). Лаенето на Илийчо Любопитния предизвиква навън истинско лаене. За представления на мохамедански пиеси из живота на Мохамед се знае, че на края им актьорите са бивали разкъсвани от публиката. Белочерковските бабички, които присъствуват на представлението на „Геновева“, са далеч от такова нещо, но отношението им към театралното изкуство е същото.

Самият обществен характер на представлението на „Геновева“, според както го описва Вазов, е по-подчертан, защото на него присъствува главният представител на властта в града — бият. Въпреки обясненията на придадения нарочно към него Дамянчо Григорът беят взема графа от пиесата за френски консул, както го и нарича след това. Бият символизира турската власт на представлението на „Геновева“, но нея я символизират там по-добре от него букаите на конашката тъмница.

Теферичът на Силистра-йолу, събирането на белочерковчани в Ганковото кафене и тълката в Алтъново са „неофициални“ прояви на обществен живот.

На теферича на Силистра-йолу белочерковското общество е представено и чрез някои от своите революционни елементи. Във весело разположение на духа почват да се пеят бунтовни песни и да се размахват ножове и вилици. Господин Фратьо, който размахва един голям нож, счупва едно стъкло с червено вино и то се разлива по него. Сцената напомня тая, описана от Ботев в стихотворението „В механата“.

На теферича на Силистра-йолу присъствува и Кандов, в лицето на когото се изобразява тип, предназначен да играе важна роля, тип на българин, който идва от Русия с нови обществени идеи.

Обществената значение на Ганковото кафене на Вазов подчертава, като го нарича „сборният пункт и на стари, и на млади“ и „един малък парламент“. Посетителите на кафенето обсъждат политически новини, остарели или несигурни, като например новината за Войводинското въстание, дошла чрез посредството на един гръцки вестник, издаден в Триест. Атмосферата на кафенето е дадена чрез подробността, че на тавана му имало „много табеширеви резки“, т. е. вересии.

За Бяла Черква Ганковото кафене е такъв важен обществен център, какъвто е и въведеният преди него в романа женски метох. В Ганковото кафене се говори за политика; женският метох е „люлката на всичките сплетни, които обикаляха и смущаваха огнищата на грешните миряни“.

Всички разгледани дотук описания от „Под игото“ са из живота на Бяла Черква и като такива са представителни по отношение на живота на малките градове в България преди Освобождението и донякъде и на по-големите.

2

Описанието на представлението на „Геновева“ напомня в някои отношения една писана по-късно работа на Вазов, именно скицата „Героите на англо-бурската война“. В нея се говори за имитаторското изкуство на един френски „лицеподражател“, както го нарича Вазов. Софийската публика, която е присъствувала на това представление, е реагирала по начин, немного различен от тоя, по който е реагирала белочерковската публика, според както това е описано в „Под игото“. Това се отнася особено за един познайник на Вазов, „г. П.“ Англичаните и бурите, които артистът имитира, са го дразнили и възхищавали, като да са били истински англичани и бури. Явяването на бура Кроние дори изтръгва сълзи от него — и не само от него. А когато се явява Крюгер, „в тоя миг на странно самовнушение, под действието на чудна ипнотизация, разстоянието между илюзията и действителността изчезна, предметът се смеси с отражението и нито един от двестотината присъствуващи не помисли, че старецът не беше същият, живият Крюгер“. С описанието на представлението, което френският артист-имитатор е дал в София, Вазов като че ли иска да покаже, че няма примитивна и непримитивна публика — че и непримитивната, т. е. „по-културната“ публика, която присъствува на театрално представление, ако то наистина й въздействува, реагира примитивно: „разстоянието между илюзията и действителността“ изчезва, „предметът“ се смесва с „отражението“.

От Вазов има и друга работа, в която се описва театрално представление — „Война въз един одър“. На „одъра“, както Вазов нарича духовито сцената — с това той характеризира самото представление, — войната се е водила от българска армия от пет души и от сръбска армия от шест души. В един момент бойното поле е било „насеяно с трупове“. Вазов обяснява: „трима души“. Той не гледал представлението до края — напуснал го, за да не види явяването на граф Кевенхюлер, който, както е известно, е спрял напредването на българската армия в качеството си на представител на Австро-унгарската империя, но после съжалявал. Публиката, от която той съставял част, била много доволна от представлението, както в известен смисъл е бил и самият той: то го е забавлявало и с наивността си.

Описанието на представлението на „Геновева“ в „Под игото“, както и „Война въз един одър“ говорят за силното чувство за комичното, което Вазов е притежавал. Това чувство той проявява по-нататък и чрез създаване на комични драматични образи например в „Службогонци“.

3

За Огнянов Вазов казва в спомените си, че го бил замислил като синтеза на Левски и Стоян Заимов. Елементът „Левски“ се проявява в образа на Огнянов, според както той е осъществен от Вазов в случаите, когато Огнянов върши своята

работа на „апостол“, преоблечен два пъти като български селянин и два пъти като турчин. Когато Вазов описва как Огнянов се явява на заседанието на белочерковския революционен комитет „с опърпана шапка, увит в широка селска кожаница и с две пилета в ръка“, описанието му е като това на Левски в „Чистият път“. Огнянов в Клисура, „облечен във въстанически дрехи“, също може да се свърже с Левски, както го виждаме на една снимка. Това е наподобяване на Левски чисто външно, което Вазов иска да постигне навярно и като кара Огнянов да казва: „Да знаеш да умираш — ето разковничето на победата.“

Елементът „Заимов“ също се състои от случки из живота на бунтовник. Освен тия два елемента в образа на Огнянов има и трети, елемент „Вазов“. Разсъжденията на Огнянов по повод на убийството на двете заптиета след тлъката в Алтъново — „Отмъщение зверско, но оправдано от бога и от съвестта. Кръвожадност но добра черта. Българинът пет века е бил овца — звяр да бъде е по-добре“ и пр. — са разсъждения на Вазов и достатъчно типични за него. Това е Вазов, за когото Априлското въстание е значило не само дим от опожарени български селища — тоя дим, който той е гледал, когато е пътувал за Пловдив, отдето е щял да отиде в Цариград, — но и гибелта на баща му и на много други българи. Вазов казва, че описва в „Под игото“ единствено подготовката на въстанието, „тая прелюдия на борбата, защото само тя е поразителна и мерило за силата на една велика идея, възприета от благоприятна почва“. Но в същност той е въвел в романа и самото въстание, макар и не цялостно. Той го е въвел, защото не е могъл да не го въведе. А това е налагало и въвеждане на един от ръководителите на въстанието в тоя негов сектор, който той изобразява, именно клисурския. Като такъв ръководител Вазов въвежда Бойчо Огнянов, синтеза на две действителни лица, но, както посочваме, и на самия автор.

Когато Пенчо Славейков описва Априлското въстание в „Кървава песен“, той върши това, защото смята, че едно такова голямо национално събитие може да бъде описано, както трябва, само в поетична форма. „Кървава песен“ независимо от това, какво представя тя като художествено произведение, е израз на високото мнение, което Пенчо Славейков е имал за поезията. Че Априлското въстание е било описано вече по най-добрия възможен начин, чрез пълно и художествено изложение на фактите, и то от участник, не е било никаква пречка за него да го описва сам, защото е било описано в проза, в книга с неособено поетично заглавие: „Записки по българските въстания“. Когато Вазов описва Априлското въстание в „Под игото“ той върши това не защото смята, че неговото описание ще бъде още по-хубаво от съществуващото вече описание на Захари Стоянов, а защото чрез въвеждането на различни сцени, епизоди и герои и т. н. иска да ни даде и други страни от живота по онова време.

Огнянов е наистина „синтеза“, като за елемента „Вазов“ в нея трябва да се каже и това, че той е застъпен не само от разсъждения, но и от подробности от живота на Вазов, вмъкнати като че ли случайно, може би пак с цел за по-здраво прикрепяване на Огнянов към действителността. Например тая, когато Огнянов казва, че бил учител, преди още той действително да се услови като такъв в Бяла Черква. Това е подробност като тая, когато Вазов казва за Рада, че получавала годишно като учителка 1000 гроша. Точно толкова е получавал Вазов като учител в Калофер.

И така чрез Огнянов Вазов е искал да даде героичен образ. Тоя образ освен обективно съществува в романа и като отражение в едно съзнание — помраченото

съзнание на Мунчо. Когато Мунчо вижда как Огнянов и воденичарят Стоян погребват убитите във воденицата турци и разбира, че това е могло да бъде извършено само от Огнянов, от тоя момент нататък Огнянов („Русиян“) става за него предмет на обич, силна като омразата, която Мунчо е изпитвал към турците. На края на романа, когато Мунчо познава набучената на прът глава на Огнянов, той изригва „в един дъжд от плюнки една колосална попържня против Мохамеда и султана“, за което бива обесен. В тоя случай Вазов използува нещо от историята на своето семейство, именно това, че един брат на дядо му, „също идиот“, е бил хвърлен в пожара на Сопот, защото „изпсувал Мохамеда“. Значи Мунчо не играе в романа само номиналната си роля. Като го кара да протестира и да загине по насилствен начин, както е загинал Огнянов, с това Вазов го издига до нивото на герой.

4

Вазов иронизира Кандов, студент от Русия, който съветва съгражданите си да четат „Герцена, Бакунина, Ласаля“. Той го иронизира и когато го кара да протестира поради претърсването на женския метох от турската полиция. Кандов моли Бенчо Дермана да каже на Шериф ага, че неговата „лична неприкосновеност“, неговото „най-скъпо човешко право въпреки всяка законност и справедливи основания...“ Той не довършва изречението, защото Бенчо му отговаря, че „такива думи нито ги има на турски“. Какво значи истински протест, Вазов показва на края на романа с няколко изречения, които се отнасят за Мунчо и последното от които е: „Тоя луд беше единственият човек, който се осмели да протестира“.

Романът би могъл да свършва с влизането на Тосунбейовата орда в Бяла Черква. Но с тоя край, който посочваме, той действува много по-силно. Протестът на Мунчо, в сравнение с който протестът на Кандов е „интелигентска“ проява, е обвинение против невъзпаналата Бяла Черква и особено против такива белочерковчани като господин Фратьо с неговия показен патриотизъм. „Лудите, лудите — те да са живи“, казва чорбаджи Марко за белочерковчаните, които се готвят да въстават, но думите му могат да се отнесат с пълно право и към Мунчо.

Ироничното отношение на Вазов към Кандов се променя с развитието на романа. Кандов намира себе си като българин и загива мъченически.

5

Образът на Заманов в „Под игото“ е основан върху Петраки Сомов, кръстника на Вазов (че му е бил кръстник, казва майката на Вазов, Съба Вазова, в споменте си; в своите спомени Вазов го нарича по-общо „родственик“, като че ли от желание да постави по-голямо разстояние между него и себе си). Когато Вазов тръгва за Цариград през време на Априлското въстание, „бари той да се куртулише от турските теглила“ според думите на майка му, той не е могъл да продължи пътя си от Пловдив нататък, защото тескерето му не било заверено. То бива заверено с помощта на Петраки Сомов. След като услужил така на Вазов, Петраки Сомов му казал: „Върви сега и помни турския шпионин Сомов.“ Вазов говори за тая случка в спомените си и също в „Неотдавна“. В думите на Сомов се е криела горчивина, която Вазов е почувствувал — иначе надали би ги цитирал.

В „Под игото“ Заманов постъпва спрямо белочерковския революционен комитет, както Сомов е постъпил спрямо Вазов в Пловдив. На края на писмото, което

отправя до комитета, той се характеризира сам като „български предател и шпионин", т. е. пак като Сомов.

Заманов е най-трагичният образ не само в „Под игото", но и изобщо у Вазов. „Самолюбието беше умряло в него, но съвестта остаяше."

Заманов е не само шпионин, но и изнудвач. В Бяла Черква — дето е дошъл за известно време от Пловдив — той изнудва дори и Стефчов: „Давай, давай още, че ако прошушна една дума на Странджова какви ги ровиш днес, ще изядеш някоя шикалка!" (Странджов, член на комитета, е „бивши заточеник и страшен главорезец".) Другите белочерковчани Заманов изнудва, като ги заплашва, че ще ги издаде на турците.

В своята скица „Учител по историята" Вазов разказва за един софийски грък от Цариград, Йорго панорамджията. Йорго се бил годил някога за едно момиче, което избягало от него с другиго и това го накарало да се скита от място на място, додето най-после се установи в София. „Аз вървях — казва Вазов, който срещнал случайно погребалното шествие на Йорго и се присъединил към него — дълбоко замислен върху съдбата на тоя самоволен изгнаник, въз това нещастно, безпросветно съществуване, усамотено в света; въз тая непознатa и неделена от никого вечна скръб, лишена от милувките на любовта, от огревката на надеждата." Образът на Заманов е по-трагичен, защото у Заманов има угризения, каквито е нямало и не е имало защо да има у Йорго.

Петраки Сомов навирно не е вършил шпионската си работа добре. Той бил пратен на заточение в Азия, дето и умрял, според думите на Вазов, „тъкмо когато се подписа в Сан-Стефано амнистията".

6

Между действуващите лица в „Под игото" има едно, чрез което Вазов е искал да изобрази съвършен предател, човек, който е довел предателството до „изящно изкуство". Това е рахманлърският хаджия Аврам. От Рахманлари, дето Огнянов отива, повлечен от ордите на Тосун бей, той иска да съобщи на белочерковчани, че Клисура е въстанала и че и същото трябва да сторят и те. За тая цел той прибягва до услугите на Аврам, но бива издаден от него: ако все пак се спасива, това е благодарение на Аврамица.

В Рачко, стопанина на Карнарския хан, Огнянов не е имал никакво доверие. Затова на тръгване от хана му той го възвза. Но стопанинът на рахманлърския хан е могъл да спечели доверието му. В тоя, както и в други случаи, Огнянов проявява наивност, качество, съвсем не в разрез с героичната му природа, според както е искал да я представи Вазов. Огнянов, казва Вазов, „се полагаше на българското чувство на Аврама: той можеше да му откаже, но нямаше да го издаде". С явяването си пред Огнянов Аврам, с „тлъсто червендалесто" лице, „цяло заляно от усмивка", отправи към него любезности, от които той бива „възхитен". Между тях двамата почва размяна на патриотични чувства, като от устата на Аврам излиза дори думата „свят". („За такава свята работа който се жали" и пр.)

Аврам оставя Огнянов да напише писмото си до Бяла Черква, което синът му, ученик на Огнянов, уж щял да занесе там, а сам „прескача" до дюкяна не без да хвърли върху Огнянов един „последен сияещ поглед". След това действието се развива много бързо. Огнянов разбира, че е издаден от Аврам, и се спасява с помощта на Аврамица (по лицето на която той вижда сълзи).

Колко по-сложен от Аврам е Заманов, който е от една и съща категория с него, категорията на предателите. Не че и Заманов представя много сложен психологичен случай, но все пак със своята раздвоеност — една част от съзнанието му е насочена против самия него — той надхвърля чисто битовото. Най-голямото безпокойство, на което е способен Аврам, е безпокойството, причинено от мисълта, че може да бъде обран. Когато казва на Огнянов, че отива да види дали турците не са взели нещо от дюкяна му („онния кучета, знайш, цели обирници“), Аврам отива в същност да го издаде и все пак това, което казва, не е нещо, което не е постоянно в ума му. А Заманов — и в това отношение той не е нищо друго освен точно подобие на Петраки Сомов — се измъчва наистина от мисълта за това, до което е дошъл.

7

В осмата глава на първата част на „Под игото“ — „У чорбаджи Йордана“ — Нечо Пиронков излива по невнимание чаша вино „на белите Стефчови панталони“. Такова нещо става и на теферича на Силистра-йолу, когато господин Фратьо в патриотичен унес съчупва едно стъкло с червено вино, което „му ваща лятното сетре и панталона“. Като кара господин Фратьо да се изцапва по такъв начин, Вазов го изобличава предварително за подлостта, която той проявява на края на романа, след потъпкването на въстанието. Господин Фратьо, иска да каже Вазов, може наймного да пролива вино. При Стефчов, макар и да не се споменава изрично, че той се е изцапал, това се подразбира. Изцапването му е „наказание“, според израза на Вазов, затова, че е хвърлял „усмихнати погледи“ към Лалка и че е бил „контешки облечен“.

Белите панталони на Стефчов поставят въпроса за облеклото като отлика на някои от действуващите лица в романа.

Кандов, който идва от Русия, е облечен навярно в някаква руска вариация на френската мода, „в добре закопчано тъмнозелено сетре... и обут в панталони от подобен цвят, твърде тесни и залепени на кълките“. (Белите панталони са били доста широки.)

Френската мода, която се е разпространявала у нас преди Освобождението, е засягала повече кройката, отколкото материята. Материята е била предимно шаяк. След установяването си в Бяла Черква Огнянов носи „френски дрехи от сив шаяк“. В „шаячено мораво сетре“ е облечен Заманов. Каблешков обаче носи „синьо суконено пардесю“ и „черни панталони и жилет“. Сукнено пардесю носи и Колчо слепецът. Такова пардесю е „гарибалдейката“, която д-р Соколов подарява на Огнянов. Когато Вазов употребява прилагателното „сукнен“, той върши това за по-голяма яснота. То значи: не шаячен. У бащата на Вазов е имало склонност към по-изискано обличане — освен сукнено палто той е носил и „открити кондури“, т. е. половинки. Самият Вазов, както той казва в спомените си, се обличал „елегантно“ като чиновник в Русе — носил „сукнени рединготи“.

В глава XV, част втора, чорбаджи Марко вижда в килера си, наред с оръжие, „чудноватн френски дрехи, обточени и нашарени с гайтани“. Естествено е, че за него въстаническите дрехи ще бъдат пак „френски“.

Въстаническите дрехи у нас са били доста „индивидуални“. Такива поне са били дрехите на хората от Ботевата чета, както ги описва Захари Стоянов: „Побогатичките и по-мераклиите хлапета направили си униформи, каквито им скимнало

и каквито намерили: кавалерийски, гвардейски, жандарски, парадни, румънски, руски, хъшовски и пр. и пр., като смесили всичките чинове от генерал до солдатин, които знакове не били пълни, а само в ръкавите, яката, раменете или в шапката били запазени, така щото мнозина имало от самия войвода по-добре облечени."

Друго нещо от българската действителност преди Освобождението, което е отразено в „Под игото" и което е отличително за нея не само в битово, а и в политическо отношение, са фенерите.

Когато Вазов казва, че в тълпата, събрана пред къщата на Милка Тодоричкина, блещукали „две-три фенерчета", въпросът не е само за уреди за осветление. През турско време на българите е било забранено да се движат нощем из улиците без фенер.

Фенерът се изтъква като символ на робство в една статия за Южнославянския пансион в Николаев в наш вестник преди Освобождението: „Полудивото българче усеща един вид радост в сърцето си и са има за честито, дето е изпаднало в такъв хубав и свободен град, дето хората може да се разхождат нощем без фенер."

У Захари Стоянов четем за прилагането на тая турска полицейска мярка у нас и след Освобождението. Това е станало в Източна Румелия. В Чирпан Градският съвет забранил на един пъдар да ходи нощем по улиците без фенер, защото го смятал за неблагонадежден (той бил съединист).

В „Под игото" Вазов пише на език, по-разнообразен, но и по-неустановен, понеднакъв, отколкото е езикът на поезията му. В „Под игото" се срещат изречения като това: „Големината на Огнянovото бедствие, което захвана всичките внимания, намаляваше я на позора му." Изречението би могло да бъде написано по-разбираемо, без това да струва някакви особени усилия на автора.

Но и тук той пише с голяма изразителност. Изразителността в „Под игото" е постигната с най-обикновени средства, както изобщо е в прозата на Вазов.

ЗА НОВООТКРИТИТЕ ПИЕСИ НА ИВАН ВАЗОВ

МИЛЕНА ЦАНЕВА

Въпреки своята повече от 50-годишна писателска дейност Вазов ни е оставил съвсем нищожен брой неиздадени приживе произведения. Може би и защото твърде много е печатал. Но преди всичко поради своята пословична небрежност към литературния си архив. Ненаситният кош до писалищната маса на поета е погълнал повечето от тайните на творческата му лаборатория и ние не знаем почти нищо за неговите несполучили или недоосъществени художествени замисли. „Защо правиш тъй? Захвърли ръкописа си на никъде, но не късай" — убеждава го проф. Ив. Шишманов, педантичен литературен историк, благоговеещ пред силата на документа. — „Не мога. Трябва да го съдера"[1] — упорствува Вазов, разкривайки една интересна черта от творческата си психика — ако не унищожел това, от което не е доволен, то щяло да продължи да го измъчва и да му пречи да спи. В бележките към изнесените неизвестни стихотворения на Вазов проф. М. Арнаудов проследява усилията, които Шишманов е трябвало да положи, за да приучи поета поне в последните години от живота си да се отнася по-грижливо към своя архив. „Едно нека се знае обаче и сега, за да не се хранят преувеличени надежди — предупреждава Шишманов в писмо до Борис Вазов, писано след смъртта на поета; с изключение на историческата драма „Престолът" (едно продължение на „Ивайло"), с преработката на която Вазов бил зает още едни ден преди смъртта си, имайки пред вид моите критични бележки, едва ли ще се намери нещо неиздадено, защото той нямаше навик да пази дълго време в чекмеджетата си наченати и недоизкарани творения."[2]

Но колкото и рядко да са намирани неотпечатани приживе произведения на Вазов, прави впечатление, че най-крупни находки в това отношение ни предлага драматургичното творчество на писателя. И това е обяснимо, като се има пред вид, че в тази област, както изглежда, той се е чувствувал най-неуверен и многократно е захвърлял и отново преработвал творбите си. Такъв е случаят и с драмата „Престолът", за която се говори в цитираното писмо на Шишманов. „Преработвах бракуваната от мен драма „Краят на Ивайло", която ти знаеш" — съобщава му Вазов в писмо от 16. V. 1921 г.[3] След смъртта на автора е публикуван и фарсът „Дуелът", писан още през 1902 г., многократно преработван и получил ново, побългарено название „Двубой". Към това сега се прибавят и откритите през миналата

[1] Ив. Д. Шишманов, Иван Вазов. Спомени и документи. Под ред. на М. Арнаудов, 1930, стр. 122.

[2] М. Арнаудов, Неизвестни стихотворения на Иван Вазов — в „Иван Вазов. Сборник от спомени, материали и документи", 1949, стр. 254—262.

[3] Иван Вазов, Събрани съчинения, т. 20, 1957, стр. 502.

година две пиеси, които явно също са принадлежали към категорията на „бракуваните“ от автора си творби и които съставляват основното съдържание на излезлия под редакцията на Маньо Стоянов том „Иван Вазов. Неиздадени произведения“[4].

Разбира се, трудно е да се каже дали самият Вазов — така подчертано дискретен и скромен по отношение на своите творчески тайни — би бил доволен от ревността, с която признателните поколения изнасят на бял свят дори неговите чернови, но за нас това грижливо подготвено издание на негови неизвестни ръкописи безспорно представлява голям интерес. То открива възможност да се допълни творческата биография на писателя с нови моменти, а това, разбира се, поставя пред вазововедението и нови въпроси.

Що се отнася до едноактната комедия „С чужди драг, в къщи враг“ — мисля, че нейната история е съвсем проста. Съществува изричното признание на Вазов, че заедно с „Кандидати на славата“ и „Вестникар ли“, „все по онова време“ той написал още три комедии, които изгорил, защото му се видели „много тенденциозни“[5]. Тъй като „Кандидати на славата“ носи датата 30 май 1900, „Вестникар ли?“ — 15 февруари 1900, а намереният ръкопис — 19 февруари 1900, имаме всички основания да приемем, че това е именно една от трите неизвестни, отречени от прецизния си автор комедии.

Написана, както се вижда за 3—4 дена, тя представлява един непретенциозен битов фарс или ако употребим изразителната терминология на самия Вазов, „глума“. В центъра на действието стои декларираната в заглавието слабост на героя, който, учтив и възпитан с външните хора, е истински грубиянин в семейството си. Наблюдателният художник е доловил едно явление, показателно за набързе повъпреченото българско общество, за културата на парвенюшките кръгове от епохата на бай Ганьо. Но в самата комедия той не съумява да превърне личната слабост на своя герой в явление с по-широк смисъл и се задоволява да я изобличи с добродушна дидактичност. Живо и сочно скицираните образи и картини от бита на заможното столично общество от края на миналия век и наситеното с хумор и бързо развиващо се действие придават известни сценични качества на комедията, но все пак не бива да забравяме, че това е само една захвърлена от автора си чернова. Дали тази чернова само по някаква случайност е избягнала огъня или Вазов съзнателно я е оставил, за да се върне някой ден към нея, трудно е да се реши. Във всеки случай този открито дидактичен, лековат и набързе написан фарс явно не е могъл да живее дълго в съзнанието му като сериозна творческа задача и допустимо е, че той би могъл просто да забрави, че е запазил ръкописа му. На подобни непретенциозни „глуми“ Вазов не е държал особено. Да си спомним с каква лекота през 1920 г. прославеният юбиляр се съгласява да оттегли от Народния театър своя „Двубой“ — „На тия леки неща аз въобще не отдавам значение.“[6]

Съвсем друг е случаят с драмата в 4 действия, три от които са поместени в новоизлезлия том под заглавието „Тиран“. Ярко, публицистически откровено изобличение на беззаконията през Стамболовия режим, тази драма, играна на времето си под името „Белодушков“, е писана под непосредните впечатления от падането на Стамболов и разкритията на престъпленията по време на неговата диктатура — в края на ръкописа стои датата 27 септ. 1894 г. Но нейният изобличителен граж-

[4] Иван Вазов, Неиздадени съчинения. Подготвил за печат по ръкописите на автора Маньо Стоянов, 1968.

[5] Ив. Д. Шишманов, цит. съч., стр. 249.

[6] Пак там, стр. 162.

дански патос, протестът срещу политическата корупция и тирания не са нещо ново за творчеството на Вазов. Още през 1891 г. Стамболовата полиция бе извикала автора на „Тъмен герой", за да го предупреди грубо да не смее да пише повече против нея. В този смисъл „Белодушков" е закономерно явление в творческото развитие на писателя и заема своето определено място сред неговите критико-реалистични произведения от 90-те години. Особено пряка е връзката му с разкази като „Тъмен герой" (1891), „Епоха — кърмачка на велики хора" (1890) и „Травиата" (1895). В художествената атмосфера на пиесата ще се срещнем с всички онзи основни моменти, които характеризират идейно-творческото развитие на Вазов от тия години — и с неговото възмущение от пошлостта и жестокостта на обществената действителност, и с неговата несломима вяра в силите на народа и в здравия морал на обикновения прост българин, и с неговия страстен копнеж да открие и в новото издребняло време доблестни характери и идеалистични пориви. „Не е зле да има у нас и николко Дон Кихотовци, стига разсъдителни и практични Санчо Пансовци..." — прозвучава и тук лайтмотивът на известния Вазов разказ „Кардашев на лов" (1895).

Белодушков — некоронованият властелин на един провинциален град — ограбва и тиранизира населението с всички средства, които му дава неограничената политическа власт. Но щастливият случай неочаквано влага в ръцете на честния млад адвокат Шейновски едно оръжие за борба срещу всесилния тиранин — документ за извършено по заповед на Белодушков убийство на неговия съперник в изборите. С присъщия си усет за напрегнато и динамично действие Вазов заплита една ефектна и сензационна фабулна завръзка, обоснована от неспокойния характер на рисуваната действителност. В атмосферата на полицейски насилия и убийства, вестникарски мерзости и клевети, доноси, грабежи и разврат се води вечната борба между доброто и злото, свободата и тиранията. Тук няма и следа от предубеждението на Вазов към следосвобожденските политически борби, от обичайната му теза, че те само опошляват характерите и калят душите. Напротив, борбата срещу политическата власт на белодушковци е представена като въпрос на нравствен дълг за честния човек. Този подчертан борчески патос, който пронизва изображението на обществено-политическите нрави, е нещо ново, което драмата „Белодушков" внася в критико-реалистичното творчество на автора.

Именно един честен човек, с чувство за обществена отговорност, е младият адвокат Шейновски, основният герой на драмата. Неговият предсмъртен завет съдържа цялата проста и честна политическа програма на Вазов: „Пазете като зеницата на окото си възкръсналата свобода на България. Пазете това велико благо, с толкова страдания и жертви извоювано от народа. Доблест, мъдрост, характер! — за да не изпадне никога вече България в нощите на „спасители белодушковци"!"

Но — нещо особено интересно при един писател като Вазов — най-пламенният борец срещу тиранията на Белодушков, изключеният студент Светослав Гарибов е в същност социалист или поне с известни социалистически идеи. Въпреки предубеждението си към това революционно учение (което фактически никога не успява да разбере) и тук, както и в края на „Под игото", честният автор остава верен на историческата истина, на чувството за жизнена правда, която му подсказва, че именно в средите на социалистите може да намери търсения идеализъм и борчески пориви, че на тяхната подкрепа може да разчита всяка благородна и прогресивна борба.

Една обикната от Вазов тема — човекът, изправен пред дилемата: безчестие или глад — усилва драматизма на действието. За разлика от Ненко в „Тъмен

герой" тук Стамов не издържа ужаса на мизерията, става шпионин и предава своя приятел. Но устремен преди всичко към здравото и светло начало в човешката душа, Вазов възвисява тази мрачна история с въвеждането на един нов образ — може би ненужен за фабулното действие, но абсолютно необходим за идейно-емоционалната атмосфера на драмата, която неслучайно според един от първоначалните замисли е била назована „Дядо Драган". Дядо Драган, бащата на Стамов, е един нов вариант на любимия образ на автора — обикновеният „тъмен" човек от народа, невеж политически, но с честно и добро българско сърце. Също като дядо Нистор от едноименния разказ на Вазов дядо Драган не съвсем добре разбира следосвобожденското време. Възпитан в стари понятия, той е свикнал да уважава богатството и властта и се бои от свободомислието и бунтовните думи, но когато от плоскостта на политиката възпросите преминат в областта на човешкия морал, у него се изправя с целия си духовен ръст непоклатимият в своите морални устои българин. Научил истината, той проклина децата си и несмекчен от самоубийството на Стамов, с патриархално достойнство моли народа да му прости, че е отгледал подобен син.

Смъртта на трима от героите, натрупана във внезапната развръзка на драматичното действие, която идва с историческия 18 май, придава на финала известен мелодраматичен оттенък. От висотата на изминалите десетилетия лесно бихме могли да забележим и редица други художествени слабости в драматургичната постройка на пиесата — и едно малко външно разкриване на драматизма, и известна елементарност в психологическите анализи, и наивитет в сценичната техника. Но в нея безспорно се чувствува и характерният Вазов нерв, който увлича и заразява. Заедно с първата редакция на „Хъшове" (1894) „Белодушков" слага началото на сериозното драматично творчество на Вазов и без, разбира се, да може да представи своя автор в неговия истински художествен ръст, бележи един интересен момент от неговото идейно творческо развитие и внася нови щрихи в образа му на критически реалист. При това, играна на сцената през 1897 г., тази драма не е в истинския смисъл на думата „непубликувана" и дори получава на времето си доста широк обществен отзвук. Всичко това ни задължава да се опитаме да изясним нейната творческа история и театрална съдба.

Преди всичко трябва да се отбележи, че в „Иван Вазов. Неиздадени произведения" драмата неоснователно е озаглавена „Тиран". Както се съобщава и в предговора към изданието, названията „Дундов", „Спасител", „Потисник" и „Тиран", написани върху заглавната страница на черновата, са задраскани от самия автор. След завършването й пиесата е била играна на сцената под името „Белодушков", с това име, което явно изразява последното решение на автора, бе известна до днес и няма никакви основания сега да бъде прекръствана.

Вазов е от ония автори, които умеят да намерят ефектното и запомнящо се заглавие. Но той е имал своите търсения и колебания, променял е решенията си до последния момент, съветвал се е с приятели, за заглавието на „Под игото" устроил цял „плебисцит". Своя история има и названието на пиесата „Белодушков". Между неговите първоначални варианти освен посочените вече четири имена е фигурирало, както вече споменахме, и „Дядо Драган". В писмо до Шишманов от 13 ноември 1894 Вазов обяснява, че се спрял на „Дядо Драган", защото „Спасител" му се видяло „много тенденциозно", даже „партизанско"[7].

[7] Иван Вазов. Събрани съчинения, т. 20, 1957, стр. 169.

Но по-нататък и това заглавие отпада, навярно защото слага акцента върху един все пак страничен герой, и две години по-късно, в първите съобщения за предстоящото представление на новата драма, тя е наречена „Народен спасител“ (в. „Народни права“ от 11 февруари 1897, в. „Свобода“ от 12 февруари 1897). Същото заглавие сочи в спомените си и артистът Иван Попов, съобщавайки, че „поради неизвестни причини“ още на второто представление пиесата била преименувана от „Народен спасител“ на „Белодушков“.[8] Както може да се установи от тогавашната вестникарска хроника, това преименуване фактически е станало още преди премиерата, явно по желание на самия автор. „Названието на драмата в разпръснатите афиши беше турено прибързано Народен спасител — съобщава на 13 февруари в. „Прогрес“, в който работят такива близки на Ив. Вазов хора като К. Величков, Ив. Говедаров и Д. Юруков — същинското име на драмата е, както явяваме по-горе, Белодушков.“ След като на няколко пъти поставят под „Белодушков“ в скоби „Народен спасител“, по-нататък, додето продължават да се занимават с тази драма, вестниците я наричат винаги „Белодушков“.

На пръв поглед това название не е особено сполучливо, тъй като се свързва по-скоро с представата ни за комедия, но ако проанализираме неговия произход, ще видим, че то съвсем не е хрумнало случайно на автора, а е свързано с политическите тенденции на драмата и има своя скрит подтекст. Но нека дадем думата на всезнаещата тогавашна преса:

„Напоследък — пише на 16 февруари 1897 г. враждебният към Вазов радославистки вестник „Народни права“ — г. Вазов е искал да блесне пак със своето партизанство, с нова си драма, която отдавна беше дал за изучаване на трупата, като беше й гудил названието „Белите души“, в противоположност на познатите, у нас „черни души“, за каквито са признати патроните му, днешните управници. Читателите са видели обявленията за драмата „Народен спасител“, както беше по-после нарекъл Вазов драмата си, но предвид на явната тенденциозност Вазов изменява и това название и сега я нарича „Белодушков“ (пак белите души) по името на главния герой. . .“

Няма други данни Вазов да е мислил да нарече пиесата си „Белите души“. Възможно е това да е само един слух, произлязъл от тълкуването на името „Белодушков“. Но едно, изглежда, е истина — че това външно невинно име съдържа скрита ирония към ония, които преди няколко години бяха вписал името на поета в списъка на „черните души“. Ето какви са вашите „бели души“ — е искал да каже авторът. Отхвърляйки открито ироничното „Народен спасител“, той е предпочел скритата тенденция на това уж нищо незначещо заглавие. А съдържащият се в него ироничен намек не е останал задълго скрит от тогавашния зрител, особено при помощта на безцеремонната партизанска преса, която побързва да нарече автора „Чернодушков“, а приятелите му „Подлодушковци“.

Един опит да бъде обобщена художествено атмосферата на политическа тирания и произвол по време на Стамболовия режим, драмата „Белодушков“ неизбежно бива заплетена в политическите борби на времето и предизвиква долнопробни партизански дрязги. Играна и в София, и в провинцията, тя вдига в печата доста шум, но обект на истинска, сериозна литературна критика не става. Рецензите, с които я отбелязват, са наистина „вестникарски“, в най-лошия смисъл на тази дума — повърхностни, елементарни и партизански. Въпреки това те ни дават интересни данни и за нейния обществен резонанс, и за самата нея. Данни, чрез които бихме могли да

[8] Иван Попов, Миналото на българския театър, т. IV, 1956, стр. 191.

потърси отговор на редица от въпросите, които поставя намереният ръкопис. Неочаквано ценен в това отношение се оказва елементарният преразказ на съдържанието, с който обикновено започват тогавашните рецензенти. Той ни позволява да предположим и приблизително да датираме някои направени от автора поправки и преди всичко — да възстановим съдържанието на цяло едно действие, което в намерения ръкопис липсва.

Комбинирайки сведения от двете най-обширни рецензии (в „Български търговски вестник“ от 22 февруари и във в. „Прогрес“ в поредица броеве от 3 до 29 май 1897 г.), можем да очертаем съдържанието на това изгубено действие по следния начин:

III действие на драмата „Белодушков“

Стая в участъка. Белодушков и старшият пристав разговарят за това, че Шейновски, който от четири месеца е в затвора, въпреки изтезанията не е разкрил къде е скрито компрометиращото Белодушкова писмо. „Направихте ли каквото ви казвах? — пита Белодушков. Да! — С какво го бихте? — Със сопи и с пясък [прочутите пясъчни торби]. — И пак не иска да каже?! — отчаяно извиква Белодушков и се заканва да опита и други средства. „Докато нямаме в ръце това писмо — наставлява той своите хора, — неговите сподвижници няма да утихнат, а върху нашите глави виси Дамокловия меч.“ Довеждат Шейновски. Белодушков му предлага спогодба, която той отхвърля с негодувание. Тогава Белодушков се заканва, че ще заповяда да го пребият, даже да го убият. „Нека умра, но с моята смърт ще ти докажа, че не са всички българи подли, безхарактерни стамовци и че има още доблест в българските жили!“ — извиква Шейновски, когото отново отвеждат в затвора. Белодушков и съратниците му решават да си послужат отново с шпионина Стамов...

Тук между двете рецензии се явява едно различие, което, изглежда, отразява някои допълнително нанесени от автора поправки. Така според по-ранната рецензия на Стамов помага случаят. Един добродушен стражар (по всяка вероятност Павли) устройва разговор между арестуваните Шейновски и Гарибов. Стамов ги подслушва, узнава къде е писмото и го донася на Белодушков. Според втората рецензия (чийто преразказ е така подробен, като че ли авторът ѝ R. K. е разполагал със самия ръкопис[9]). Стамов урежда среща между Шейновски и годеницата му Люба и подслушва техния разговор. Шейновски разкрива на Люба, че брат ѝ Георги е бил убит по нареждане на Белодушков, че писмото, което той е намерил, е неопровержимо доказателство за това и с него той би могъл да го смаже. Въпреки всичко Люба настоява той да предаде писмото, за да излезе от затвора. Тя е уверена, че костите на покойния ѝ брат ще простят това. След известно колебание Шейновски се съгласява и ѝ дава записка до по-малкия ѝ брат Светослав, с който да вземе

[9] Инициалите R. K. отговарят на имената: Рачо Косев — един от редакторите на в. „Прогрес“, представляващ широкосоциалистическото течение в неговата линия (вж. В. Топенчаров, Българската журналистика, 1885—1903, 1963, стр. 208) и Радул Канели — изпълнителят на ролята на Шейновски, известен не само като актьор и режисьор, но и като автор на статии и художествени произведения. Тъй като авторът на рецензията детайлно познава текста на пиесата и дава конкретни съвети, които разкриват познаване на сценичните изисквания, мисля, можем да предположим с твърде голяма вероятност, че това е именно Радул Канели. Още повече, че той е бил близък с писателя. Както е известно, биографичните бележки за Вазов, печатани в сп. „Светлина“ по повод 25-годишния му юбилей и писани в същност от самия него, носят подписа на Радул Канели.

въпросното писмо. Но след като Люба си отива, той се разкайва за постъпката си. Неочаквано се чува гласът на Светослав, който пее Ботевата молитва: „О, мой боже, правий боже..." Оказва се, че той е негов съсед по килия. Шейновски му потропва на стената и между двамата затворници започва разговор. Шейновски моли Светослав да не дава писмото на Люба въпреки записката, която тя ще му занесе, Светослав обаче се отдалечава от стената, без да обещае нищо. След малко се връща и съобщава, че Люба също е съгласна да не предава писмото. Влиза часовоят Павли и дава на Шейновски тютюн и една книга за четене. След малко се появява цялата тайфа на Белодушков и носи огледалото, в което е скрито писмото. Как са открили неговото скривалище, засега остава неясно. Чак в следното действие ще се разбере, че то е било споменато в подслушания от Стамов разговор между Люба и брат ѝ Светослав. Белодушков и хората му изваждат фаталното писмо, поздравяват се, запяват „Зелен листец, зелен листец" (любимата песен на бай Ганьо!) и си отиват.

Именно в това липсващо в ръкописа III действие са се появявали и тримата стражари Павли, Цаню и Върбанов, чиито имена са прибавени с червено мастило към списъка на действуващите лица в преписания екземпляр на писмата, а не се срещат в текста. В едната от рецензиите специално се отбелязва като сполучлива епизодичната сцена в III действие, когато Павли влиза с другаря си в участъковата стая. Както изглежда, Павли е представлявал един сценичен вариант на Вазовия Ненко от „Тъмен герой". Във всеки случай и той като него е готов по-скоро да загуби службата си, отколкото да пристъпи нормите на човечността. Не го привлича да стане нито старши, нито дори градоначалник, ако затова ще трябва да „троши ребра" и да прави подлости. Но именно по тая причина Белодушков и полицейският началник го подозират и питат „дали на този му е чист косъмът".

Още в I действие е намекнато, че изключеният студент Светослав Гарибов има социалистически идеи. Нещо, което е изцяло в духа на неговия образ и което се потвърждава от бележките на автора към намерения ръкопис. Именно този момент се е подчертавал в изгубеното III действие чрез една изразителна подробност — арестуваният Гарибов пее в затвора знаменитата Ботева молитва. Факт интересен не толкова за самия герой, колкото за неговия автор, който само няколко години по-рано се бе възмущавал от младите хора, които ревели из въздуха „тия дебелашки цинизми"[10]. Въпреки предубежденията вероят усет на писателя му е подсказал каква идейна окраска е най-подходяща за действията на неговия млад и пламенен герой. Този усет, струва ми се, го е накарал да се откаже и от предвижданата в бележките му добавка — че Гарибов уж бил за „пост.[епенно] въвеждание на социалните реформи". В представленията на „Сълза и смях" ролята на младия социалист Светослав Гарибов се е изпълнявала от Васил Кирков с особено голям успех.

При многобройните поправки, нанесени от Вазов върху намерения ръкопис и отразени в направения от чужда ръка препис (наречен в изданието II редакция), върху който след това са нанесени от автора и нови поправки, възниква въпросът, от кое приблизително време са различните поправки и преписът — и кой точно текст на драмата е бил игран в театъра. Ще се опитам да направя някои предположения по тези въпроси, основани главно върху сведенията, които могат да се извлекат от тогавашната вестникарска хроника.

[10] Иван Вазов, цит. съч., т. 18, стр. 544.

Писана между 18 май и 27 септември 1894 г. и изпратена на проф. Шишманов за мнение през ноември същата година, драмата „Белодушков" бива предадена на театъра чак след две години. Именно в този период, след като е чул и мнението на своя довереник, Вазов навярно е нанесъл и основните поправки върху ръкописа. По спомена на Ив. Попов той им предал пиесата си през ноември 1896 г. и понеже трупата не притежавала пишеща машина, суфльорът Елефтер Рибаров я преписал в три екземпляра. Логично би било да се предположи, че намереният препис е именно един от тези три екземпляра. Някои данни обаче навеждат на мисълта, че е възможно този препис да е и по-късен.

Премиерата на „Белодушков" е била насрочена за 13 февруари 1897 г. (тази дата сочи и Иван Попов). Но фактически в последния момент представлението е било отложено „по искането на автора" за 16 февруари.[11] Разбира се, причините за едно подобно отлагане могат да бъдат различни, но не е изключено да са били свързани и с някакви поправки в текста.

Съществува категорично свидетелство, че такива поправки Вазов е направил след първите две представления на 16 и 21 февруари. Така в обявата за третото представление на „Белодушков", което се състои на 16 март, няколко седмици след първите две, винаги осведомяват за плановете на Вазов в. „Прогрес" съобщава: „Учим се, че тоя път „Белодушков" ще се даде с някои изменения, направени от автора, и с някои разменения на актьорските роли."[12]

Нямаме друга възможност да се опитаме да установим тези направени от автора изменения освен едно сравнение между рецензиите, писани преди и след 16 март. Едно подобно сравнение вече направихме, когато предавахме съдържанието на III действие. Констатираните там разлики, струва ми се, не се дължат на случайни неточности в преразказа, а наистина отразяват нанесени по-късно промени. Това се потвърждава и от противоречието, което се явява между една от репликите на Христина и монолога на Стамов в IV действие. Думите на Христина, че Стамов подслушал в участъка разговора на Шейновски с Гарибов и откраднал от къщата на Гарибови огледалото, в което било скрито писмото, се покрива с разказаното в рецензията от 8 февруари. А монологът на Стамов, в който се разказва, че той уредил среща между Шейновски и Люба, и Люба успяла да уговори годеника си да предаде писмото, брат й „развалил работата", но от разговора между него и Люба Стамов узнал къде е скрито писмото, се покрива с разказаното в рецензията от май. Тъй като монологът на Стамов е написан на допълнително залепено върху друг текст листче, явно е, че това е една по-късна добавка. Следователно трябва да приемем, че разликите, констатирани при сравнението между двете рецензии, са достоверни и че в III действие са били направени някои доста значителни изменения, имащи за задача да сгъстят драматизма му с въвеждането на вътрешна психологическа борба в душата на героите. Фабулната интрига е била усложнена чрез въвеждането на Люба и колебанията, които изживява тя, а покрай нея и Шейновски. Въведени са били и трима нови герои — стражарите Павли, Цаню и Върбанов. Техните имена не се срещат нито в първоначалния авторов ръкопис, нито в списъка на действуващите лица, дадени на споменатите на Иван Попов и явно извлечен от предпремиерните театрални обявления.[13] Едно, струва ми се, доста силно

[11] В. Прогрес от 13. II. 1897 г.

[12] В. Прогрес от 16. III. 1897 г.

[13] Този списък не отразява извършеното след първото представление разместване при изпълнителките на женските роли, следователно съставен е според предварителните театрални афиши.

доказателство, че в III действие наистина са били направени промени след първите представления на пиесата.

Прави впечатление, че в никоя от рецензиите за софийските представления на „Белодушков“ не се споменава, че разобличеният шпионин Стамов преди самоубийството си убива тиранина, който морално го е погубил. В печатаната през май подробна рецензия във в. „Прогрес“ този момент е предаден така: „Тогава той [Стамов] се спуска върху Белодушкова, за да го убие, но народът го задържа. Явява се полицията, която по заповед на прокурора арестува Белодушкова сред виковете на народа „Тук да се разкъса“, „Тук да се разкъса“. Стамов се самоубива зад сцената.“ Едва в дописката за представлението на пиесата в Плевен е споменато, че „Тиранин, който е убивал, от убийство умира.“[14] Текстът, разчетен под залепеното по-късно върху ръкописа листче, също потвърждава, че според първоначалната редакция Стамов направо се е самоубивал, и това обяснява защо в авторовите бележки към IV действие стои указанието: „Стамов да убие Белодушкова.“ Следователно би трябвало да заключим, че и тук извлечените от сравнението разлики са достоверни и че тази поправка е била нанесена от автора също след като е видял произведението си на сцената, както изглежда, дори чак преди заминаването на трупата за провинцията.

За съжаление, тъй като III действие е изгубено, а на IV действие в преписа липсва краят, няма как да използуваме тези приблизително датирани поправки, за да установим кога е правен преписът. Ако съдим по прибавените с червено мастило имена на тримата стражари — Павли, Цоню и Върбанов, — трябва да приемем, че той е по-ранен и посочените поправки са нанасяни върху него. От друга страна, прибавеният по-късно в IV действие монолог на Стамов, в който се доизясняват събитията от III действие, влиза в текста на преписа и свидетелствува обратното — че преписът е правен след възпросните поправки. Тези противоречия бихме могли да обясним само ако предположим, че Вазов е преработвал и съответно давал за препис пиесата си действие по действие. Списъкът на действуващите лица се намира в началото, преди първо действие, а когато то е било преписвано, III действие още не е било преработено и затова именно в списъка липсват имената на въведените там нови герои.

Разбира се, от тази мрежа от догадки е трудно да се изтеглят линиите на една достоверна картина. Но все пак въз основа на изнесените дотук факти и съображения, струва ми се, бихме могли да направим предположението, че последната преработка и съответно новият препис на „Белодушков“ са направени най-вероятно в периода март—април 1897 г., т. е. след първите представления на пиесата и преди заминаването на трупата за провинцията. Във всеки случай едно, мисля, можем да считаме за безспорно, че намереният препис, допълнен с поправките към края на IV действие и извлеченото от рецензията във в. „Прогрес“ съдържание на III действие, представляват последната редакция на драмата. Бележките за евентуални изменения и поправки, които намираме след всяко едно действие, са зачертани по-късно със син и чер молив, т. е. трябва да се предполага, че са изиграли ролята си. И наистина сравнението им с текста показва, че повечето от тях са осъществени като поправки и допълнения в първоначалния авторов ръкопис и са влезли в текста на направения от чужда ръка препис.

А с каква цел е бил правен този нов препис — дали само за нуждите на театъра или авторът се е готвел да го даде за печат? И изобщо независимо от

[14] В. Мир от 14. V. 1897 г.

това, дали преписът е наистина нов, защо все пак Вазов не е отпечатал пиесата, която, както се вижда, е работил и обработвал цели три години? Отговорът на този въпрос, струва ми се, трябва да потърсим в театралната съдба на „Белодушков“ или по-точно в обществения резонанс на неговите представления.

Написана от такъв известен автор като Вазов и осъществена от актьорски състав, в който срещаме имена като В. Кирков, Ив. Попов, Ек. Златарева, Р. Канели, К. П. Сапунов, драмата „Белодушков“ е едно от събитията на културния живот през 1897 г.[15] За съжаление в тогавашната преса това събитие е отразено крайно субективно и пристрастно. Изопачени до полюси противоречия са дори самите факти. И в този хаос от взаимоотричащи се твърдения не винаги може да се добере до достоверни сведения. „Отбрана публика..., грамаден успех..., горещи овации..., много от жените плачели..., залата не била никога така претъпкана...“ — твърди в „Мир“. Авторът раздал 60 билета на разсилните от министерствата, за да му ръкопляскат, а театърът бил заобиколен от конни и пеши стражари... опровергава в „Свобода“. Смехотворно противоречиви са и дописките за обиколката на „Белодушков“ в провинцията. Все пак прави впечатление, че твърденията на отрицателите изглеждат много по-фрапиращо преувеличени, а понякога и направо клеветнически. Независимо от спомените на Ив. Попов за успеха на пиесата самата тая несдържана злоба, с която някои вестници непрекъснато се занимават с нея, свидетелствува косвено за силата на нейното въздействие.

Същото се отнася и за оценките, давани на самата пиеса. „Една от най-добрите български оригинални драми...“, „Елегантен език, висок идеален тон...“, „Изобщо цялата драма е много хубава, а последното действие ефектно и трогателно...“ — пишат близките на Вазов в. „Мир“ и в. „Прогрес“, а неочаквано и деловият „Български търговски вестник“. „Не драма, а един монолог от псувни, без никаква художественост...“, „Каквито названия да дава на драмата си, тенденцията му е да опозорява един цял народ“ — надпреварват се стамболовистките в. „Свобода“ и радославистките в. „Народни права“. „Един пасквил на сцената“ — озаглавява рецензията си във в. „Светлина“ театралният критик Илия Миларов, скрит зад псевдонима М. А. Русин.[16] Но за чест на Вазовите почитатели и тук те са много по-сдържани

[15] Към списъка на действуващите лица в авторския ръкопис има бележки, отнасящи се явно до имената на изпълнителите, но те не отговарят напълно на окончателното разпределение на ролите. В „Миналото на българския театър“, т. IV, Иван Попов дава следния списък на актьорите, участвували в „Белодушков“: Белодушков — Т. Тончев; Д-р Паидович — В. Белчев; Юрганджиев — П. Дюлгеров; Саков — Г. Стоянов; Сава Шейновски — Р. Канели; Светослав Гарибов — В. Кирков; Дядо Драган — Ив. Попов; Стамов — Ст. Иванов; Христина — Ек. Златарева; Люба — М. Ив. Попова; Куна — Н. Кънева; 1-ви селянин — Д. Маринов; 2-ри селянин — Г. Данчов; Една бабичка — Ш. Н. Попова; Друга бабичка — Д. Райнова; Старши пристав — Еню Димитров; Дядо Пою — К. П. Сапунов; 1-ви стражар — Г. Златарев; 2-ри стражар — Козарев; 1-ви глас — Манолов; 2-ри глас — Г. Аврамов. А от съобщенията на пресата можем да уточним, че след първото представление се извършват някои разместения в женските роли. Изпълняваната от Ек. Златарева роля на Христина се поема от Н. Кънева, а нейната роля (на Куна) — от М. Челакова.

Според същите спомени на Ив. Попов „Белодушков“ била играна пет пъти в „Славянска беседа“ и след това при обиколка на трупата — в градовете Враца, Плевен, Лом, Видин, Рахово, Свищов и др. Във вестникарската хроника успях да намеря съобщения за три представления в „Славянска беседа“ (чиито дати не отговарят винаги на посочените от Ив. Попов, тъй като представленията са били на няколко пъти отлагани), а също така дописки за представленията във Враца, Плевен и Русе, както и едно по-общо съобщение, според което Вазовата драма била играна в Русе, Плевен, Шумен и Варна.

[16] Псевдонимът е разкрит в поведената вестникарска полемика, по-точно в цитираната статия на R. K. във в. „Прогрес“.

в похвалите, отколкото неговите противници в ругатните, и понякога правят и критични бележки. Похвалите към пиесата са за нейния горещ патриотизъм, за идеализма и високата нравственост, които проповядва. Обикновено тя се оценява само в обществено-политическо и нравствено отношение. Дори в най-подробната и най-културно написана рецензия на R. K. във в. „Прогрес" героите на „Белодушков" се разглеждат не като художествени образци, а само като обществени типове. Един от тези типове — Христина — авторът смята за художествено откритие, тъй като бил навлязъл вече в живота, но в литературата се въвеждат за пръв във Вазовата драма. В този станал по-късно характерен за критико-реалистичната ни литература образ на жена, чийто разврат не й пречи, но дори й помага да заеме високо обществено положение, R. K. вижда едва ли не най-голямата опасност за тогавашното общество и най-голямата заслуга на Вазов.

Отрицателите на драмата са много по-категорични и безрезервни — не намират в нея нищо достойно за положителна оценка. Уговаряй се все пак, че не ги интересували нейните чисто литературни качества. Дразни ги преди всичко тясната връзка на сюжета с времето на Стамболовия режим. Разбира се, никой не се наема да опровергава жизнената достоверност на драмата. Аргументът е само: „Ами сега не става ли същото?" „След представлението мнозина граждани, като се разотиваха, казваха, че Белодушков не е олицетворение на бившия режим, както днешните властители казват, а е олицетворение на новата епоха... Че ний не видяхме на сцената, казваха гражданите... как се правят избори с артилерия, как се гасят свещите и пр."[17] — злобно подхвърлят привържениците на бившия режим, без да съзнават, че именно с това потвърждават по-широкото обществено значение на Вазовата драма.

Илия Миларов се опитва дори „теоретически" да отрече пиесата именно заради-нейния съвременен обществено-политически сюжет.

„Г-н Иван Вазов може с особен възторг и увлечение да е писал това си произведение, като е мислил, че може и трябва да се пишат драми със сюжети от съвременната, още жива история. За негова сметка си остава незнанието или даже повече, невежеството му, че истинските писатели заимствуват сюжети за драматическите си произведения не от „живата история", която още не се е завършила, а от отдалечената, проверената, която се е писала и пише sine ira et studio"[18] — снизходително поучава той автора на „Белодушков". Изпод перото на „един просветен писател-съвременник" подобен сюжет можел да послужи „като тема на журнална статия, фейлетон, памфлет, но не повече и никога не за една историческа драма" — категорично отсича Вазовият критик.

Но теоретическият багаж на тогавашната „журнална" критика не е твърде голям. Изчерпал принципните си аргументи, Миларов завършва с политическа инсинуация — драмата уронвала „достолепието и престижа" на княз Фердинанд, тъй като зрителят можел да се запита как държавният глава е търпял подобни беззакония. Както се казва, коментарът е излишен.

Впрочем приятелски настроените към Вазов рецензенти обикновено също виждат в драмата само една „стамболиада". „Български търговски вестник" дори е недоволен, че авторът не бил подчертал още повече връзката на сюжета с бившия режим, и протестира, че определението на Белодушков „председател на местния либерален клуб" е променено на „влиятелно лице".[19] Единственият, който

[17] В. Свобода от 6. VI. 1897 г.

[18] В. Светлина от 22. II. 1897 г.

[19] Изглежда, че Вазов е изживял редица колебания по въпроса, доколко трябва да конкретизира политическата принадлежност на своя герой. Така в списъка на действуващите лица, даден в спомените

правилно разбира характера на тази обществено-политическа драма със съвременен сюжет, е споменатият К. К. от в. „Прогрес", за когото предположихме, че е изпълнителят на ролята на Шейновски Радул Канели. „С неправда и насилия са си служили за наш срам много наши обществени дейци и може би за нещастие ще си служат още — пише той в многократно цитираната рецензия от май 1897. — Това е едно зло и туй зло Вазов бичува със своето реалистично художествено перо. За него е безразлично кой ще се ползува с тия средства, той ги осъжда и порицава и тези, които прибягват към тях."

Но въпреки че е намирал и защита, големият шум, който се дига около неговата пиеса, навярно е смутил Вазов — той не е от авторите, които се ласкаят от скандалите около тяхното име. При това тези нови огорчения идват непосредно след печалния опит от излизането през 1896 г. на романа му „Нова земя", посрещнат от някои среди твърде враждебно. „Разбрах, че положението ми на писател е невъзможно и че трябва да престана да пиша. И аз захвърлил перото. Това бе и главната причина, гдето не отказах в 1897 г. да приема поканата на Стоилова да вляза в кабинета му"[20] — разказва той на проф. Шишманов и въпреки че не споменава нищо за драмата „Белодушков", играна тъкмо в първата половина на 1897, мисля, че враждебният прием, който тя среща, е бил последната стъпка към това решение, че положението му на писател е станало невъзможно. Именно в тази атмосфера и в тези настроения на автора се крие по всяка вероятност и причината драмата „Белодушков" да остане неотпечатана. При това, след като през август 1897 г. става министър на народната просвета, за Вазов е било още по-неудобно да продължава да дразни партизанските страсти на политическите си противници.

Както изглежда, по-късно той вече не се е връщал към тази пиеса. И навярно причините за това са пак не толкова от художествено, колкото от политическо естество. Във всеки случай теоретическите утвърждения, че няма право да взима сюжетите си от „живата история", едва ли са смутили Вазов — и до края на живота си той продължава да закрепва своите обобщение към определено историческо време. И изтеклите десетилетия потвърдиха, че тази съвсем конкретна историческа датировка не им попречи да доведат до нас и по-широки обобщения за епохата

Същото се повтаря и при драмата „Белодушков", която най-после заема своето място в критико-реалистичното творчество на автора. Въпреки тясната връзка на сюжета с годините на Стамболовия режим днес тя се възприема като едно по-широко обобщение за политическите насилия и произволи на буржоазните режими от края на миналия век. Това е в същност първата българска обществено-политическа драма със съвременен сюжет и без да бъде кой знае какво художествено постижение за автора на „Епопея на забравените", „Под игото" и „Хъшове", тя е един интересен художествен документ за онния тъмни времена и за благородните обществени пориви на своя автор.

на Ив. Попов, Белодушков е определен като „председател на местното либерално бюро". Както научаваме от рецензията, така е било и в предварителните театрални афиши. В намерения ръкопис Белодушков фигурира само като „богат и всемогущ по влияние". Отделу обаче с молив е прибавено „председател на полит. клуб" (в изданието неправилно е напечатано „полиц. клуб"). В преписа на пиесата към това „богат и всемогущ по влияние" по-късно е прибавено „депутат",, отстрани пък стои неясна бележка „председател на ... пол. бюро". Всички тези бележки, както и добавката „депутат" са прибавени по всяка вероятност, след като пиесата е била вече играна и критиката обръща внимание, че само „влиятелно лице"е твърде неопределена категория.

[20] Ив. Д. Шишманов, цит. съч., стр. 87.

ЗЕМЯ И СВОБОДА

Откъси от непечатан труд „Историческият роман в българската литература

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

1

Ако Антон Страшимиров с „Роби" ни въвежда в романтичната атмосфера на поробена и борческа Македония, друг автор — Константин Петканов — се стреми в огромната част на своето творчество да обрисува живота, стремежите и борбите на българския народ в поробена Тракия.

Петканов е типичен селски писател — не само по основен обект на творчество, но и по виждане на действителността, по светоусещане. Новият поглед, с който той пристъпва към изображение на селото, е исторически. Авторът се интересува преди всичко от ония проблеми, които са се родили в българския живот — израсли са в него. Тия проблеми изникват от общия дух на известно време, от общите болки, копнежи и стремежи на българите през определена епоха. И тук се открива една от характерните особености в творчеството на Петканов: редица от неговите романи са свързани по особен начин помежду си. Взети заедно, те изразяват един определен, ясен и строго последователен на себе си поглед за живота. В творческата фантазия на автора и в неговата обществена философия тоя живот е разпланиран на периоди — построен е в своето историческо развитие. Така шест от романите на Петканов са подредени в серията „Жътва" „хроника на селото", която обхваща: „Старото време" (1929), „Хайдути" (1931), „Вятър ечи" (1932), „Морава звезда кървава" (1934), „Кирпичената къща" (1939) и „Ангелина" (1940). Всички те засягат различни периоди от развоя на българското село в продължение на повече от едно столетие. И Петканов търси отличителния знак, стила на живота през всеки период от това развитие. Съществената му художествена грижа е да намери оня идейно-емоционален коефициент, който стои пред всички прояви на българина през известно време.

Освен серията „Жътва" името на Петканов носят още много романи, една част от които разработват исторически сюжети, взети от епохата преди Освобождението.

В обсега на нашата тема влизат първите три романа от серията „Жътва" — „Старото време", „Хайдути" и „Вятър ечи", — които имат исторически характер, и два от останалите — „Индже войвода" (1935) и „Преселници" (1937), които пресъздават важни исторически явления и събития. Но преди да се спра на тях,

мисля, че е необходимо да отбележа някои основни черти — характерни за образа и за творчеството на твърде плодовития белетрист — включително и за историческите му романи.

Първото, което прави впечатление в неговите произведения, е, че отношението на автора към изобразявания живот е ясно определено, често дори твърде подчертано. Отношение, разбира се, на белетрист, почувствувал и осъзнал по свой начин силите, които направляват човека и определят неговата съдба. Отношението му към живота и хората е субективно и лирично. Това ще рече, че тук имаме изображение, при което авторът не може да отдели себе си от главните герои, не може да се освободи от идеализиращо-възторженото си чувство към тях. Касае се за героите, на които той, така да се каже, симпатизира, които смята за положителни, т. е. за типични носители на най-хубавите черти от душевността на нашия народ. Явно е, че техните схващания за живота, техните интимни вълнения, етични представи са и негови. Поради това на любимите си герои във всички почти произведения той приписва едни и същи основни мисли, нравствени убеждения и копнежи. Всички те живеят с едно възторжено преклонение пред земята, отдадени са изцяло на своя род (който свързват със земята) и на семейството (което свързват с труда). Те са много религиозни. Говорят непрекъснато за бога, за земята, за труда. Цялото творчество на Петканов е проникнато от някакъв к у л т к ъ м т р у д а. Трудът движи човека към всички добри дела, към всичко възвишено. Той е здраве, морал и поезия. А п о л о г и я т а н а т р у д а — ето основния патос в творчеството на Петканов. Който бяга от земята и труда, той става жертва на порока, той загива нравствено, той излиза вън от човешкото общество. Но като художник Петканов няма мярка, не умее да сложи граница на своите увлечения. Постоянното повтаряне на тоя основен нравствен кодекс — привързаност към земята, вяра в бога, любов към труда — създава известна еднолинейност, еднообразие и понякога... досада.

Петканов познава отлично някогашния патриархален бит с всичките му обичаи, селянина с всичките му суеверия и патриархална нравственост — изобщо неговия някогашен духовен свят. Познава много добре и народния език. Неговите романи са богати с разнообразни картини от селския бит — семейни, трудови и др. В тях виждаме изобразени хора от народа с техните нравствени добродетели или носители на слабости и пороци, обрисувани са драматични моменти от брачния живот любовни отношения, селски разправии и др. Но Петканов и д е а л и з и р а патриархалния бит на някогашното българско село. Идеализира го и в произведенията си със сюжет от най-ново време и го противопоставя като идеал на новите явления в съвременния живот, които смята за поквара. Петканов е син на свещеник, роден е в богато патриархално семейство. Талантлив писател, но възпитан в религиозен и консервативен дух, той си остана на консервативни идейни позиции до края на живота. Той живееше с наивното убеждение, че душата на българина е дадена веднъж завинаги и никакви външни, обективни фактори — материални и духовни — не могат да я променят. Своя идеалистичен религиозен светоглед, идеализирането на патриархалния бит, на патриархалната нравственост той не можа да преодолее. И когато рисуваше някогашната действителност — наистина патриархална, — той можеше да бъде правдив като белетрист. Но колкото по-насам, към нашата съвременност, се приближаваше, толкова по-фалшива ставаше психологията на неговите герои и по-неправдоподобни постъпките им, толкова по-неправилна оценката на жизнените явления, толкова по-нехудожествени произведенията му. Ако в

„Старото време" общата картина на селския бит може да се приеме, както е изобразена — макар и с критични бележки, — пресъздадената картина на живота в последните романи на автора „Дамяновата челяд" (1943) и „Белите извори" (1946) е направо фалшива, антихудожествена, идейната им основа дълбоко консервативна. Рисувайки в тия два романа съвременния живот, в който патриархалното е изместено от нови, прогресивни явления, той стъпваше на несигурна за него почва и изопачаваше жизнената правда: прогресивните явления, в които влиза и социализмът, той представя като явления отрицателни, носещи само развала. Животът се развиваше, Петканов си стоеше на едно място — в идейния свят на старото, на миналото.

Но срещу това трябва да изтъкнем, че в неговото семейство, което се задържа в родното си тракийско село Кавакляя до Балканската война, са били винаги живи патриотичните традиции, свързани с дудно национално съзнание. Най-радостните и често разказвани спомени в дома на Петканови са посещенията у тях на Васил Левски, Петко Славейков и руския генерал от Освободителната война Черняев. Чичото на писателя е бил съратник на Левски, съпрузите на две от сестрите му били участници в Преображенското въстание (1903) — единият като войвода, а другият като четник. Турците наричали баща му „комит папаз" (попът комита). В семейството, което е участвувало още в черковната борба, са се пеели буйтовни песни и особено обичани били стихотворенията на Ботев. Народното въстание като средство за освобождение от турското робство е било прието и подпомагано от всички — дори от бащата свещеник, който криел пушки в къщата си. С образите на юнаците и войводите от Тракия Петканов заживява още от ранни години. В края на живота си, когато пише своята книга „Детски години", той изповядва: „Не, аз още не съм се откъснал от бащиния си дом, макар че съм обърнал лицето си към залеза. Не мога да се откъсна, защото там е любимото и вечно жилище на моите герои — на всички живи, бодри, юначни, добри и любвеобилни същества от моите разкази и романи." „Насилници" ми отнели „бащината стряха", но сърцето му е останало „завинаги там — в Тракия..."

И още нещо много важно: Петканов беше дълбоко нравствена личност, с милост в сърцето, обичаше човека за човешкото в него, жадуваше за обществена и социална справедливост, макар да я разбираше по своему. Затова и преди 9. IX. 1944 г. той беше антифашист и написа антивоенния роман „Морава звезда кървава" (1934), а след социалистическата революция прие нашия ред, пак по своему, и заемаше висок държавен пост — директор на културата при тогавашното Министерство на информацията. И социалното, и политическото, и националното, и революционното той поставяше на широка нравствена основа.

„Още в трилогията му — „Старото време", „Хайдути", „Вятър ечи" — особено в първия роман — е отразена една особеност, характерна за младата българска проза след Първата световна война — лиричният, образен, поетичен стил. Това е в естествена зависимост от повишената емоционалност, с която се реагира на значителни събития, каквито бяха събитията в много страни след Октомврийската революция и след Първата световна война. Закономерно е, че първият отклик се дава от лириката. Епическото изображение на прозата иде след това, но и нейните първи прояви са проникнати от лиричност, свързана с богата образност. Изобилна образност беше стилова особеност и творчески принцип на руския имажинизъм и чешкия поетизъм. В съветската литература с разкази и повести в лиричен образен стил започна Всеволод Иванов. Такива са неговите партизански повести в

сборника „Сопки“, от които особено лирична е „Цветние ветра“. Но трябва да прибавим, че в по-късните му романи речта става спокойно повествователна. Белетристите Владислав Ванчура, А. Ц. Нор, Честмир Ержабек и др. в чешката литература през 20-те години имат поетичен стил, наситен с чувство и богат с образи. Лиризъм в повествователните произведения от онова време познава и югославската литература. Ще посоча повестта „Гроздани кикот“ от босненския писател Хамза Хумо — цялата тя е твърде лирична.

На това широко разпространено явление не остана чужда и нашата литература. Нека припомним, че още през войната Николай Райнов пишеше исторически разкази в декоративен лиричен стил, а след тях издаде книга „Между пустинята и живота“ (1919), която нарече „лиричен роман“. След войната между новите писатели у нас с изобилна образност и лиризъм започнаха да пишат Ангел Каралийчев (особено в „Ръж“ и „Имане“) и Константин Петканов. Лирична е и първата книга на Илия Волен. У Константин Петканов образната реч е присъща не само на автора, но и на повечето от героите му.

2

По сюжет и време, което изобразява, по събития и герои типичен исторически роман е „Индже войвода“ (1935). Той ни връща още по-назад от трилогията („Старото време“ — „Хайдути“ — „Вятър ечи“) в началото на XIX в., в периода на феодалните размирици в Турция, епохата, за която разказва Софроний в своето „Житие“. Османската държава е в упадък. В нея е настанал страшен хаос. Централното султанско правителство е изгубило всякакъв авторитет. Разни главатари, наречени султани, господствуват самовластно в отделни области, събират произволно данъци, ограбват, измъчват, избиват българското население. В страната върлуват, от една страна, кърсердарите, даалиите, башибозуците на местните султани, от друга, кърджалиите.

Срещу тия мрачни сили на грабежа, разрушението и смъртта се изправя силата на българския народ, който се стреми сам да организира своя отпор, своята защита и замечтава за освобождение. Израз на това са хайдушките дружини, които изникват стихийно и които будни родолюбци искат да обединят и да им поставят освободителна цел. Голямо значение имат и войните, които Русия започва през XVIII в. и продължава да води в началото на XIX срещу Турция: те пробуждат у нашия народ надежди за освобождение от турско робство и стимулират неговата борческа воля.

Животът, настроенията и борбите на българския народ в тоя исторически период са обект на художествено изображение в романа на Петканов „Индже войвода“. Основната част от героите тук са действителни исторически лица: Индже войвода, Кара Колю, Добри, Никола Узуна, Вълко Бимбелов, Маринчо Сгурев, странджанският войвода Вълчан, кърджалият потурнак Кара Фейзи и др. Главното събитие е заговорът за освобождение от турците и за установяване на българско царство в тракийската област Равна гора, намираща се в Странджа.

Петканов е потърсил най-хубавото, което може да притежава българинът от онова време, и го е въплътил в героите, близки до сърцето му. Те са много. Но двама от тях могат да си оспорват правото на главен герой в романа: Индже и Вълко Бимбелов. Индже — един от най-популярните хайдушки войводи в нашата народна песен — се явява в романа чак в края на първата част, назована „Равна

гора". Очевидно тая част играе ролята на експозиция: трябва да се опише положението на народа — страданията и настроенията му. В събитията на втората част, която носи неговото име, Индже стои на първо място. Но той има изключително значение за художествения замисъл на цялото произведение — неговият образ, неговите дела са свързани органически с основния му патос.

Вълко Бимбелов е активно замесен във всички събития на романа — от първата страница до последната. Той е носител на народните настроения и желания и техен тълкувател пред Индже и другите войводи — живата връзка между тях и народа. Той внушава на всички идеята за борба и става моралеп подбудител на събитията.

Вълко Бимбелов е типичен петкановски образ. Той е заклет враг на турците, обладан до последната тръпка на душата си от страстната мисъл да организира борба против тях и да ги изгони от Равна гора. Не може вече да понася никакво робство. Припрян, невъздържан и нетърпелив патриот, той иска всички веднага да заживеят с неговите мисли и планове. Той се вълнува до болка от мечтата за свободно българско царство, за български цар, дори сънува всичко това, което денем е във въображението му. Увлича се дотам в своите патриотични блянове, че понякога съчинява случки и сам започва да вярва в измислиците си. „В увлечението си — четем на едно място в романа — той улови Маринча и, без да иска, скрои цяла лъжа": през Факия (родното му село) уж минал една нощ на кон „странен човек", който имал около ръкава си „два пръста злато" и му съобщил, че иде от Сърбия, дето се срещал с Карагеоргевич и с Милош Обренович; „те му разправили как освободили Сърбия": събрали десетина хайдушки чети, обрали хазните, изклали султаните и деребеите и забили сръбския байряк. Тук, разбира се, сръбското въстание, което избухва в 1804 г. под ръководството на Карагеорги, е предадено доста произволно. На друго място в романа Вълко дори казва, че сърбите вече се били освободили и че си имали държава и цар. Вероятно е героят на Петкановия роман (чието действие започва около 1805 г.) да е чувал нещо за сръбското въстание, в което са участвували и българи. Но го съобщава по своему — с всички тия фантазии Вълко цели да посочи какво трябва да правят и българите. По-нататък той доукрасява измислицата: твърди вече, че е срещал българския цар, който яздел бял кон. И когато вижда Индже на бял кон, той е напълно убеден, че пред него стои българският цар... По тоя начин в повествованието се внася приказен тон, романтична атмосфера. В измислиците си Вълко сам започва да вярва — превръща ги в действителност. Това е черта, присъща на неговия характер. От всичко казано, мислено или фантазирано той прави материал за патриотична пропаганда.

Той е мечтател, фантазьор, който гори непрекъснато в огъня на бляновете и представите си. Вдъхновяван от своята мечта, той кръстосва Равна гора, търси хайдушките войводи, крои планове за избиване на богати турци, с чиито ограбени пари ще купи оръжие за борбата. По негов почин се срещат за пръв път той, дядо Никола Узуна и син му с Индже войвода, Кара Колю и Добри. За подобна среща поменава и Йовков в разказа си „Индже" („Старопланински легенди"). За демократичния и хуманистичен характер на нашето националноосвободително движение — доловен и предаден правилно от Петканов — са показателни решенията, взети на срещата: Индже да се нарича (както ще се нарече по-късно Георги Раковски) н а р о д е н в о й в о д а, макар да го готвят за утрешен цар, и „българските села, па и

бедното турско и гръцко население да се пазят от грабеж и насилия" (принцип, прокламиран после, в 1876 г., при Априлското въстание).

Вечен оптимист, след всяка несполука Вълко търси нови възможности за борба. Като чува за смъртта на Индже, той казва на малкия си син, който заплаква: „Аз не искам ти да плачеш, а да тръгнеш из гората като Инджето."

Вълко е богат човек, първенецът на своето село, какъвто е и неговият приятел Маринчо Сгурев. Още в началото на романа авторът ги препоръчва като „двамата равногорски първенци". Тук трябва да припомним, че навсякъде в романите на Петканов начело на всички народополезни инициативи стоят богатите, дори чорбаджиите. Тая характерна за неговото творчество черта подрява много пъти художествената истина в произведенията му. Но има и романи, в които това явление е естествено и правдиво. Такъв е случаят в „Старото време", дето богатият дядо Костадин Пендев е глава на голямо патриархално семейство и сам участник в труда: пък и въпросът там е за мирна акция — да се откупи султанска земя за селото. Такъв е случаят и в „Индже войвода", дето се рисува приблизително същото патриархално време, но работата е по-особена: самата е за въоръжена борба против турците. Затова и авторът, за да бъде по-убедителен, се е постарал да обоснове грижливо ролята на своите герои — така че и богатството им да послужи на борбата.

Преди всичко исторически известно е, че Вълко Бимбелов и Маринчо Сгурев участвуват заедно с Индже в заговора за основаване на българска държава в Странджа. Независимо обаче от известните действителни факти в художественото произведение постъпките на героите трябва да са свързани с техните характери, с тяхната жизнена съдба. Каква е тая връзка в Петкановия роман? Маринчо е изцяло под въздействието на Вълко, който го ръководи, а изпитва и влиянието на своята съпруга Дафна, Вълкова братовчедка, юначна жена, родолюбка, която се гордее със своя героичен войводски род; умна и разпоредителна, тя върти цялото домакинство на своя мъж — не само в къщи, но и на полето, при добитъка. Маринчо е пасивен, но е хуманен и лесно се запалва за патриотични дела. А колкото се отнася до Вълко, авторът — използувайки народното предание — е намерил нитересна основа, за да засили и мотивира убедително неговите патриотични пориви, освободителни помисли и борчески стремежи. Вълко произхожда от юнашки род — обстоятелство, което го изпълва с гордост и високо самочувствие. Той не иска да събори старата си къща, а само й прибавя нови стаи, защото в нея са живели неговите героични прадеди „Тук са живели — казва той на жена си — прочутите Беленци — войводи от рода на Момчил юнак. От това старо, столовато дърво е и нашият Бимбеловски род." Прадядо му Пенчо Беленски спасил при някакъв случай турския султан Селим I и той от благодарност му подарил чанта и калпак, които правят своя носител неприкосновен. И Вълко използува това, за да се противопоставя на турските беззакония и да защищава своите сънародници.

От поколение на поколение в рода на Бимбеловци се предава „Бимбеловската клетва", останала от прадядо им, войводата Дели Пейчо: „Убивайте турчина, огни щето му горете!"; предава се един свещен завет: да изгонят турците от Равна гора, да освободят земята си от робство. Клетвата държи будна съвестта на Вълко — той е готов да даде живота, имота, децата си — всичко, за да изпълни завета. От баща си е слушал, че техният имот, както и имотите на Сгуревци, Палджиковци и Джибриловци — някогашни хайдушки родове — били обречени за народни дела. В семействата на Вълко Бимбелов и Маринчо Сгурев са живи хайдушките

войводски традиции. Но Джибриловци и Палдживковци били загогатели много и „не искали да знаят за бедните и измъчени равногорци". Те са приятели на турците. Авторът очевидно съзнава, че само една част от чорбаджиите са на страната на народа — другите са поддържници на турската власт.

Вълко ходи като хипнотизиран от идеята за освобождението на Равна гора. Петканов не следи всестранните прояви на своя герой, не вижда пълния негов живот. Както обикновено прави, той се води от главната тема, от основния замисъл, върви по идейната линия и рисува внушително, но едностранчиво образа на Вълко. Дори трудът — най-голямата добродетел на българския селянин, която авторът подчертава винаги — тук остава настрана. И там, дето се описват трудови прояви, то е, за да се прибави нещо към главната тема на романа — да се посочат произволите на турците или мечтите на Вълко. Макар и да има редица битови картини в произведението, всички те по някакъв начин са свързани с турското потисничество или със съпротивата на българите.

Изобщо Вълко Бимбелов, чиято обрисовка поглъща най-много творческото внимание на автора, е изобразен с особени, не съвсем обикновени черти и странни прояви. Той се отличава от другите и по своя произход, и по внушителната си външност, и по своя гръмовит глас — което се подчертава винаги, когато заговори, — и по постоянното си нервно напрежение, и по своята, бих казал, поетическа унесеност и лесно възбудимо въображение. В образа и в живота на Вълко— както и в историята на неговия род, както и в съдбата на дъщерите му — са внесени ярки романтични черти и моменти.

Още по-определено романтичен образ е Индже. Неговият живот се развива по драматична линия. Така, както е обрисуван от Петканов, Индже е живият образ на героизма, вестител на справедливост и мирен живот, въплъщение на идеала на българите за народен войвода, както го и величаят, защитник от всяко зло, гаранция за осъществяването на всичко, което народът жадува, за което копнее и се бори. Индже става символ на свобода и независимост. Но додето се издигне до тоя висок пиедестал, той изминава път, изпълнен с ужаси за другите и с терзания за неговата съвест.

От историята се знае, че той дълги години е бил кърджалийски главатар — безжалостен, жесток. Името му вдъхвало страх и трепет. В разказа на Йовков Индже пита един старец виждал ли го е, той отговаря: „Де ще го видя, синко. Онзи, който го е видял, не е оживял." А в Петкановия роман някаква бабичка го кълне: „Не можа ли майка му камък да роди, та него е родила? Казват хората, че бил българин — бог да убие такъв българин!" Но у Индже се извършва душевен прелом: от жесток кърджалия той става защитник на народа. И тогава за него се създават песни: народните песни възпяват втория Индже — прероденият, възкръсналия българин, народния закрилник.

Художествено произведение, чийто герой е Индже, трябва да има като централна задача да изясни тоя драматичен момент от живота на легендарния войвода. Петканов, разбира се, набляга главно на неговата дейност от втория период — тъй като основна тема на романа е борбата за освобождение от турско робство. И все пак той не е могъл да избегне тоя драматичен момент — с разкриването на първите негови прочви навлиза Индже в произведението.

. . . Индже върви из нивите и вижда чучулига, която пее високо и след миг пада мъртва между класовете. Той, свикнал да умират хора, убити от него, помисля, че и чучулигата е паднала „пронизана от неговия поглед". Това го смущава.

Той се замисля и се връща години назад: вижда се пак из черни угари и зелени ниви като палаво хлапе с примка за чучулиги в ръце и му става мъчно. „Надигна се срещу ръката, която го беше отделила от тоя живот. Той виждаше тая ръка навсякъде и страшно му се искаше да я отсече." Авторът не сочи никакъв определен случай. Но зад образния израз не се ли крие поробителят? Или изобщо тежкият живот на потиснатия българин — живот, който го е принудил да стане кърджалия? Към тая мисъл ни навежда по-нататъшното поведение на Индже. Вместо в просветление буйният окървавен кърджалия изпада в ярост — и сякаш за да отмъсти някому за това, че досега е газил само в кърви и мъртви трупове, той заповядва нападение срещу богатите села. Иска му се да се нахвърли върху цялата земя „и тъй да я огони, че месата й да се виждат". Ожесточен е против целия свят. Но когато след известно време забелязва група деца, издавени в една река, като търсили спасение от неговата орда, той се спира потресен: „Той искаше да се вкамени, да се превърне на главня от мъка. За пръв път почувствува огън в гърдите си. В него се надигаше непоносима болка." Съвестта му е разтърсена, той е ужасен от злото, което е вършил досега, възмутен е от другарите си, които убиват и палят. В тоя момент го среща бабичката, която го проклина — макар че той, у когото е пробудена човешката милост, иска да вземе внучето й и да го отгледа като свое.

Такъв е критичният момент, анализиран от автора. След него Индже става друг. Но в душата му като кошмар залегва видението на избитите и удавени деца, за които си спомня постоянно. В селището и неговата околност, където той господарува, настава мир и хората спокойно си гледат работата, закриляни от него. До срещата с равногорските първенци по-високи цели той не си поставя. Интересно е, че при срещата той не може спокойно да слуша укорите — навиците на самовластния някога кърджалия избиват за миг, и само позивът към б ъ л г а р и н а у него го смирява. Петканов добре е видял и показал характера на Индже, несвикнал да му се правят бележки. След срещата прераждането е завършено напълно: той е израснал до истински народен войвода. За него се съчиняват песни от жътварките и той сам чува, като ги пеят — какъвто момент има и у Йовков. Разказана е и случка за раздаване жълтици на жътвари, както у Йовков — на копачи. Очевидно зад тия случки в белетристиката стоят легенди, разнасяни от народа, и когато не са истина на живота, те са истина на поетичния образ: изразяват представата на народа за Индже.

Като става дума за духовния прелом у него, не може да не отбележим, че в разказа на Йовков тоя прелом е проследен много по-убедително и по-дълбоко Собствено същността на разказа е драмата на Индже, представена не с психологически анализ, а с дела и постъпки на героя, които я внушават по художествен път на читателя. Първият подтик към промяна е дълбоко личен: жестокото отношение на Индже към Пауна и към детето им. Собствената мъка и непрекъснатата тревожна мисъл за напусналата го любима жена и за детето пробуждат неговата съвест, после идват срещите и разговорите с другите хора и отношението им към него. Петканов започва малко книжно — с падналата чучулига, която връща Индже към неговото детство, без да изясни конкретно причината, която го е откъснала от живота (Йовков изобщо не засяга тоя момент от живота на героя). Но погълнат в размисъл върху живота и делата си, по-нататък Индже се сблъсква с жестокости, подобни на онния, с които се среща и у Йовков, и вече естествено се разкрива у него душевният процес на прераждането.

Индже е особен характер, мъж своенравен, но с монолитен вътрешен образ, излян от един метал, без примеси, строго подчертана индивидуалност. Въпреки кървите, които е проливал, споменът за които го измъчва, той запазва чиста своята нравствена същина. Още когато е с Кара Фейзията, той се отвращава от разврата и мръсотиите му и не му позволява да въвежда наложниците в стаята, дето се веселят: в негово присъствие не може никой да се гаври с жена. Нещо повече: след духовния прелом, който изживява, той се посвещава изцяло на делото на народа и заключва сърцето си за всяко чувство към жена. В него се влюбва дълбоко и предано по-малката дъщеря на Вълко Бимбелов — Лава. Но той отхвърля решително нейната любов. И все пак авторът е проникнал вярно в човешката природа на героя, като го е оставил да изживее — макар и кратък — драматичен момент. Лава упорито му издава своята любов. Той я избягва, но идва момент, когато сърцето му се стопля от неизбежното за всеки човек чувство. В деня, когато е издигнато народното знаме, приготвено от Лава, и всички млади и стари се веселят, Индже се отдалечава и потъва в мечти. По едно време му се струва, че върху гърдите му пада зеленатa коприна на знамето. Иска да си представи, че Лава я хвърля върху него и той чувствува върху гърдите си тежък камък... Прави усилие да прогони „неканената мъка". „Мина покрай стари, с напукани кори дъбове и не ги погледна — разказва авторът. — Те му се разсърдиха и замърмориха след него. Той не ги чу. Само погледна потъмнелите им клони и поиска да се сгуши в тях като птиче. Бързата неканена искра, която го хвърли в клонете като птиче в гнездо, го изплаши — той никога не е имал гнездо и не бива да има!" Петканов в своята проза е поет. Той изразява чувствата на своите герои често пъти образно — и с образи хубави, свежи, поетични, — макар не винаги да спазва художествена мярка. Поетичен е и този анализ на състоянието на Индже, който, гледайки как се веселят младите, за миг закопнява по любов и семейно щастие. Но се изплашва от своя копнеж и рязко отсича, че не е имал семейство и няма да има. Връща се при другарите си и се провиква: „Стига сте играли!... Ние не сме нито овчари, нито жътвари, а войскари! Нашата работа е да развяваме народното знаме из Равна гора, из българската земя!"

Така изживява краткия си драматичен момент Индже: дългът към борбата надделява. По-късно, когато Лава пожелава да постъпи в дружината му, той й отказва категорично: няма да се жени — грехота е човек като него да свърти дом. В техните отношения има един особено интересен момент. Когато за последен път се разделят, Лава иска да му върне пръстена, който той веднъж й дал за спомен, без да я познае, понеже била облечена като момче. Индже й казва да го задържи: може да й потрябва някога... По тоя начин народният войвода остава верен на своя дълг, но човешкото сърце все пак отваря пътя на надеждата: може да дойде ден и за неговите интимни копнежи. Един хубав психологически момент — когато и историческата личност — героят, предопределен за голяма роля, слиза от своя висок пиедестал, за да покаже, че нищо човешко не му е чуждо. Петканов добре го е почувствувал и предал. Драматичната вълна обаче не е стихнала. Лава настоява да иде с него. Най-после Индже я заплашва сериозно, че ще я убие, избягва в гората и се скрива завинаги.

Така завършва любовта на Лава — любов трогателна, героична и нещастна, която заема едни от най-хубавите и романтични страници на романа. Нещастна е и любовта на сестра й Милка към Вълчан войвода, но нейната любов не е изпълнена с такава поетична романтика.

В романа на Петканов, както и в разказа на Йовков ролята на Индже завършва с неговата смърт. Историческите сведения обаче гласят, че след разгрома Индже заминава за Румъния, участвува във въстание против турците и през юли 1821 г. е убит в сражение при р. Прут.

Би могло да се постави въпросът: има ли право авторът на художествено произведение с исторически сюжет да промени толкова много края на живота на своя герой — така че неговата смърт да не съвпада с историческите данни нито по време, нито по място? Както е известно, големи творци като Шекспир, Гьоте и Шилер са си позволявали да построяват твърде свободно и независимо от данните на историята характера и съдбата на своите герои. Примерите са много — ще посоча само един: „Орлеанската дева" от Шилер. В тая драма Йоанна умира като героиня и спасителка на отечеството на бойното поле, а не на кладата, изгорена като магьосница от англичаните, както е в действителност. Промяна в идеите, характера и съдбата на едно историческо лице може да направи всеки писател в зависимост от художествената цел — стига да съумее да внесе здрава вътрешна логика в новото изграждане на съдба и характер.

Предполагам, че Йовков, чийто разказ е от 1926 г., е знаел истинската дата и място на Инджевата смърт, за която е могъл да прочете в книгата на д-р Табаков „Опит за история на гр. Сливен" (т. II, 1924). И все пак в неговото произведение Индже загива в с. Урум Еникьой, застрелян от собствения си син, който бил излекуван и отгледан от една бабичка. Застрелян в момента, когато се радва, доволен, че хората са весели, щастливи вече. Художникът Йовков е искал героят му да загине от ръката на собствения си син като възмездие за сълзите и страданията на всички майки, чиито деца са погубени от Индже и неговите кърджалии. Затова и сам Индже, като узнава, че го е застреляло неговото дете (което дотогава е мислил за мъртво), заповядва да не му правят нищо, като казва: „Много майки съм разплакал... Дойде и моят ред." Възмездието за него е справедливо. Осъществен е един върховен морален закон; не може безнаказано човек да върши зло.

У Петканов, който при построяване на характера и съдбата на Индже изпитва доста влияние от Йовковия разказ, Индже е убит в същото село, само че застрелян от грък. При смъртта си войводата, също както у Йовков, заповядва да не правят нищо на убиеца, като повтаря същите думи: „Аз много майки разплаках, но и той моята разплака!..." Очевидно и тук се намеква за възмездието, но у Йовков внушението е по-силно. Основанието на Петканов да направи убиеца грък лежи в обстоятелството, че според него гърците са били против българите и са помагали на турците. Петканов се е водил от патриотични съображения, Йовков от чисто етични.

Смисълът на това, че Индже загива в България, а не в Румъния, е, че гробът му трябва да бъде в родната земя. Когато след смъртта му Лава пита баща си къде е гробът, за да иде, той й отговаря: „Войводи като него нямат гроб" и после добавя: „Цялата земя е негов гроб". Същото е и в народната песен.

Когато в края на романа се разнася новината, че русите се готвят да минат Дунава и да дойдат в България, оптимистът и ентусиастът Вълко, който лесно се запалва от своите мисли, веднага отсича: „С турците е свършено вече! Ех, веднъж да стъпи руски крак в нашата Равна гора!" Същата надежда стопля сърцата на българските войводи и в разказа на Йовков. Разбира се, у Йовков има само намек, че ще се дигнат на борба и българите. В неговия разказ такава борба не се води.

Както казах, него го интересува главно преживяването на Индже като момент, който има етичен смисъл и който е богат с психологично и драматично съдържание. У Петканов се води борба, която завършва с катастрофа, но с края на която не изчезва надеждата в душите на героите. Борбата, която се води в Петкановия роман, има чисто национален характер. Макар на много места да се поменава за грабежите на турците, за данъците, които се събират, заради които избиват и бесят българските селяни, социалната страна на освободителната борба у нас е непонятна за автора на „Индже войвода". Наистина във „Вятърчеи" се говори, че борбата е и против изедниците, и това е правилно, но то е само декларативно изразено. В действителност борба против социалното потисничество не се води. Петканов не може да свърже националното със социалното, както са го свързали Каравелов и Ботев. Неговите хайдути и в двата романа — „Хайдути" и „Индже войвода" — помагат на бедните, дават им пари, но за тях, както и за автора, отношението към сиромасите е продиктувано от нравствено-религиозни, а не от обществени съображения и е свързано с чувствата на човещина и милост, а не на социална справедливост. Това е въпрос на нравствената природа на човека, а не на отношението му към социалния строеж на обществото.

И тук се повтаря онова, което вече знаем от другите романи на Петканов — неговият субективизъм: своя поглед, своето отношение към човека и обществото той приписва и на героите си. Това личи и в психологията им, и в речта им. Както в другите романи — де повече, де по-малко, — така и в „Индже войвода" много пъти героите му мислят в образи, говорят с поетични фигуративни изрази като самия автор. Някои от тях притежават просто въображението на поет. Вълко гледа хубавата си дъщеря Милка и му се струва, че тя е като сърна, която се оглежда във водите на бистър извор. Да й извика, ще я подплаши, да се пошегува, ще я разплаче..." Вълчан войвода също така има поетически видения. Развълнуван от Милка, която му харесва, той вижда „като на сън гората да тича пред него, полудяла от радост. Дърветата се плъзгаха по земята, изчезваха по върхове и долове. По едно време помисли, че Вълкановата къща се е превърнала на горска поляна и че Милка е било агне сред тревата". Вдъхновена от своята безумна любов към Индже, Лава изпада в състоянието на истински поет и съчинява песен — със свои слова и мелодия, — за да изрази любовния си копнеж. И субективизмът на автора, и изключителната чувствителност на лицата говорят за романтични похвати на изображение. Понякога Петканов дори прекалява в рисуване на емоционалната природа на героите, като им приписва болезнено изострени психологични състояния или изпада в натурализъм.

Като изтъкваме тая особеност на неговия художествен метод — да подчертава, да изтъква на преден план емоционалната природа на своите герои, изпъната до крайно напрежение — трябва да посочим, че това характеризира и творческия процес у него. Петканов очевидно пише при крайно възбудено въображение, при твърде повишена чувствителност. И пише — без да преписва, без да поправя първоначалния текст. Той разчита на плодотворния ефект на своята повишена емоционална възбуденост, на вдъхновението, което ще постави всяко нещо на мястото му. И наистина общата постройка на романите му е стройна и здрава. (Все пак, изглежда, че планът е предварително обмислян.) Всичко е съсредоточено около една основна развойна и проблемна линия. Раздвижената атмосфера се отразява в открито, ярко изявен лиричнообразен стил — присъщ не само на автора, но и на героите му. Мисля, че можем да се примирим с това, така да се каже, поетическо

разхищение и да го приемем като една условност. Но не можем да се примирим с факта, че в здравата обща композиция авторът често повтаря едни и същи неща и губи понякога всякаква художествена мярка при изобразяване психологическото състояние на героите. Получава се на места някакъв неизчистен в подробностите текст...

* * *

Особено силен е емоционалният ток на речта в следния исторически роман на Петканов „Преселници" (1937). Въпреки усилията на автора — в „Хайдути", „Вятър ечи" и другаде — да овладее техниката на романа, да дисциплинира своето въображение, да си изработи свой повествувателен стил, тоя роман показва, че той все още се поддава на лирични увлечения, чужди на спокойното епично изображение. Но тоя роман показва и друго, характерно за художествената проблематика на неговото творчество. Макар творенията му да разрешават лични съдби, макар всеки негов роман да съдържа една лична драма, покрай това, или по-точно чрез това у него действието се разполага в един по-общ план: чрез личните съдби се търси разрешението на една по-широка проблема — проблема, която засяга целия народ или поне значителна част от него. В определението на френския критик Пиер Мил, че „основа на романа ще бъдат винаги мъжете, жените, следователно любовта, и едно общество", Петканов също така би подчертал последната дума, но би я заменил с народ. Разбира се, народът в селото през известен исторически момент. В действието на неговите романи се заплитат често едно или няколко села и цели области. Той има пред очи — или се стреми да разкрие — духовния образ на един народностен колектив, с който свързва отделната личност. И макар любимите му герои да са силни, извънредни личности — те са носители на копнежи, присъщи на една по-голяма общност, на народа.

Произведенията на Петканов го определят като белетрист с едно богатство от наблюдения из българския бит, което учудва със своята конкретност и неизтощимост. Когато четеш работите му, особено когато преминаваш от една към друга, ти се убеждаваш, че тоя автор никога не е изпадал в положение да почувствува недостиг на материал. Напротив, той е разполагал с толкова много наблюдения и познания, че рамките на едно произведение никога не са му били достатъчни, за да изкаже всичко, което го вълнува. Друг е въпросът, че тия наблюдения са от определен кръг, че той и тях не винаги съумява да организира така, че да покаже истинското богатство на живота, че погледът му е обърнат в една посока, че от него избягват многообразието и сложната противоречивост на действителността. Погълнат от една проблема, той не забелязва други.

Ние видяхме вече цикловата постройка на неговите романи. Тя започва със „Старото време", дето стилът на живота е патриархален, и земята, като основа на творчески труд, е единствената сила, която държи, сплотява или разединява хората. Копнежът по земя движи героите му. И то не толкова да се владее земята, колкото да се работи. По-нататък тоя копнеж ражда друг — копнежа по свобода: земята иска хора да я пазят от чуждо владичество. Защитници на земята-плодителка са хайдутите и просветителите, революционерите в „Хайдути" и „Вятър ечи". Копнежът за свобода запалва душите на мнозина, увлича стари и млади. Българската земя — вече не само като обект на труд, а и като национална категория — иска свои свободни владетели. У българина се пробужда желание за

своя свободна „царщина". Това е „Индже войвода". Но усилията на отделни хора и хайдушки дружини не са достатъчни. Силата на поробителя е още голяма. Защитниците на народа са разбити. Надеждата, която крепи българите след поражението на Инджевата дружина и след напразните усилия да се освободят сами, е Русия. И очакваният момент като че ли е дошъл: руските войски минават Дунава и заемат голяма част от България, включително и Равна гора. Българите ликуват и им помагат всякак. Надеждата обаче не се осъществява. Тоя исторически момент е предаден в „Преселници".

В същност „Преселници" е продължение на „Индже войвода" — макар това да не е отбелязано изрично. Действието става в същата тракийска Равна гора десетина години по-късно, в началото на втората четвърт на XIX в. Някои от героите са същите, други са техни синове. Важни прояви на някои от тях не биха ни били понятни, ако не познаваме съдържанието на „Индже войвода".

След разбиването на Инджевата дружина всички се залавят за земята, като потискат своите бунтовни стремежи. Единствен Вълко Бимбелов не се е помирил с положението. Той си остава същият, какъвто го знаем от предишния роман. Неспокоен, завладян от мечтата да види свободен своя роден край, той застава и тук в центъра на всички събития. Рисувайки неговата дейност, авторът показва, че в Равна гора се носи духът на Индже. Спомнят се случки от сраженията му с турците, пеят се песни за него. Той става пример за борба против народните врагове, мярка за юначество. И това важи най-вече за Вълко Бимбелов, който иска и успява да внуши на своя племенник Стоян дълга към родната земя. Но неговият собствен син измамва надеждите му. Той го е готвил за борец с оръжие в ръка против чуждите поробители, но син му Пейчо става мирен натрупвач на богатства — купува земя и добитък, търгува и печели пари. И още в първата глава на романа избухва конфликтът между Вълко и сина му. За Вълко — носител на хайдушки традиции — земята е не само почва за труд и замогване, но и основа — дори в тоя момент, преди всичко основа, — на която трябва да се построи ново българско царство; за син му — представител на идилично-стопански стремежи — тя е само земя, извор на богатство. В бащата говори българинът, в сина — земеделецът, имотникът. Това е началото на разрива. Тоя разрив се засилва после, усложнен от други причини.

След Одринския мир (1829) пробудените през войната надежди, че България ще бъде освободена, отново угасват. Както е известно, западните сили, особено Англия със своите заплашителни военни приготовления, принудили Русия да се откаже от първоначалния си план да освободи и България — те се боели от руското влияние в нашата страна, близка до Цариград. Либич Забалкански съобщава, че редът на българите за освобождение още не е дошъл — те ще трябва да почакат... Въпреки настояванията и молбите на българите, въпреки стараниятa на Вълко, който се среща и с известния Георги Мамарчев, руските войски е трябвало вече да си отиват — и те се готвят за заминаване. Българското население остава на турския произвол. И тук изниква едно ново, особено явление. Копнежът за свобода и копнежът за земя, досега единни, се разделят. Любовта към свободен живот извива по друг път, противоположен на пътя, по който зове любовта към родната земя. Тоя драматичен за българския народен момент, тая криза в съзнанието на българина е предмет на „Преселници".

Започва агитация за масово изселване в Русия. Вълко Бимбелов — най-кораният българин, човек на спонтанния емоционален изблик, чужд на трезвия разум—

реагира отчаяно. Той не е могъл да разбере международните отношения, които са попречили на освобождението, и повежда борба с преселниците и техните водачи. И тук става раздвоението, настъпва кризата в съзнанието на българина. За някои вече земята и свободата не са едносъщни. Свободният живот те виждат далеч от родната земя — в братска Русия. За други тоя живот може да изникне само върху родната земя; българинът трябва да застане здраво върху нея, да търпи дори унижения временно, да бъде изложен на турските произволи, но да й остане верен, да не я оставя на чужденците. Така се сблъскват страшно, кърваво два стремежа, две стихии.

Тая борба Петканов е развил, обосновал, въплътил в убедителни образи, с творческо вдъхновение, с поетично увлечение и белетристични похвати, които са специфично негови. Всичко тук се движи, всичко живее с трепета и перипетиите. на тая борба. Авторът заразява с нея всички герои. Няколко села се вплитат в нея Няколко семейства са водачи на двете страни. Внушена ни е едновременно и като лична участ, и като народна съдба. В това е най-голямата сила на романа. Борбата около преселението изпъква като най-отличителния знак на оня исторически момент Всичко друго остава настрана.

Главният герой Вълко Бимбелов се вдава толкова много в нея, че едва ли не се обръща в някаква стихийна, почти абстрактна духовна сила против преселниците. Само по личните му болки, по разправите му със семейството, по голямата му упоритост и горд нрав ние не забравяме, че той е жив човек. Надарен с грамадна духовна енергия, тоя първично суров тракиец я пръска без мяра, измъчващ се жестоко, сам жесток към другите. И тук се проявява може би в най-висока степен оная склонност, която е характерна за всичките произведения на Петканов — склонността да докарва в мъчителни състояния героите си. Той напряга до крайна точка техните преживявания, развива до последна възможност техните чувства и страсти, изчерпва до сетна капка силите им. Има мисли и чувства, които не ги вълнуват, както вълнуват другите хора — а просто ги терзаят, разтърсват душите им, предизвикват у тях болезнени състояния. Бихме казали, че Петканов се отнася жестоко към своите герои, че пренася неумело на българска почва нещо, което е видял у Достоевски, когото познаваше добре.

Най-ярко изразени са тия състояния у Вълко Бимбелов. Мисълта около преселението става за него някакъв кошмар, превръща се в психоза. Той се движи непрекъснато в нервна треска. Пред върховната и безусловна привързаност към родната земя падат всякакви практически и разумни съображения: че има хора сериозно застрашени от безогледното турско отмъщение, че те отиват в родствена славянска страна, която им предлага помощ и закрила. Петканов сам беше проникнат от любов към руския народ. Но той се съобразява с характера на своя герой. От човек с природа, каквато е бимбеловската, според автора може да се очаква всяка крайност. И ето — в своя патриотичен пароксизъм, в своята „ярост" Вълко започва да говори дори против русите, към които досега е изпитвал най-хубави чувства и от които е очаквал освобождение. В борбата си той стига дотам, че измисля лъжи, клевети и крои убийства на преселници. Кара се на другите, вика, лудува, плаче, изпада в истерика... Да си спомним случая, когато в дома си, ядосан, че не е могъл да убеди равногорци да не се преселват, той грохва на земята като истински епилептик. Да си спомним и момента, когато преселниците — с които са синът, снахата и жената на Вълко — пристигат до прохода в планината, отдето за последен път виждат Равна гора; там Вълко, който е тръгнал с тях с

надежда да ги върне, им държи силно патетична и сантиментална реч, пада на земята и си удря главата в нея. Оставим ли прекалеността за сметка на авторовото антиестетично увлечение, бихме могли да видим в образа на Вълко изтерзания български човек в момента, когато искат да го откъснат от родната земя, без чийто мирис и цвят той не може да живее, без чийто въздух не може да диша.

Във връзка с увлечението на автора да рисува понякога неправдоподобни душевни състояния е и навикът му да прибягва — както и в другите си романи — никъде към натуралистични описания: „На Вълко му заседна залък в гърлото. Пейчо скочи да търси вода, а Стоян се досети и го удари силно в гърба. Вълко премига, преглътна...“ И след десет страници пак: „... и засмя се Вълко и малко остана да се задави“. Или: „... замлясваха и заприказваха“. За какво са нужни тия груби подробности? Това е криворазбрано отбелязване на „детайли“.

В образа на Вълко — въпреки някои слабости в обрисовката му — авторът е въплътил една важна, голяма идея: издигане на човека над ограничения личен свят на семейството, над битовото благополучие и отдаването му в служба на по-висока цел в живота, издигане от личното към общото. Наистина тая висока и обща цел има само национален характер. Но за онова време тя е прогресивна. В дневния ред на епохата е било националното освобождение на българския народ.

Творчеството на Петканов показва, че той познава добре българина и неговия живот. И когато мислим за това, и когато вярваме в тях, ние се учудваме, че той не се е възползувал от своите безспорни познания за народния език, за да индивидуализира речта на героите си. Всички те говорят еднакво. Повечето от тях — и това важи за всички романи — си служат с поетична реч. Но ако това може да се вземе като условност, чиста немарливост означават повторенията на едни и същи глаголи („забеляза“, „побърза“) и военноканцеларски изрази, като „при опит да прескочи“ и др. Собствено героите му страдат от еднообразие не само в речта. Вземем ли пред вид цялото му творчество, ще трябва да повторим онова, което обяснихме още в началото: че много от тях си приличат по своите схващания за живота, по нравствените си добродетели, по темперамент, характер и навици...

Както в другите си романи, и в „Преселници“ Петканов е погълнат от главната задача, която си поставя в романа: него го интересува преди всичко общата линия, по която се развива животът на героите му. Увлечен от нея, той пропуска да изясни някои моменти особено в отношенията между Никола Язаджията и Стоян. Не е ясно например, защо Никола взема върху себе си дълга да отмъсти за бащата на Стоян, или защо не се учудва, като вижда, че иде при него Стоян чак от друго далечно село. Но за автора е било важно да намери и очертае най-характеристичните белези на хората и на епохата, да посочи най-съществените, специфичното в атмосферата на оня исторически момент. Открил най-драматичното в живота на хората от онова време, той е събрал всичко друго около него. Поради това романът „Преселници“ има ясна постройка. Композицията му се определя от моментите на главния конфликт и е свързана преди всичко с постъпките на Вълко. Събитията се развиват по една определена и логично свързана линия. Мотивировката на преселението е изчерпателна. Реакцията срещу него се осъществява в една посока на много жестокост — жестокост, която учудва понякога със своята безсмисленост (избиването на кервана и особено убиването на Пулина и Колю Бодила). Не бих искал да издирвам докъде стига тук историческата истина и отде започва поетическата измислица. Но ясно е, че в тия случаи авторът иска да се придържа

в един реализъм, който не се бои да изтъкне — наред с героичното в нашия живот — и тъмните страни в него, в което, изглежда, пак прекалява и буди у нас усещането за неправдоподобност.

Петканов обича силните бои, широките и самоуверени жестове. Търси едрите линии в образа на хората и в живота. Затова бих искал да подчертая още веднъж — неговото творчество може да се разбере най-добре и да се види в него ценното само когато свържем отделните му романи и поставим всеки на онова място, което авторът му е определил в общия план, и още: когато намерим основния патос на всеки от тях. Това не значи, че тия романи нямат физиономия всеки за себе си. Напротив, всеки има свой собствен образ. Моята мисъл е, че значението на Петканов като романист, значението на неговото дело се вижда в истинските си размери само когато се открие връзката между отделните романи и когато се разбере и прецени правилно — и с положителните, и със слабите му страни — неговият творчески метод, в който се сменят реализмът и романтизмът.

ШЕКСПИРОВАТА „МЯРА ЗА МЯРА"

МАРКО МИНКОВ

„Мяра за мяра" е между по-рядко представените драми на Шекспир, но особено в по-ново време тя е била предмет на повече интерпретации може би от коя да е друга драма освен „Хамлет". Немалко критици са изразили известно чувство на незадоволеност пред тази така наречена „комедия", чието основно настроение е по-мрачно, отколкото това на много от трагедиите; и макар че това недоволство може да произхожда поне отчасти от една стара традиция, дължаща се на еснафското отношение на буржоазията от миналия век към самата тема и особено към фона, представен от сводниците и публичните домове на виенските предградия, основната причина е навярно тая, че, както отчасти и при „Хамлет", една фабула, ясна и логична сама по себе си, е била толкова усложнена, че вътрешната ѝ логика се нарушава. В резултат критиците от субективната школа, които обичат да правят от Шекспировите драми изходна точка за свои собствени размишления върху живота, намират свободно поле за своите действия и като пренебрегват драмата, се мъчат да я превърнат във философски трактат или отвлечена алегория. Драмата наистина не е напълно успешна: едно великолепно начало, пълно с драматично напрежение, води до доста вял и шаблонен край. Но основната причина за това едва ли лежи в някакъв философски замисъл, който Шекспир е искал да прокара на всяка цена, и силата на първите действия лежи в техния драматизъм, в това, че представляват конфликт между хора от плът и кръв, а не някаква отвлечена борба на идеи. Хората и емоциите им придават значимост на неособено оригиналните или задълбочено разработени идеи, а не обратното.

В това, че „Мяра за мяра" минава за комедия, макар че не показва нищо от веселието и лъчезарната атмосфера на по-ранните Шекспирови комедии, написани през последните години на XVI в., няма нищо странно, нищо, което трябва да се обясни с някаква лична криза в живота на поета. Когато колегите на Шекспир издали неговите драми в 1623 г., те ги делили на три приблизително равни групи: комедии, истории и трагедии, като приели старото, средновековно схващане за комедията като фабула с щастлив изход. Наистина терминът „трагикомедия", който би подхождал по-добре в случая, е бил вече известен тогава; жанрът дори бил вече твърде популярен и получил своята дефиниция от драматурга Флечър още през 1609 г.: не просто смес от комичното с трагичното, а драма без смъртни случаи, макар че някои от героите са застрашени от смъртта; драма следователно, чиито герои могат да бъдат обикновени хора, както при комедията, но също така и високопоставени, както при трагедията. Няколко други драми на Шекспир отговарят също така на тази дефиниция — „Венецианският търговец" и преди всичко късните романси, — но жанрът не е толкова добре застъпен у него, та да образува

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

удобен раздел от общото му творчество. Но дори при другите му комедии главната фабула обикновено не е по начало комична, а по-скоро романтична.

Що се отнася до разликата в настроението, тя трябва да се разгледа във връзка с общото настроение на времето и с театралния живот. В цяла Западна Европа по онова време се чувствува т. нар. криза на хуманизма, едно общо разочарование от великите надежди, които характеризират връхната точка на Ренесанса. Но в никоя страна тази криза не се е проявила така остро и така внезапно, както в Англия, където към общите причини се прибавят една остра икономическа криза, тежка сама по себе си, но още по-тежка, защото чрез нея става ясно, че мълчаливият договор между короната и буржоазията, крайъгълният камък на новата национална държава, е загубила вече своята сила. Сега избухва първият тежък конфликт между кралицата и едрите търговски слоеве по въпроса за монополите. Кралицата е била достатъчно благоразумна да отстъпи веднага; наследниците й са били по-непреклонни и това е струвало на Карл I главата му. Но първият разрив, който води до гражданската революция, се чувствува още към края на XVI век.

Разбира се, едва ли някой е могъл да схване тогава всичките противоречия на времето в цялата им сложност. Това, което се чувствува в литературното поле, е едно общо, съвсем нецеленасочено недоволство или брожение, едно развенчаване на кумирите на старото поколение: Цицерон е обявен за празнословец, Петрарка и любовните му сонети се отричат, романтизмът и култът към красотата са демодирани. Авангардът на това движение се образува от една група млади интелектуалци, току-що завършили образованието си, които се обръщат към поетичната сатира като основна литературна форма. За няколко години страната се залива от вълна от сатири, докато правителството най-сетне се намесва, като заповядва да се изгорят всички налични екземпляри и забранява издаването на всякакви сатири и епиграми. В същност в тези сатири, написани изцяло по подобие на Ювенал и Хораций, няма нищо пряко подривно, няма дори и някакво определено направление. Ударите се сипят безразборно и във всички посоки, срещу граждани и дворяни със същата злъчност; определени оплаквания само рядко се срещат и най-разпространената тема е бичуването на половата безнравственост, при което главната цел на младите сатирици е сякаш да шокират читателите си. Все пак правителството правилно видяло, че такива нападки представляват опасност, и ги забранило. Но с възбрани и разпоредби не може да се промени едно общо настроение. Сатирата, след като била забранена като форма, намерила убежище в театрите под формата на сатирични комедии из лондонския живот, при което особено важна роля играл младият Бен Джонсон.

Шекспир, поне отначало, не изглежда да е питаел големи симпатии към цялото движение. В „Както ви се харесва" в лицето на Жак той осмял младите сатирици и техния култ към меланхолията. Романтик по душа, фотографическият реализъм на Джонсон не му допадал и той доста време се мъчил да намери някакъв задоволителен компромис. В „Дванадесета нощ" той се опитал да включи в една типично романтична фабула една група джонсоновски образи (особено сър Андрю и Малволио); но макар че за нас „Дванадесета нощ" е може би най-любимата от всичките му комедии и макар че комичното трио там представлява един по-проницателен анализ на тогавашното общество, отколкото всичките дословно възпроизведени разговори на Джонсон и последователите му, драмата като че ли не е имала успех. Възможно е, че „Веселите уиндзорки" с нейната гражданска тематика е била също така един опит да се угоди на новата мода, но по-вероятно е, че тя

трябва да се отнесе няколко години по-назад и че представлява отговор на една друга група по-малко злъчни граждански комедии, играни с успех през 1598 г. „Троил и Кресида“ обаче принадлежи с положителност към новия период и представлява друг опит за сатира от новия тип. Във всеки случай времето за лъчезарни романтични комедии било вече преминало безвъзвратно и Шекспир се обърнал към други, по-трагични теми. В „Хамлет“ той отново дал портрет на меланхоличния недоволник, но този път в положителна светлина и с дълбоко разбиране на неговото разчарование. И с „Хамлет“ започва периодът на великите трагедии.

Такова е било положението към 1604 г., когато била играна за пръв път „Мяра за мяра“, навярно първата пиеса, с която Шекспир се представил пред новия си господар, крал Яков I. За разлика от Елисавета, която не участвувала непосредствено в театралния живот, Яков бил голям любител на драмата и той веднага след възкачването си на престола побързал да поеме покровителството на най-изтъкнатата трупа, именно Шекспировата, като другите членове на кралското семейство станали патрони на останалите трупи. Интересно е, че приблизително към същото време се отнасят две други пиеси с обстановка, подобна на Шекспировата — „Честната проститутка“ от Мидълтон и Декър и „Холандската куртизанка“ от Джон Марстон, един от някогашните сатирици, който след възбраната се посветил на драмата. У Шекспир наистина не се явява проститутка, но тия, които живеят от занаята ѝ, сводницата и слугата ѝ, съставляват фона на драмата и са, тъй да се каже, предпоставката за цялото действие. Кой пръв пристъпил към такива теми, не може да се каже с положителност, но явно е, че времето било назряло вече за драми с подобни сюжети и това навярно е бил главният повод за Шекспир да се обърне към старата драма „Промос и Касандра“ (1578 г.) от Джордж Уетстон, в която едно от главните лица е също така проститутка. Тази драма от своя страна е основана върху една новела на италианеца Чинтио, която навярно е била също така позната на Шекспир.

Първоначалната фабула на Чинтио е съвсем проста: императорът назначава Джуристе за губернатор на Инсбрук, като му заръчва да гледа преди всичко справедливостта и да я тачи пред всичко друго. Като губернатор Джуристе осъжда на смърт съгласно закона един младеж, който изнасилил една девойка. Епития, сестрата на осъдения, идва да се моли за брат си, като изтъква различни смекчаващи вината обстоятелства — младостта му, силата на чувствата му и неговата готовност да се ожени за девойката. Със своята красота и сладкодумието си тя прави такова силно впечатление на губернатора, че той най-сетне й предлага да закупи живота на своя брат със собственото си тяло, обещавайки дори да се ожени за нея. Обаче след като тя му се отдава, той все пак заповядва различни смекчаващи присъдата. Излъганата Епития се оплаква на императора, който решава въпроса така: Джуристе трябва да запази честта на Епития, като се ожени за нея, но след това да бъде обезглавен. Обаче след като става законна съпруга, Епития, която отначало се е противопоставила на брака, решава, че е неин дълг да се моли за живота на мъжа, когото в същност ненавижда. Поразен от такова великодушие, императорът отстъпва пред молбите ѝ и Епития остава вярна и любяща съпруга до края на живота си.

В тази си форма фабулата представя възхвала на съпружеския дълг. Но Чинтио ѝ дал по-късно друга, драматична форма, при която, почти без да се променят основните факти, идейното съдържание е съвършено друго. Чинтиевата драма „Епития“ (1583 г.) е по-късна от тая на Уетстон и едва ли е била позната и на

Шекспир. Но именно затова е от особен интерес промяната, която Хуетстон и Чинтио правят независимо един от друг. При краткия разказ, където лицата остават доста отвлечени и авторът може веднага да ни увери, че Епития прекарва щастлив живот с убиеца на своя брат, бракът между двамата не ни се струва толкова чудовищен, какъвто би бил на сцената, където всичко се представя по-живо и непосредствено. Драматичната форма като че ли налага животът на брата да бъде спасен, и в двете драми разрешението е същото: управителят на загвора се смилява над младежа и не изпълнява присъдата. Поведението на съпругите обаче е друго: Хуетстоновата Касандра, както героинята на новелата, се моли за своя мъж, преди да узнае, че брат й е жив, и то не от някакво чувство за дълг, а съвсем чистосърдечно, защото е неин мъж и просто не й идва на ум, че би могла да не го обича. И трябва да се признае, че въпреки безпомощния стил на Хуетстон това действува трогателно, а не смешно. Чинтиевата втора героиня обаче остава глуха за всички молби на близките на своя мъж, докато не се разкрива, че брат й е спасен, и тогава тя издействува помилването на двамата. Но Чинтио при новата си разработка влага вече съвсем друго съдържание във фабулата: не възхвала на съпружеския дълг, а отношението между закон, правосъдие и милост е неговата тема сега. И първите две действия от драмата му са изпълнени главно от една дълга дебата между две външни лица, чиновници при съда, по въпроса, дали е редно братът на Епития да бъде помилван. И докато в новелата Джуристе е представен в най-черни краски, за да изпъкне още по-светло доблестта на Епития, тук и за него се откриват смекчаващи вината обстоятелства. Когато прелъстява Епития, той действително има намерение да изпълни всичките си обещания, само думите на единия чиновник, застъпника на абсолютната законност, го разколебават; и последната част от драмата представлява също такава дебата като първата. Драмата е една възхвала на законността; но Чинтио добре вижда, че идеалът, който поставя — една абсолютна законност, която не признава нито лица, нито особени обстоятелства — е твърде възвишен за тоя свят, и той отстъпва и на милостта едно по-скромно място; но не сляпа милост, а милост, която претегля добре всички обстоятелства. Това е една явно тезисна драма, която дължи своето въздействие — а то не е малко — главно на силата, с която представя своята теза. Героите остават безплътни застъпници на дадени позиции, но тъй като тези позиции са значими и драматичните конфликти — силни, впечатлението, което остава, е също силно.

Тезисна е също така и драмата на Хуетстон, но тезата му е съвсем друга: не възхвала на законността, а обвинение срещу законите и праворазбирането. И той, както и Чинтио, не изменя много основната фабула, но освен че спасява живота на брата, той значително намалява неговата виновност пред законите. На изнасилването лежи все още в кодексите на някои страни смъртно наказание и у Чинтио не става въпрос, дали законът е добър или не, а само до каква степен е бил нарушен. Но у Хуетстон братът попада под действието на един стар, вече забравен закон, който наказва всички извънбрачни сношения със смърт. На нас този закон (запазен и в Шекспировата преработка) ни се вижда толкова абсурден, че го отнасяме към някакъв приказен свят, и сме склонни да приемем, че е измислен само за да запази нашите симпатии за младежа. Но когато пуританските духовници в Англия действително са ратували за въвеждането на смъртното наказание за прелюбодейци, както в Библията, този закон съвсем не ще да е звучал като нещо приказно. А освен това Хуетстон ни показва действието на други закони, не помалко чудовищни, но в сила в самата Англия. Промос встъпва в длъжност като

губернатор с най-добрите намерения; но макар че бърза да провъзгласи, че простият човек ще бъде съден милостиво, той набляга най-силно на строгостта и първото нещо, което прави, е да изпрати тридесет души на бесилката и да възкреси стария закон против развратa. По-късно виждаме нещастниците на път за лобното място, чуваме някои от последните им признания и чувстваме безчовечността на палачите; и когато единият от тях изкрещява: „Исусе помилуй! бесят ме заради една кесия с половин грош!“, може да се убедим, че измисленият закон с нищо не е по-фантастичен от действителния. И това е в същност най-силната и трогателна сцена от цялата драма.

Като противовес на героинята имаме куртизанката Ламия, която, изправена пред чиновника на Промос и поставена пред същия избор като Касандра, веднага се съгласява и знае как да извлече своята печалба. Покровителствувана от новия си любовник, тя получава монопол над публичните домове в града и върши своята търговия безнаказано, докато идването на краля слага край на корупцията. Втората част от драмата е почти изцяло изпълнена от затрудненията на разните чиновници, които трябва да отговорят за безобразията си, и от радостта на простия народ, че сега се обръща внимание на жалбите им и че потиснициte се наказват. Пред тази широка картина на корупция и тирания основната фабула с престъплението на губернатора се изтиква почти на заден план като един от многото примери за беззаконие; и най-тежкото обвинение, което се отправя срещу него накрая, е, че е затварял очите си за изнудванията, извършвани от неговите хора, и се е съюзил с богатите, за да потиска бедните. Въпреки безпомощния и наивен стил драмата на Хуетстон не остава без въздействие поради нейната остра и последователно прокарана социална критика.

От трите драматични преработки на Чинтиевата новела най-много и най-дълбоки промени в основната фабула показва тая на Шекспир. Въпреки това най-мъчно е именно при него да се открие една основна идейна линия. Той изхвърля целия фон на Хуетстоновата драма — престъпниците, корумпираните чиновници и проститутката Ламия, като на нейно място поставя само сводницата г-жа Овърдън и слугата ѝ, а на мястото на алчните чиновници — тъпия, но добродушен и напълно честен Лакът. Ясно е, че горчивият повик на Хуетстон за социална правда не го вълнувал особено. Той запазва двете най-съществени изменения на Хуетстон в основната фабула: възкресяването на един остарял закон и избавлението на брата. И сигурно той е правил същата връзка между този закон и исканията на крайните пуритани за смъртното наказание при прелюбодеяние, както и Хуетстон, защото неговият съдия Анджело е обрисуван с доста ясни пуритански черти.[1] И има нещо твърде уместно в това, че на пуританските искания, основани върху законите на Стария завет, се отговаря с цитат от Новия: „Не съдете, за да не бъдете съдени. Защото... с каквато мяра мерите, с такава ще ви се мери.“ Но докато Хуетстон дава на въпроса по-широка рамка и разобличава законите изобщо, и праворазбирането, и корупцията, Шекспир остава съвсем конкретно в рамките на този единствен въпрос: не законите изобщо, а този именно закон и неговата неуместност. Не чрез такива драконовски мерки ще се оправи моралът. Затова сигурно грешат всички ония критици, които виждат основната идея на драмата в едно противопоставяне на общите идеи закон и милост. Това би значило, че Шекспир по-малко разбирал от занаята си, отколкото Чинтио и Хуетстон, които много по-ясно и внушително поставят своите проблеми. Освен това то би значило да припишем на Шекспир една доста глупава и евтина

[1] E. Schanzer, *Shakespeare's Problem Plays*, стр. 86.

сантименталност: ако милостта е по-възвишена от закона и всички престъпници бъдат безразборно помилвани, ще настъпи само анархия. Изабела като частно лице е свободна да прояви своята милост и за разлика от Епития и Касандра тя я проявява съвсем свободно: тя нито е омъжена за своя похитител — напротив, тя е запазила дори своята девственост — нито пък знае, че брат ѝ е спасен, а постъпва чисто по християнски. Но Анджело е длъжностно лице и трябва да съблюдава законите. Най-голямата му вина не е неговата суровост, нито пък някаква отмъстителност, каквато изобщо не проявява, нито дори това, че осъжда другите съгласно един закон, който е готов сам да престъпи, а преди всичко, че е злоупотребил със своята власт. При това не той по своя собствен почин е възобновил стария закон, а херцогът, чиито нареждания изпълнява и който със своята безразборна милозливост е развратил народа си. Шекспир наистина изтъква доста подчертано контраста между Изабела и Анджело, но по-скоро заради емоционалния ефект и за да може да се оттовори на пуританина с думите на Христа. Откъснем ли контраста от този съвсем определен контекст, той става безсмислен, защото няма истинска база за сравнение между двамата. При това трябва да се обърне особено внимание на това, че у Шекспир липсва всякакъв намек за единствения принцип, който може да стои като посредник между двете крайни позиции, заети от Анджело и Изабела — принципът, който стои в центъра на Чинтиевите разсъждения, че има различни степени на виновност и че всеки случай трябва да се разглежда сам за себе си и с оглед към възможните смекчаващи вината обстоятелства. За такива обстоятелства никой от тия, които пледират каузата на Клавдио, не споменава: Изабела за разлика от Епития апелира само към чувствата на съдията и моли чисто и просто за милост, докато останалите критикуват закона като закон. Но никой не пита за степента на Клавдиевата виновност — и като че ли нарочно премълчава възможността за някакъв среден път, Шекспир изключва всякакво по-интелектуално отношение към тези проблеми като общи проблеми. От това не следва обаче, че може да прехвърлим цялото на съвсем друга плоскост и да го разгледаме като някаква религиозна или друга алегория.

От измененията, които Шекспир прави във фабулата, най-важни са две, които обикновено се разглеждат поотделно от критиците, но които са в същност така тясно свързани помежду си, че едното е само последица от другото, но не може с положителност да се каже кое е първичното. От една страна, той спасява честта на своята героиня, като използува мотива за подменената невеста от предишната си драма „Краят добър, всичко добро", и измисля една изоставена от Анджело бивша годеница, която по този начин след консумацията на брака автоматично става негова законна съпруга. И трябва да се забележи, че Шекспир, както и другите драматурзи от неговото поколение, доста явно отбягва темата за обезчестената девойка. От друга страна, той значително разширява ролята на владетеля, който като някакъв Харун-ал-рашид бди за изпълнението на своите наредби и предотвратява грозящата гибел. Спасяването на героинята, особено на такава героиня като Изабела, налага въвеждането на друго лице, което, както хитрият роб от класическата комедия, да скрои плановете заради нея. Защото героиня, която

се унижава да интригантствува, макар и само против човек като Анджело, може лесно да загуби симпатиите ни, и при това чистата и неопитна послушница Изабела не би могла да крои никакви интриги. Но възвеждането на херцога в тази роля, която можеше да се изпълни много по-добре от никакъв истински монах, води до такива противоречия, че по-скоро трябва да приемем другата възможност: че запазването на херцога като свидетел на всички събития му налага да не допусне жестоката гавра с честта на девойката. И ако е вярно, както мислят мнозина критици, че херцогът носи някои от чертите на Яков I и че драмата е замислена, както и „Макбет", като комплимент към новия крал, това е най-приемливото обяснение за провала на драмата. Защото не може да се отрече, че краят е незадоволителен във всяко отношение. Първите две действия са великолепни, изпълнени с един дори за Шекспир рядък драматизъм и със силна и прекрасна поезия. Но в момента, когато херцогът започва своите маневри, напрежението спада, за да изчезне почти напълно към края. Изабела не е вече обидената девойка, страшната морална дилема, пред която е била поставена, се е стопила; въпросът не е вече как да се спаси Клавдио, а само как да се изобличи Анджело, като се вкара в положение, от което не би могъл да се измъкне. А за зрителите дори и това не е от интерес, защото те знаят, че херцогът е напълно осведомен за всичко и че никакви лъжи не могат да спасят недостойния съдия. И последната сцена, в която херцогът уж се обръща против Изабела само за да запази някакво привидно, чисто формално напрежение, е лишена от всякаква логика.

Трябва обаче да се признае, че комплиментът към краля, ако изобщо е бил предвиждан, е малко двуостър. Защото в драмата херцогът в същност е виновен за всичко. Той сам със своята безразборна милостивост е допуснал да се развие развратът в неговите владения и той сам е наредил да се възобнови старият закон, криейки се зад лицето на своя заместник, който трябва да понесе непопулярността възбудена от тази мярка. (Това впрочем едва ли би смутило много тогавашната публика, привикнала на такива макиавелиевски похвати.) При това, както се разбира по-после, той знае, че Анджело не е такъв пример за непорочност, какъвто го представя в началото, че е алчен и безсърдечен, че е напуснал своята годеница, след като е обеднял, и че не би могло да се очаква нещо много добро от него като управител. Най-сетне и заключението, когато херцогът се връща към старите си навици и прощава на всички, дори и на разбойника Бернардин, за когото бихме забравили, ако не се споменяше изрично, хвърля малко странна светлина върху него. Но Шекспир е писал за театъра, където такива неща обикновено остават незабелязани, а не за кабинета. И доста вероятно е, че много от измененията във фабулата са били направени в процеса на самото писане и без авторът да си даде напълно ясна сметка за това, къде ще го изведат. Едно обаче изглежда доста сигурно — че сам Шекспир в последните действия е загубил интереса към своята творба и е писал без замах и сякаш по задължение. Не е толкова важно, че във втората половина на драмата няма такава поезия, както в първата, защото няма вече място за силни емоции. Дори и скрътта на Изабела по своя брат не може да се обрисува убедително, тъй като знаем, че Клавдио не е убит. Но не са само главните герои, които избледняват към края; дори и комичните фигури, които се явяват само епизодично и без пряка връзка с основната фабула, сякаш не са вече същите, и хитрият и съобразителен Помпей е накрая само сянка.

И все пак дори в този си вид драмата е величествена, защото впечатлението от първите действия е незаличимо и то дава живот на цялото. Но този живот не

се дължи на дълбочината на идейното съдържание; пуританите и техните искания не могат вече да ни вълнуват много, и ако е въпрос за общи идеи, Шекспир, трябва да се признае, стои зад Чинтио и дори и зад Хуетстон. Но той ни вълнува, както никой друг, не чрез отвлечени идеи, а чрез човешкото съдържание, което влага във фабулата. И тук са от значение някои от по-дребните изменения, направени за засилване на драматизма. Във всичките преработки съдията е сравнително сложен образ: той не е лош по начало, но не може да устои на изкушението. Обаче никой не изработва така, както Шекспир, падението на безукоризнения човек, изложен за пръв път на неудържимо изкушение; човека, който се лута и се бори със себе си и не може да разбере какво става с него, така че дори у него чувствуваме нещо от величието на истинския човек. Братът във всички други преработки остава съвсем бледен, служебен образ; само Шекспир ни го показва като човек, готов да посрещне мъжествено смъртта, както повелява цялото му възпитание, но който в момента, когато разбира, че има все пак възможност да се спаси, забравя всички представи за чест и мъжество и се моли отчаяно на сестра си да го спаси на всяка цена. И за да може да изработи докрай тази ситуация, Шекспир създава не една Епития, е една Изабела, дълбоко вярваща калугерка, която още от самото начало поставя въпроса на една плоскост, от която не би могла вече да отстъпи. Мнозина критици намират, че у нея има нещо студено и безчовечно, че тя трябваше да се продаде заради брат си. Но Шекспир изобщо не поставя така въпроса, той направо я лишава от избора. Млада и неопитна, тя за пръв път се сблъсква със света и може би затова тя е единствената, която остава вярна на идеалите си. За стойността на различните идеали Шекспир в същност не пита. Той само ни показва колко е мъчно понякога да си пазим идеалите и какви жертви те може да изискват от нас. Но интересът му е обърнат преди всичко към живите хора, не към отвлечени идеи.

„КОВАРСТВО И ЛЮБОВ" НА ФРИДРИХ ШИЛЕР

Принос към психологията на стила

ЖАНА НИКОЛОВА ГЪЛЪБОВА

В отличие от другите литературни родове драмата е изградена изключително върху диалога, т. е. върху разговора между двама или повече души. Дори монологът е в един по-еминентен смисъл на думата пак диалог: разговор със себе си без свидетели или с един мислен партньор. По своята същина разговорът е най-непосредствената форма на себеразкритие на индивида, на себепортретиране и характеристика, защото авторът престава да рисува, а дава палитрата и четките си в ръцете на действуващото лице. По тоя начин драматикът ни дава възможност да наблюдаваме сами как неговите герои нахвърлят своя езиков и психологически автопортрет, да присъствуваме сами на творческия процес на себеразкритие. От разговора ние можем да направим своите заключения за общественото положение на един герой, за неговото езиково и културно ниво, за неговите възгледи, предпочитания и наклонности, за степента на по-добро или по-слабо владеене на изразните средства, за неговите езикови навици, за неговата вътрешна нагласа към събеседника, за способността му езиково да се адаптира към него, за неговите психологически и интелектуални реакции, за неговото умение или неумение да прикрива и овладява чувствата си, за неговата способност да пречупва и отразява действителността и епохата, да бъде нейно езиково и емоционално-идейно огледало. Докато монологът протича при относителна липса на взаимодействие или ако има взаимодействие, то се определя от това, доколко действуващото лице притежава способността да играе ролята на мислен противник, диалогът се направлява не само едностранно, но и от нашия партньор. По своята същина диалогът е в творческо отношение много по-продуктивен езиково и мисловно, защото възпламенява езиковото въображение и тласва човешката мисъл към по-интензивна дейност. Така се стига до вътрешни и мисловни реакции, неочаквани и за самите нас, и до едно красноречие и логика, твърде необикновени за нашия всекидневен опит. В разговора се изгражда не само езиковият, но и психологическият портрет на човека. Със сгъстени и пестеливи багри и с много малко изразни средства драматикът трябва чрез своя герой да изгради този портрет така, че да отразява живия човек в неговата пълнота. Всяко слово, всяка реплика трябва да тежи с багрена характеристика. Тая портретна живопис се откроява особено остро и релефно в драми с двойно или тройно портретно изображение на един и същ герой. Така в „Тартюф" на Молиер главният герой се портретира чрез езика и реакциите си по отношение на другите действуващи лица в два образа: като благочестив и набожен човек и като долен женкар и лицемер. Неговият портрет е

даден в две пози, всяка от които е завършена майсторски като художествено постижение. За зрителя е безкрайно интересна тая словестна живопис и постепенното сливане на двата портрета в един, претопяването на първия портрет във втория, който става символ в световната литература и в живота на безскрупулен лицемер и фарисей. Също и в „Счупената стомна" на Хайнрих фон Клайст е приложен похватът на двойно портретно изображение. Съдията Адам се явява в две осветления и пози: като строг и неподкупен съдия и като долен съблазнител и лъжец. И в двата случая — и при Тартюф, и при Адам — комичността на положението произтича от обстоятелството, че първият портрет е съзнателно актьорско постижение на самия герой и докато той смята, че е успял чрез съвършенството на догонвания образ да заблуди останалите действуващи лица, те и зрителите отдавна вече са започнали да долавят истинските очертания на втория автентичен портрет. Колкото по-големи са актьорската самоувереност на Тартюф и Адам и тържеството от успеха им, толкова по-комично действуват усилията им да поддържат измамата, която за зрителите отдавна вече е разкрита. Става една интересна трансформация на образите: тъкмо мнимият, съзнателно догонван образ дава възможност за контрастното релефиране на истинския образ, за контрапортрета.

Фиеско в едноименната трагедия на Шилер е обрисуван в многоперспективен план: като Фиеско, идолът на Леонора и Генуа; като Фиеско, лекомисленият и галантен любовник на Юлия Империали; като Фиеско, хитрият и лукав царедворец; като Фиеско, смелият и безумно безстрашен водач на републиканския заговор; като Фиеско актьорът, дипломатът, узурпаторът на херцогската корона; като Фиеско, аристократическият двойник на Хасан; като Фиеско, честолюбивият съперник на Андреа Дория. Биха могли да се открият в трагедията още много майсторски нахвърляни етюди и бегли скици в тоя многобагрен калейдоскоп на Шилеровото портретно изкуство. Тук обаче многообразието на портретите се претопява в един положително конципиран образ, поради което преображенията на Фиеско не будят смях и не пораждат комични ефекти. И по това се отличава комедията от драмата. Комедията дава отрицателни характери, които в желанието си да създадат контрастна представа за себе си будят смях, докато в драмата портретното изкуство създава положителни или отрицателни характери в многоперспективна плановост с цел да се постигне пълно или цялостно характероложко изображение.

Шилер разгръща широко своето портретно изкуство — било в едноплановo, двуплановo или многоплановo осветление — и в третата си бурноустремна драма „Коварство и любов".

В нея той доусъвършенствува един много интересен похват, приложен вече в езика на Шпигелберг от „Разбойници". Чрез него той използува езика не само като средство за индивидуална характеристика на героите, т. е. за езиково-психологическия им портрет, но и като средство за характеристика на вътрешното им отношение към околната среда. Езикът на героите се мени в зависимост от лицето, с което говорят. Психологическата нагласа и езикова адаптация се диктува не само от различното ниво на събеседника, но и от нашето вътрешно отношение към него. Така словото се превръща не само в средство за общуване, но придобива различен емоционален пълнеж и различна стилна багра в зависимост от събеседника ни.

Още по-интересен е един друг похват, който Шилер прилага също в „Коварство и любов": това е динамично-емоционалната натовареност на словото, която се разкрива в диалога, в разговора между двама души. Едно слово, една по-дълга или

по-къса реплика може да причини верижна емоционална реакция у нас или събеседника ни, която при други обстоятелства би останала латентна. Така една дума едно възражение, едно невинно възклицание от устата на госпожа Милер предизвиква цяла серия от верижни емоционални реакции или отключва съдържания от душевния живот на Милер, които иначе не биха се проявили. По същия начин думите на леди Милфорд предизвикват емоционални реакции в стария камердинер, който иначе би останал безмълвен. Шилер си служи с този психологически-взривен ключ, за да нахвърли в най-тънки нюанси емоционалния портрет на Милер, но едновременно с това чрез раздвижването на душевния живот да изнесе на повърхността всички съдържания, потънали в съзнанието или душата, и по тоя начин да изтръгне и това, които при обикновени обстоятелства героят не би се решил да каже или не би имал да каже, защото не би го осъзнал. Като някакъв фотограф с многофокусна камера Шилер успява да даде един портрет във всички пози и осветления, да ни представи Милер в неговата съвкупност от душевни прояви като съпруг, баща, учител по музика, доблестен и смел гражданин, готов да защити честта и достойнството си на бюргер. Едновременно с това и детински сантиментален и наивен, когато си представя, че ще може да пуши хубави цигари и да седи вече не в галерията, а на скъпите места в театъра. Всичките тези изчерпателни етюди Шилер постига с психологически-взривни ключове. Със същото средство Шилер отключва верижни емоционални реакции и при останалите действуващи лица. Не всички герои реагират еднакво на дразнението. Също като при хипнозата едни — главно тези с наивна и още непокварена душа — реагират като електрическа светкавица, други — по-хитрите и коварните — имат вече доста дебела броня и съзнателно отблъсват дразнението, за трети е необходимо доста време, за да възприемат сигналите, както леди Милфорд. Необходимо е да се стопят ледовете, за да почне да вибрира човешки душата им. За президента е необходима смъртта на сина му, за да бъде разтърсен от истински атомен взрив. Верижните емоционални реакции се проявяват като взривове, при които, както споменахме вече, се изнасят емоционални съдържания от миналото и настоящето, за да се попълни предварителната фабула или да се нахвърли пълен психологически портрет на героя. При натоварени с някаква вина герои дразнението може да доведе до морално прераждане и се превръща в морално средство, както при леди Милфорд и накрая при президента фон Валтер. Но психологически-взривният ключ не е само емоционално и морално средство, а и динамично-емоционална сила, защото чрез предизвиканите от него реакции се придава раздвиженост и напрегнатост на стила и действието. В останалите си драми Шилер не успява да постигне същата динамичност и многостранност на вътрешното изображение, както тук, защото и самите сюжети не му дават възможност за една такава подробна и развихрена емоционална живопис.

Езиковата действителност в „Коварство и любов" се разпределя в три пласта. От една страна, се очертават езиковите особености на простонародната реч, застъпена в говора на музиканта Милер и неговата жена, от друга, е застъпен частично говорът на немската дворцова аристокрация, чиито представители са хофмаршал фон Калб и президентът. Пишем частично, защото не може да се твърди, че те изчерпват напълно неговите характери прояви. Вурм е звеното между тези два езикови слоя, докато езикът на Луиза, Фердинанд и леди Милфорд стои извън тази рамка. Той е език на повишената чувствителност и следва винаги диаграмата на чувството и неговите изразни средства, без да носи някакъв строг класов облик. Носи обаче следи на революционния патос на Русо и все още непреодолялата склонност

на Шилер към барокова иносказателност и бомбастика. Даниел от „Разбойници" има тук своето езиково съответствие в лицето на стария камердинер. Речта му е с една степен по-простонародна от тая на Милер, но и в много по-висока степен внушителна тъкмо в своята проста трагичност и привидна примиреност. Една примиреност, от която лъха тежкият задух на приближаващата буря, изразена тук с похвата на така наречената ирония на противоположното въздействие. В неговите думи се чувствува сподавеният бунт, който не може да бъде другояче изразен направо освен чрез иронията на противоположното въздействие, с позитивни или негативни загатвания с обратен смисъл.

Тук ще разгледаме как езикът на един и същ герой се променя под въздействието на емоционалното му отношение към събеседника и как отделните ключови думи предизвикват емоционални верижни реакции и взривове. По липса на място ще се спрем само на езика на музиканта Милер и леди Милфорд.

Милер в най-висока степен е податлив на верижни реакции. Обяснението трябва да се дири в неговата чиста и неподправена природа, несвикнала на лицемерие и преструвка. За него важи: „Каквото му е на сърцето, това му е и на езика." Самият той казва за себе си: „Аз съм един недодялан прям немски човек." Той е чист и емотивен приемник на всяко дразнене отвън. От друга страна, в него има набрана доста много кинетична енергия, която чака повод да експлодира. До тоя момент естественият най-близък дразнител е жена му, която е свикнала на неговите избухвания, но сега се намесва в техния живот един конфликт, който до такава степен повишава вътрешната напрегнатост на музиканта, че той чака само повод, за да се разтовари чрез взривове и по тоя начин да изнесе на повърхността всички проблеми, които го занимават. Езикът на Милер е в най-висока степен психологизиран и поради това в него е отразено в най-висока степен различното емоционално отношение към жена му, Вурм, Луиза, Фердинанд и президента. В зависимост от това, с кого говори, Милер променя вътрешната си нагласа и съответно на това и езиковия си стил, поради което неговият портрет е съставен от няколко отделни етюда. Когато говори с жена си, той си служи с цветистия простонароден език на интимната семейна обстановка, в който не липсват грубости и изрази, наситени със сетивна сила и образност. Словото му се лее естествено и непринудено. В него обаче се чувствува подчертано превъзходство над госпожа Милер, която той като истински немски „татко" поучава и ще поучава до края на живота си. Зад неговата привидна грубост към тая жена, която той нарича „глупава гъска" и дори „безсрамна сводница", прозира дълбока привързаност. В дъното на душата си той я обича такава, каквато е, с всичките й недостатъци, с цялата й наивна простота и мания за величие, бил е неин роб и щастлив и доволен от съществуването си до появата на Фердинанд. За пръв път вътрешното равновесие в тяхното семейство е разклатено. Чрез непрекъснати взривни избухвания, предизвикани от госпожа Милер с кратки или по-дълги реплики, Милер разтоварва душата си от насъбраната тревога. Така той ни разкрива както предварителната фабула, така и своя автопортрет на немски бюргер, баща и съпруг. В сбита и ударна формула, която звучи като лекарска диагноза, той загатва за това, което е станало, и очертава едновременно бъдещите линии на драматичното развитие.

МИЛЕР (*ходи насам-натам*). Веднаж за винаги! Работата става сериозна. Дъщеря ми ще се компрометира с барона. Къщата ми ще добие лошо име. Президентът ще подуши и — с една дума, ще изгоня младия дворянин.

Знаем, че Луиза е гражданско момиче. Една любовна връзка между нея и мъж от аристократическо потекло крие конфликти. Класовата несъвместимост на една такава връзка е несъмнена за Милер, а недоизказаността на предпоследното изречение за президента говори много по-красноречиво, отколкото ако беше довършено. То загатва за всички злощастия, които ще се струпат върху семейството Милер, ако президентът подуши за тая връзка. Очертани са драматичните противници, между които ще се разгори борбата. Силите са неравни. Един беден и почтен музикант и един всесилен и престъпен президент, който минава през трупа на своя предшественик, за да се добере до тоя пост.

Встъпителните думи на Милер са едновременно и характеристика на неговия стил: реалистичен и точен по съдържание, със сетивнообразна сила, характерна за езика на среднообразования бюргер. Когато се впуска в разсъждения, подтиквани от репликите на госпожа Милер, той издава своя бюргерски морал и отрицателното си отношение към благородническото съсловие. Отначало тия разсъждения изригват като взривове, без стройна линия, накъсани, но от психологическо гледище са гениално построени. Те илюстрират как с помощта на психологически-взривни ключове неговата мисъл се активизира все повече и повече и как езикът му прираства все по-тясно към нея.

Появата на Вурм във втората сцена на първото действие му действува като нов психически възбудител, и то главно поради три причини: първо, защото не може да търпи физически тоя противен нагаждането и самото му присъствие го дразни; второ, поради принудата да се преструва от приличие, и, трето, поради дълбоките мирогледни различия. Втората поза на Милер е дадена в двуцветно осветление. Ключовите думи се подават от госпожа Милер и от Вурм, но от реакциите към госпожа Милер ние не добиваме някакво ново впечатление, а утвърждаваме старото. Целта е да се контрастират различните езикови пластове като израз на различно вътрешно отношение на музиканта към жена му и секретаря, но преди всичко да се добавят някои нови психологически багри към досегашния му портрет на честен, неподкупен и доблестен бюргер, на първо място да се нахвърли един нов етюд на Милер като привърженик на бурните устреми и поклонник на свободата и свободния избор на сърцето.

По отношение на Вурм музикантът разкрива една по-висша езикова практика на образован дребен бюргер. Преходът от единия стил на приказване към другия е напълно естествен и непринуден. Тази разлика се хвърля особено в очи, когато той майсторски отсеня репликите към жена си, от една страна, и Вурм, от друга. И към двамата той запазва най-характерната черта на своя стил: остроумието, което при госпожа Милер се изявява под формата на цветисти ругатни, а при Вурм под формата на тънки подигравки, подправени с доста народна сол и пипер:

МИЛЕР (*ядосано скача и посяга към цигулката*). Ще затвориш ли най-сетне устата си? Или да разбия кратуната ти с виолончелото?

МИЛЕР... Който не може да докара една жена до там, по-добре да езди пачето си перо.

Във втората реплика, отправена към Вурм, Милер прави намек за писарската му дълъжност. Върха на верижната реакция Милер отбелязва, когато Вурм го моли да се застъпи за него пред Луиза, като изтъква, че един бащински съвет можел да направи много нещо. Тогава търпението на Милер се изчерпва и дълго сдържаната реакция избухва с неудържима сила. Той му изкрещява мнението си и едновременно разкрива един възглед за любовта като всепокоряваща сила в живота на човека. Както за всички герои на Щурм унд Дранг, така и за Милер любовта е

и трябва да остане жизнен принцип. Колкото и да е засегнат като баща от връзката между Луиза и Фердинанд, защото съзнава нейната безизгледност и трагичност, като поклонник на Щурм унд Дранг Милер не може да не се възхищава от нея. Неговата представа за любовта не е безплътна концепция, тя има своето реално съответствие в действителността и е осъществена тъкмо в любовта между Луиза и Фердинанд. Когато се възхищава от момичето, което е готово по-скоро да прати баща си и майка си по дяволите и предпочита черната смърт, отколкото да се откаже от любимия си, той има пред вид тъкмо Луиза, а когато рисува мъжа, който си опича работата зад гърба на бащата, той има пред вид тъкмо Фердинанд.

Вурм разкрива с думите си едно еснафско схващане по въпроса за брака като сделка, която може да се сключи чрез намесата на бащинския авторитет дори тогава, когато липсва влечение. Това схващане е отдавна надживяно от Мичка.

Същият този духовит Милер, който се отличава между другото с доста голяма словоохотливост и находчивост и се справя еднакво успешно с жена си и с Вурм, изведнъж става много сдържан в езика си, когато разговаря с Луиза. В разговора с нея той изведнъж скача на едно още по-високо равнище, за да може психически да се изравни с нея. Само тук-там се прокрадва някоя думичка, която издава навиците на неговата интимна езикова среда. Дори когато я ругае, той запазва това по-високо стилно ниво:

Пък и ти с твоите сини като незабравки очи! (*елее се злобно*). Право казват, че комуто дяволът е снесъл яйце в къщата, нему се ражда хубава дъщеря. — Сега го изпитвам на собствения си гръб.

Първият образ е поетичен и заедно с моралната символика на невинност допълня физическия портрет на Луиза, а именно че тя има сини като незабравки очи. Втората острота е изказана чрез пословица и служи за характеристика на самия Милер като човек, който за всеки случай има под ръка някоя народна мъдрост, но едновременно и тя допълня физическия портрет на Луиза, а именно че тя е хубава дори в очите на баща си.

Кой би допуснал, че същият този Милер, който е толкова народно цветист в ругатните към жена си, толкова дребнобуржоазно ловък и подигравателен към Вурм и толкова находчив и трезвен в репликите си към президента, може да се извиси до лирично-драматичния тон на сърдечната изповед в първата сцена на петото действие? Тук езикът му по нищо не се различава от лирично обгорените изповеди на Луиза и Фердинанд. Той се явява напълно пречистен от всекидневни съставки и звучи като празнично слово. За да спаси Луиза от самоубийство, Милер инстинктивно прибягва към емоционална и стилна нагласа, характерна за самата Луиза. Така музикантът се явява в ново осветление като емоционален и стилен пандан към Луиза. В емоционално и стилно отношение сцената е извънредно интересна като взимно нагорещяване на въображението чрез барокова образност и емоционална екстатичност. При това Милер проявява и ораторско умение, предизвикано от трагичното усилие за самозащита: да запази единственото благо на живота си — Луиза! Всяка дума, всяко изречение тежи от съдържание и емоционален заряд, но въздействието на неговото слово произтича и от синтактическото и стилистично оформяне на езика, от реторическите въпроси, от обръщенията, от повторенията, възклицанията, адверзиите, от сентенциите и бароковата образност. Не помалко и от жестикулацията, мимиката, позата, интонацията, трепета на произнесеното слово и сподавения от сълзи глас. На четвърто място и от емоционалната диверсия: той сам предлага на Луиза да се самоубие, да вземе ножа и да прободе

сърцето си, но заедно с това и неговото сърце. Луиза е победена, защото чувствува като баща си.

Диалогът между Милер и Фердинанд протича на по-ниско ниво, отколкото между Милер и Луиза. Речта на Милер е морално заострена и на места в нея има хлътвания в по-долен разред, особено когато го обвинява, че е измамил и съблазнил дъщеря му. В такива случаи Милер следва общоразпространеното мнение на третото съсловие за аристократите като несериозни, вятърничави и хитри съблазнители. Когато окичва Фердинанд с имена като „развей-прах“, „ветрогон“ и „лекомислен господин“, той не изхожда от някакви конкретни впечатления за него, а чисто и просто става изразител тъкмо на това отрицателно отношение, което той по принцип споделя напълно. Както при жена му, така и тук ругатните не отговарят на естественото му чувство, те са израз на необходимостта да разтовари по някакъв начин вътрешната си напрегнатост, за която „силните изрази“ (kraftmännische Ausdrücke) са психологическо и стилно средство. Дълбоко в душата си той обича Фердинанд, затова, след като го обсипва с упреци, изпада в задушевния тон на своя всекидневен език:

МИЛЕР (*разглежда майора с печално изражение*). Драги барове, може би скръбта Ви ще се смекчи, ако Ви призная, че Ви съжалявам от все сърце? (Пето действие, трета сцена.)

Както в състояние на гняв и възмущение, така и в състояние на дълбока покруса Милер инстинктивно заличава съсловната граница в етикет и обръщение и заговаря на Фердинанд на „ти“. В такива моменти той го чувствува само като човек, а не като син на президента. Цялата втора и трета сцена на петото действие илюстрира чрез смяната на „Вие“ с „ти“ барометъра на душевното му вълнение.

По-особено е обагрена речта на Милер по отношение на президента (второ действие, шеста и седма сцена). Докато отначало проявява боязън и нерешителност и се въздържа да застане в открита опозиция срещу него, когато бива засегната честта му, Милер преодолява своята пасивност, става находчив, думите му се забиват като острие и завършват винаги със служебно-подигравателното „С ваше позволение“ (Halten zu Gnaden). Насилието и обидният тон на президента отключват кратка верижна реакция в душата на Милер и тя е достатъчна, за да може от нея фон Валтер да почувствува революционния бунт и протест на бюргерството:

МИЛЕР. Ако искате да чуете някое адажио — аз се казвам Милер, но със сводничество не се занимавам. — Докато дворецът има още достатъчно запас от сводници, няма защо доставката да се възлага на нас гражданите. С Ваше позволение. (Шеста сцена.)

Със същата решителност той заявява, че това е неговият дом и че невъзпитани гости изхвърля навън. С това езиково-психологическият портрет на Милер получава своите последни багри и релефни линии. Даден в многоцветно осветление, той е един от най-интересните образи, излезли под перото и четката на писател. Шилер го е виждал жив пред себе си не само като характер, но и като езиково осъществяване в неговите многообразни превъплъщения.

Докато в сцените с Милер и жена му отсъствува пълно взривно взаимодействие, а владее повече едностранно отключване на верижни реакции в Милер, защото целта на автора е да осветли многостранно неговия вътрешен живот и да се динамизира драматичното развитие, сцената между леди Милфорд и камердинера (второ действие, втора сцена) протича при непрекъснато взривно взаимодействие, но с различно отправление. Леди Милфорд освобождава с въпросите си натрупаното и потискано възмущение в душата на стареца, което сега избликва неудържимо и сти-

хийно навън, докато неговите разкрития предизвикват вътре в нея първите душевни взривове. Те са началото на нейното вътрешно преораждане. Това е една верижна реакция, която довежда по-късно в четвъртото действие на драмата до пълното преображение на леди Милфорд.

Верижната реакция на нейното вътрешно преображение има три върха. Първият е разговорът с камердинера. Вторият — разговорът с Фердинанд, а третият, най-силният и мощен ядрен трус, който разтърсва леди до дъното на душата, е диалогът с Луиза.

Камердинерът не е цел на индивидуален художествен портрет, а е надиндивидуален образ, символ на народното негодуване, уста, от която говори народът, авторът, бащата, от когото са откъсали двама синове и са ги продали да се бият в Америка. Превърнати в диаманти, те трябва да красят гърдите на херцогската метреса. Камердинерът е необходим, за да може авторът чрез него да вдигне завесата на моралното разтление в двореца на херцога и да въздействува чрез тия разкрития на леди като психологически-взривен ключ. Поради тази причина Шилер не се стреми при него към многостранно портретно изображение, както при Милер, а го дава само като двуотправен подбудител на верижни реакции — в зрителите чрез критиката на дворцовия живот и върху леди. Почти без всякаква външна индивидуалност — поради което Шилер не му е дал и име, — камердинерът действува само чрез словото си, интонацията си, развълнувания трепет на гласа си, задушаван от насила сдържани сълзи и възмущение, с мрачното си лице и страшен поглед, но най-вече с особения си стилен начин на иронизиране чрез положителния или отрицателния антоним (контрастното понятие на една дума: например бял — черен, светъл — тъмен), чрез иронията на противоположното въздействие, един похват, характерен за народната реч. Иронията произтича от обратния смисъл на положителния или отрицателния израз. Тоя начин на иронизиране дава много по-голяма острота и емоционално въздействие на словото, отколкото ако се употреби чистият негатив или чистият позитив. Много по-ефектно и с много по-голям интонационен и емоционално-ироничен заряд звучи, ако кажем „чудесни, хубави порядки са това!“ das sind ja nette Zustände!, отколкото ако бихме казали чисто и просто: „това са лоши порядки!“ Този род ирония има много по-силно сценично въздействие, защото се налага тъкмо поради противоположността си и интонационната си натъртеност в много по-висока степен на съзнанието. В устата на камердинера тя се налага по силата на стилни и художествени съображения, а именно като стилно средство за индивидуална характеристика и като образен похват за по-ярко изобличаване и бичуване на социалната действителност тъкмо чрез контрастното понятие. Камердинерът е човек от народа, а тъкмо хората от народа са склонни за по-голямо образно внушение да апострофират събеседника си с позитивния или негативния антоним. Тоя похват е намерил отражение в многобройни стилистични фигури като:

Das sind ja schöne Aussichten!	Чудесни перспективи, изгледи!
Du bist ja ein netter Bursche!	Хубава стокичка си ми ти!

Отначало диалогът между леди Милфорд и камердинерът протича привидно служебно, но вече в заучената служебна формула и в интонацията, с която е изречена, има някакъв стаен бунт, който чака само ключовата дума, за да се взриви:

КАМЕРДИНЕР. Негово сиятелство херцогът поднася своите почитания на милостивата леди и ви изпраща тези брилянти за сватбата. Те току-що пристигнаха от Венеция.

Ако леди Милфорд не беше реагирала с учудване, и то с едно учудване, което неусетно я кара да напусне стилната дистанция между господарка и прислужник, камердинерът едва ли би се поддал на верижно въздействие. Но той долавя в нейното учудване някакво сродно възмущение и постепенно в неколкократна градация изнася навън част от вътрешния си бунт:

ЛЕДИ. Човече, какво е заплатил твоят херцог за тия камъни?

КАМЕРДИНЕР (*с мрачно лице*). Те не му струват нито стотинка.

В репликата на камердинера трепти известна горчива ирония, но все пак тя е потисната. В неговия отговор обаче се съдържа подтикът за новия въпрос на леди Милфорд и точно на това разчита камердинерът, за да може да разтовари част от бремето, което тежи на душата му:

ЛЕДИ. Как, да не си полудял? Н и щ о? — А (*като отстъпва една крачка от него*) защо ми хвърляш такъв поглед, сякаш искаш да ме пронижеш? Тези неимоверно скъпи камъни не му струват н и щ о?

КАМЕРДИНЕР. Вчера заминаха за Америка седем хиляди синове на тази страна. Те ще заплатят всичко.

В този отговор лежи един от емоционалните върхове не само на сценета, но и на драмата: социално-революционният протест на автора против престъпната практика да се продават немските младежи, за да се бият в Америка.

От гледището на камердинера трагедията се превръща от обща в лична, защото между тези младежи са и неговите двама синове. Огорчението му се е стопило в сълзи и той се е превърнал в един дълбоко покрусен човек и наранен баща, неспособен да иронизира, защото ирониятa се ражда от активно възмущение. До това възмущение той стига, когато дълбоко потресената леди хваща ръката му и иска да го утеши с наивния си въпрос:

ЛЕДИ... Но нито един не отива п р и н у д и т е л н о, нали?

Този въпрос го изтръгва от неговото вцепенение, отключва в него верижна реакция и тогава той преминава към стила на контрастната ирония. Като Милер той подхваща нейния въпрос, за да й го върне в неговия позитивен негатив:

КАМЕРДИНЕР (*смее се страшно*). О, боже! Как не! — все отбор д о б р о в о л ц и!

Цялата реплика е издържана в тоя ироничен тон на позитивна негативност която точно в тоя си вид е напълно изобличителна и обвинителна. Той описва набирането на „доброволците", бунта им, разстрелването на непокорниците, сърцераздирателното прощаване с близките и накрая завършва с иронията на безнадеждността. Езикът просто тежи от изобличителни заряди, които експлодират под формата на образна ирония с противоположно въздействие:

КАМЕРДИНЕР. Наистина няколко дръзки хлапаци излязоха пред строя и попитаха полковника на каква цена е продал херцогът тоя впрегатен добитък. —

Наивният наглед израз „няколко дръзки хлапаци" значи в своя негативен позитив: „смели, дръзновени, безстрашни младежи", а тяхната смелост се мери с въпроса, който задават на полковника, и с разстрелването им. „Впрегатният добитък" е пак негативен позитив. Поробените народи са чувствували потисничеството винаги като ярем, който влачат безропотно като впрегатни животни. С още по-голям заряд на горчива ирония и вътрешен бунт е натоварена следната реплика:

Но нашият милостив господар заповяда на всички полкове да излязат на парадния площад и да разстрелят хлевоустите хлапаци.

В тоя откъс „милостивият господар“ е позитивен негатив, докато „хлевоустите хлапаци“ е негативен позитив. „Милостивият господар“ дава заповед да се разстрелят безстрашните младежи заради тяхната революционна смелост. В това съпоставяне на тези две понятия остротата на иронията изпъква още по-рязко.

Също и в душата на леди се покачва верижното въздействие, но тъкмо това обстоятелство активизира верижната реакция в камердинера, който сега разтоварва недоволството си от нея. Докато се разиграва тая трагедия, леди се забавлявала с херцога на лов за мечки. И така тя се била лишила от „удоволствието“ да види „това великолепно зрелище“, когато вихрените удари на барабана възвестили, че е ударил часът на раздялата. Картината на това „великолепно зрелище“ (die Herrlichkeit) е дадена не само като слухово възприятие на оглушителен барабанен вихър, но оживява и като емоционално преживяване с четири върха:

КАМЕРДИНЕР... трябваше да видите:
1. как сиячета тичаха и ридаеха подир живия си баща,
2. как там обезумяла майка тичаше, за да набучи кърмачето си на щиковете,
3. и как по-нататък разделяха със саблени удари годеника от годеницата,
4. а ние белобрадите старци стояхме отчаяни и накрая захвърлихме патериците си подир момчетата, за да ги придружават в Новия свят.

И накрая трагичната ирония на обратното въздействие:

На градските порти те се извърнаха още веднъж и извикаха: бог да ви пази, жени и деца! — Да живее нашият господар — Ще се върнем в деня на Страшния съд!

С още по-голям заряд на ирония и възмущение е натоварен привидно ликуващият вик на армията: Ура! Хайде за Америка!

Верижната реакция е вече почти отшумяла, камердинерът е разтоварил душата си. Още веднъж тя припламва, когато леди му предлага кесия с пари като награда срещу „истината“. С презрителен жест той я хвърля на масата при брилянтите. С това камердинерът е изпълнил своята мисия на психологически-взривен ключ. Динамичното раздвижване на действието от тази верижна взаимореакция — камердинерът ⟷ леди — се изразява само във вътрешния прелом, който започва да руши неочаквано и за нея самата устоите на сегашния й живот и да прочиства пътя към истинското й същество. Този прелом не настъпва изведнъж, а постепенно, на няколко етапа.

Втория верижен трус леди Милфорд преживява в сцената с Фердинанд фон Валтер. Докато чрез камердинера тя стига до познанието на привидното добруване на страната, в сцената с Фердинанд тя разбира лъжливата стойност на властта и величието на истинската любов, която тя едва сега открива. Разговорът между нея и Фердинанд протича отначало в сдържан тон, макар че и в двамата кипи буря. Фердинанд се мъчи да потисне възмущението и презрението си, а леди едва спира напора на чувствата, които той извиква в нея. Диалогът е майсторски изграден. Тенденцията на леди е чрез прекъсвания и остроумни салонни реплики да отслаби напрежението, да овладее разговора и да го направлява, но без да се усети, тя подава ключовата дума и предизвиква сама първата верижна реакция. Вълнението й пречи да прояви своята словесна ловкост. Диалогът продължава с кратки и ловки реплики, но все в посоката, желана от Фердинанд. Въпреки тактиката на непрекъснати прекъсвания Фердинанд успява в трикратна декларация да заяви, че е „човек на честта“, „кавалер“ и „офицер“. Леди го прекъсва ласкателно:

Вие докосвате тук предимства, които делите с други. Защо премълчавате по-големи, в които сте единствен?

С тези думи тя отключва първата верижна реакция. Фердинанд преминава към открито нападение:

ФЕРДИНАНД (*ледено*). Тук те не ми са нужни.

Реакцията е вече в ход. Всяка нова реплика на леди изнася вътрешния му бунт навън. Леди прави нова тактическа грешка, като подвежда и него под общия знаменател на дворцови блюдолизци и в желанието си да го накара да се опомни, споменава името на херцога, а тъкмо то действува като червена кърпа върху Фердинанд. Името на херцога предизвиква такава верижна реакция, че Фердинанд не остави леди дори да се изкаже и заговоря като наелектризиран. Всичко, насъбрано в гърдите му, се излива като непрекъснат поток: ненавистта срещу потисничеството на херцога, възмущението от падението на леди, от грубото потъпкване и погазване на писаните и неписани закони. И, както в сцената с камердинера, сега неговите думи действуват като електрически шок върху леди и размразяват леда в душата й. Тя разказва повестта на своя живот, жестоката безизходност, която я тласва в ръцете на херцога, и трагичния избор между студените води на Елба и възможността да стане метреса на херцога. В нейната изповед има много сърдечна топлота, но все пак личи желанието по тоя път на сърдечна екзалтация и на овладяно вече слово да проникне в сърцето на Фердинанд. Той също е чедо на повишената чувствителност и привърженик на идеите за хуманно преустройство на света, а леди търди, че чрез влиянието си върху херцога искала да възстанови човечността и милостта в неговия дворец. Фердинанд прави също сърдечна изповед.

По начало леди би трябвало да спада към чистите образи от рода на Луиза Милерин, но поради фалшивата среда, в която живее, тя се опитва да съчетае вродената си благородство с дворцово лукавство и изневерява на своята най-съкровена същина. Както в психологическо-морално, така и в езиково отношение тя е един динамичен образ, подхвърлен на развитие, и това я прави много по-ефектна и човешки по-ценична, защото кой от нас е чист образ, ангел като Луиза? В края на сцената Фердинанд се вижда доста разколебан и покорен от тая нова леди която има вече много общо с образа на Луиза. Едва при новата среща с Луиза той се отърсва от нейното обаяние и възстановява своята непоколебимост.

В седма сцена на четвъртото действие леди Милфорд пак изневерява на своята истинска същина и се опитва да смае Луиза с външния си блясък и да я забърка с престорения тон на дворцово снизхождение и пренебрежение, макар в действителност да гори от любопитство и жив интерес. Стилът на разговора с Луиза е съзнателно актьорско постижение на леди. Чистата и безизкуствена Луиза се поддава отначало на това дворцово лукавство, но когато леди започва открито да я атакува, тя застава непринудено на моралната позиция, така характерна за нейното същество. Цялата сцена протича при почти едностранно верижно въздействие с посока от Луиза към леди Милфорд. На Луиза не липсва изтънчено остроумие, бърза съобразителност и нараняваща острота. Тя е находчива и изобретателна в образността, в която облича своите думи, докато леди непрекъснато губи своето самообладание, защото не е подготвена за езиковата ловкост и строга логика на Луиза, и непрекъснато трябва да сменя стилния разред, за да стигне до някакво изравняване. Отначало тя си служи с езика на снизходително благоволение, който според нейната преценка би подхождал за нивото на едно необразовано момиче от народа. След като преценява, че по тоя стилен път не може да добие вътрешен контакт с Луиза и че Луиза се изплъзва чрез остроумни реплики от нейната власт и запазва езиково и психологическо надмощие, тя преминава към по-топли ноти на

доброжелателка, подплатени с евтина нравоучителност и привидна житейска мъдрост. Говори й за първите несигурни трепети на любовта при едно шестнадесетгодишно момиче и предлага да я вземе при себе си на работа. В тая объркана реплика, прекъсвана и начупена от още неовладяно вълнение и несигурност, леди Милфорд е типична представителка на жена с голяма езикова култура. Ахилесовата пета в случая е нейната страст към Фердинанд и поради това чувство тя непрекъснато губи самообладание и обичайното си красноречие. Липсва й дипломатическата самодисциплина на Фиеско. След като цялата философия за любовта на шестнадесетте години не упражнява никакво въздействие и великодушното предложение за работа бива отхвърлено от Луиза, леди загубва наново самообладание, напуска позата на великодушна доброжелателка и заговаря с подигравателно-обидния тон на жена с високо обществено положение:

ЛЕДИ (*изпада във възмущение*). Виж ти каква важна дама! — Иначе девойки от Ваша я произход се чувствуват щастливи, ако намерят работа при господари. — Какви намерения имате вие, скъпа моя! Много нежни ли са тия пръсти за работа? Или може би хубавичкото лице ви прави така упорита?

Това хлъзгане в по-долен стилен разред се обяснява с нейната психологическа несигурност и страха от опасността да изгуби Фердинанд. В тези думи звучи и горчива себеирония, един горчив жизнен опит, когато самата тя е попаднала в ръцете на херцога тъкмо защото има нежни пръсти и хубавичко лице, един опит, заплатен от нея с достойството й на човек и с нейната гордост на британка.

С всичките предизвикателства до този момент леди не успява да отключи в Луиза верижна реакция, за да може чрез нея да проникне зад външната броня и да види какво се крие в душата й. Едва когато леди изтъква дворцовата обстановка като достойна рамка за красотата на Луиза и нейното доброчестие и място, където би могла да се освободи от своите граждански предразсъдъци, избухва първата верижна реакция. Взривовете следват един след друг с все по-голяма острота. Забележително е, че наред с пробиването на бронята в душата на леди Милфорд, без самата тя да съзнава това, се събужда отново реакцията на вътрешното преображение, започнала в сцената с камердинера и продължила в разговора с Фердинанд.

ЛЕДИ... да изберете едно обществено положение, единственото, гдето можете да се научите на обноски и опознаете света, единственото, гдето бихте могли да се освободите от вашите граждански предразсъдъци?

ЛУИЗА. И от моята гражданска невинност ли, миледи?

Словесната борба продължава с недомлъвки от страна на леди и логично и безмилостно разобличаване от страна на Луиза. Второто взривно предизвикателство се съдържа в твърдението на леди, че дори в гнездото на развратa Луиза ще съумее да запази своята чистота. Луиза отговаря недвусмислено, макар че обектът на нейната критика е все още анонимен:

Палатите на известни дами са често убежища на най-безсрамните забави.

Революционният протест в тия думи е с несъмнена насоченост тъкмо към леди. Първоначалната анонимност обаче бива веднага свалена и Луиза преминава към открита атака: леди Милфорд ←—→ Луиза:

Кой би могъл да предположи дори и на сън, че леди Милфорд изпитва вечни угризения на съвестта, че пръска пари, за да има превъзходството всеки миг да се черви от срам? Аз съм откровена, милостива госпожо.

Потресена, че тъкмо на нея се говори по тоя начин, леди Милфорд се опитва да прекрати верижното разпадане на вътрешната си устойчивост и продължава да предизвиква Луиза. Сега двете жени стоят една срещу друга без прикритие и с разголени души — две жени с противоположни разбирания, но обединени и едновременно разделени от едно голямо чувство: любовта към Фердинанд. В същност леди е една Луиза, но една Луиза, пренесена в аристократическа атмосфера и поради това покварена от нея. И двете са деца на повишената чувствителност и за двете любовта е жизнен принцип, но гражданската Луиза е чисто самородно злато, докато леди Милфорд заедно с изящната си обковка и аристократическа обработка е придобила много от недостатъците на своята среда. Изисква се много силен душевен трус, който да изхвърли пляката, за да блесне чистото злато.

Диалогът между двете жени придобива драматично напрежение, като взривното въздействие става еднопосочно: от Луиза към леди Милфорд. След като разтоварва душата си от революционния бунт, Луиза остава недосегаема за верижно въздействие. Вътрешната й позиция е твърда и непоколебима. Тя отдавна е решила какво ще прави, ако загуби Фердинанд. Затова заплахите на леди не постигат очаквания ефект. Те издават само безсилието й и слабата й позиция:

ЛЕДИ. Аз съм могъща, нещастнице! — с т р а ш н а. Къща се в бога! Ти си загубена!

ЛУИЗА. Безвъзвратно, миледи, щом го принудите да о б и ч а Вас.

След последния връх на ожесточение леди бива хвърлена в другата крайност: тя моли Луиза да й отстъпи Фердинанд. Предлага й накитите си, дрехите си, колата си. Тогава Луиза доброволно се отказва от него, но изрича трагичната истина, че няма друг изход за себе си освен смъртта. Едва тук, в осма сцена на четвъртото действие, завършва последният етап от вътрешното прераждане в леди Милфорд. Осъзнала степента на своето себегубене и падение, тя се опомня и чрез величието на Луиза израства и тя самата в нравствена личност. Езикът й придобива сега чистия звън на великденски камбани. Като Фиеско със стария Дориа тя се състезава с Луиза за морално надмощие и превъзходство. В тоя момент на вътрешно възкресение езикът на леди се доближава до езика на Луиза:

ЛЕДИ. Величествено като залязващото слънце ще сияза днес от върха на моето величие: нека моето великолепие умре заедно с любовта ми и нищо освен моето сърдце да не ме придружава в това гордо изгнание.

Чрез вътрешна борба тя достига до своята първоначална чистота, която сега й позволява да вижда хората и нещата в тяхната истинска светлина и стойност Сега тя разкрива нови особености на своето същество. В критиката на дворцовия живот нейният език показва уклон към тънък хумор и образност, които издават светската дама, една особеност, напълно чужда на Луиза. Леди разтоварва душата си от всички потискани досега преценки за княза, за управлението, за царедворците и дворцовия живот. Съчетани с острота на съждението и блискаво остроумие, нейните думи са безпощадна критика на управлението и още веднъж изпълват салона с революционен пламък. За пръв път Шилер влага в устата на жена такава блискава ирония, и то една ирония, насочена против социалните порядки:

Свят ще й се завие на тая княжеска мариоветка! Разбира се! Приумицата е доста забавна, за да пръсне виочайшия му череп! Вихрушка ще помете всичките му угодливи царедворци!

Преливат от ирония и обръщенията й към хофмаршал фон Калб, в които тя имитира неговата раболепна склонност към любезни и прелюбезни имена:

Ура! господин хофмаршале, едно място се овакантява. Тъкмо благоприятно време за сводниците. Това е твоя грижа, златни мой! — Едно от двете, ангел мой!

Така леди Милфорд се озовава в лагера на музиканта Милер, Луиза и Фердинанд. Нейният завет към херцога да подари любовта си на немския народ обкръжава с нов ореол образа й. Още повече тя израства като морален човек с решението си да раздаде всичките си накити и да си отиде така бедна, както е дошла. С този последен акт тя слиза от сцената, но оставя след себе си чувството за една ненапразно извършена жертва. Оттам произтича и нейното величие като образ, минал през човешко страдание, за да се извиси в сферата на Шилеровите морално просветлени жени.

Тъкмо при леди Милфорд се разкрива най-ярко силата на разговора като динамично средство за достигане до истината: личната, колективната, социалната, истината на чувствата, убежденията. В борбата на мненията, в словесния двубой човешката мисъл постепенно се извисява до нея. В трагичната развръзка на „Коварство и любов", над труповете на Луиза и Фердинанд, над трагичните съдби на Милер, президента и Вурм истината засиява с ярка светлина. След дълги вътрешни конфликти преди смъртта си Фердинанд преодолява объркването на чувствата си, очиства се от огровното въздействие на сплетните и интригите на Вурм и стига до онова познание за Луиза, което винаги е носел в себе си — че тя е ангел. Президентът и Вурм разбират, че има човешки стойности, които стоят над съсловните предразсъдъци и стремежа към власт, а за зрителите става ясно, че никакви съсловни прегради не могат да разделят две сърца, свързани с непреривната връзка на любовта, че има нещо гнило в социалния порядък и той подлежи на преустройство. И една надлична истина в класически дух: никакво престъпление не остава ненаказано. Рано или късно законът възтържествува.

В „Коварство и любов" борбата между двата лагера — гражданство и аристократи — се разиграва на лична основа, не в името на някаква идея, но личната борба и трагедия се разраства в надлична борба, в надлична трагедия, защото добива общочовешко значение. Луиза, Фердинанд, камердинерът, Милер и отчасти леди Милфорд са носители на тая борба. В тоя смисъл те са символи на стремежа към един нов обществен ред, към нови обществени идеали.

ФАУСТ В АДУ

(об одном неизученном замысле Пушкина)

ДМИТРИЙ БЛАГОЙ

Литературное наследие, оставленное Пушкиным, состояло из двух основных частей. Это были прежде всего произведения, опубликованные при его жизни или вскоре после трагедии 1837 г. в посмертном собрании его сочинений. Но наряду с этим „печатным" Пушкиным остался Пушкин „рукописный" — обширное собрание его творческих рукописей. Собрание это тем драгоценнее, что все стадии работы Пушкина над своими произведениями, в том числе даже небольшими стихотворениями, проходили, как правило, „с пером в руках". В рукописях была полностью запечатлена динамика его вдохновенного и упорного, окрыленного, а порой и очень нелегкого — „мучительного" — творческого труда. Поэтому рукописи являются исключительно важным материалом для изучения психологии художественной мысли телеологии творческого процесса, поэтики и стилистики Пушкина. Помимо того в рукописях хранятся следы многочисленных замыслов, возникавших в сознании Пушкина и брошенных им порой на время, а чаще навсегда, на той или иной, подчас не шедшей дальше составления предварительного плана или даже только заглавия будущего произведения, стадии их осуществления. Изучение этих стремительно сменявших друг друга и самых разнообразных замыслов широко раздвигает границы известного нам художественного мира Пушкина. В то же время они — ярчайшее, нагляднейшее свидетельство могучего кипения переполнявших его созидательных сил и порывов. Однако все это богатство стало доступно далеко не сразу. Именно потому, что черновые рукописи Пушкина являлись своего рода „стенограммами" его творческого процесса, они с величайшим трудом поддавались прочтению, которое шло очень медленно и очень постепенно. И лишь в советском академическом издании полного собрания сочинений Пушкина в шестнадцати томах, которое было подготовлено коллективом крупнейших пушкинистов к столетию со дня его смерти и стопятидесятилетию со дня рождения (1937 и 1949 г.) этот процесс был наконец-то завершен. За совсем небольшими исключениями, весь „рукописный" Пушкин был прочитан, можно сказать „расшифрован", и тем самым стал доступен не только исследователям, но и читателям. Это дало возможность приступить к систематическому изучению пушкинских замыслов (работы С. М. Бонди, Б. В. Томашевского, Б. С. Мейлаха, А. В. Чичерина, И. Л. Фейнберга и других советских ученых). Но многое здесь и по-сейчас еще продолжает ждать своего исследования.

В последних изданиях собраний сочинений Пушкина, начиная с академического, в разделе стихотворений печатается цикл следующих фрагментарных отрывков, объединенных общим редакторским заглавием „Наброски к замыслу о Фаусте":

I

„Скажи, какие заклинанья
Имеют над тобою власть?"
— Все хороши; на все призванья
Готов я как бы с неба пасть,
Довольно одного желанья —
Я, как догадливый холоп,
В ладони по-турецки хлоп,
Присвистни, позвони, и мигом
Являюсь. Что делать — я служу,
Живу, кряхчу под вечным игом.
Как нянька бедная, хожу
За вами — слушаю, гляжу.

II

— Вот Коцит, вот Ахерон,
Вот горящий Флегетон,
Доктор Фауст, ну смелее,
Там нам будет веселее. —
— Где же мост? — Какой тут мост,
На вот — сядь ко мне на хвост.

— Кто идет? — Солдат
— Это что? — Парад.
—Вот обер-капрал,
Унтер-генерал

— Что горит во мгле?
— Что кипит в котле?
— Фауст, ха-ха-ха,
Посмотри — уха,
Погляди — цари.
О вари, вари!..

III

— Сегодня бал у сатаны —
На именины мы званы —
Смотри, как эти два бесенка
Усердно жарят поросенка,
А этот бес — как важен он,
Как чинно выметает вон
Опилки, серу, пыль и кости.
— Скажи мне, скоро ль будут гости?

*

— Так вот детей земных изгнанье?
Какой порядок и молчанье!
Какой огромный сводов ряд,
Но где же грешников варят?
Всё тихо. — Там, гораздо далее.
— Где мы теперь? — В парадной зале.

*

— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.
— Я бью. — Нельзя ли погодить?

— Беру. — Кругом нас обыграла!
— Эй, смерть! Ты, право, слутовала.
— Молчи! ты глуп и молоденек.
Уж не тебе меня ловить.
Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!

*

— Кто там? — Здорово, господа!
— Зачем пожаловал сюда?
— Привел я гостя. — Ах, создатель!..
— Вот доктор Фауст, наш приятель. —
— Живой! — Он жив, да наш давно —
Сегодня ль, завтра ль — все равно.
— Об этом думают двояко;
Обычай требовал, однако,
Соизволенья моего,
Но, впрочем, это ничего.
Вы знаете, всегда я другу
Готова оказать услугу...
Я дамой.., — Крой! — Я бью тузом...
— Позвольте, козырь. — Ну, пойдем...

История составления этого ранее отсутствовавшего цикла является выразительным примером той длительной — почти вековой — и в высшей степени кропотливой работы по прочтению и осмыслению черновиков Пушкина, о которой я только что говорил.

Лишь в 1855 г., восемнадцать лет спустя после смерти поэта, были извлечены из рукописей и опубликованы первым биографом Пушкина и редактором первого же научно-критического издания его сочинений, П. В. Анненковым в „Материалах для биографии А. С. Пушкина“ всего два неполных стиха из первого наброска, входящего в состав данного цикла. Несколько позднее в 1857 г. в подготовленном Анненковым седьмом томе собрания сочинений Пушкина ему удалось прибавить к этому семь новых разобранных стихов (третий фрагмент третьего наброска). Наконец, еще через семь лет в своей второй критико-биографической работе „Пушкин в Александровскую эпоху“ он значительно дополнил эти публикации, приведя первый, третий и четвертый (без пяти последних стихов) фрагменты третьего наброска. К этому он присоединил и еще один открывок, „с великим усилием“ вырванный „из хаоса“ „перемаранных строчек“:

Во тьме кромешной...
Откуда изгнаны навек
Надежда, мир, любовь и сон,
Где море адское клокочет,
Где грешника внимая стон
Ужасный сатана хохочет.

„Итак, вот все осколки какого-то литературного замысла“, — писал Анненков, датируя его 1821 годом и добавляя: „По отсутствию программы, на этот раз совершенно недостающей, сверх обыкновения, сатирической поэме Пушкина, всякие догадки о ее содержании конечно, становятся невозможны...“[1] Десять лет спустя В. Е. Якушкин в составленном им первом описании рукописей Пушкина добавил

[1] Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху, М. СПб, 1874, стр. 174—176.

к „осколкам" этой „сатирической" „сатанинской", как называл ее также Анненков, поэмы 1821 г. (в последующих изданиях редакторы придали ей несколько более уточняющее и закрепившееся за ней заглавие „Адская поэма") еще несколько стихов (заключительные строки третьего фрагмента третьего наброска).[2] В 1916 г. одним из редакторов дореволюционного академического издания Пушкина, П. О. Морозовым был опубликован и весь, вовсе отсутствовавший у Анненкова, второй набросок.

Этим была завершена более чем полувековая работа текстологов и биографов Пушкина по прочтению и собранию в одно целое разрозненных фрагментов так называемой „адской поэмы" 1821 г. Но и теперь содержание и характер пушкинского замысла продолжали оставаться — и даже в еще большей степени, чем для Анненкова, — неопределенными и загадочными.

Путь к началу разгадки был указан лишь четырнадцать лет спустя. Отрывки „адской поэмы" в основном имеют форму диалога. Но один из участников его вовсе в них не назван, а другой фигурирует в рукописи сокращенно: „доктор Ф.". Анненков высказал предположение: „Не Фрикен ли? известный кишиневский врач того времени". Предположение это вошло в научный оборот. Но именно здесь-то наглядно проявилась недостаточность узко-биографического подхода к явлениям художественной литературы, прямо помешавшая крупнейшим исследователям-пушкинистам увидеть то, что, как стало затем очевидно, лежало, можно сказать, на самом виду, стоило только подойти к этому в более широкой историко-литературной перспективе. „Долго комментаторы принимали „д-ра Ф.", к которому обращены реплики отрывков, за кишиневского доктора Фрикена, но совершенно ясно, что речь идет о д-ре Фаусте и отрывки в части представляют собой диалог между ним и Мефистофелем при посещении преисподней". Но автор этих строк, тонкий критик и историк литературы А. Г. Горнфельд не был специалистом-пушкиноведом и потому дальнейших выводов из своего попутного замечания он не сделал. Сделала их видная исследовательница жизни и творчества Пушкина Т. Г. Зенгер-Цявловская, которая и подготовила новую, более полную (со всеми вариантами) и точную, публикацию „Набросков" для советского академического издания Пушкина. Привлекая к анализу не только тексты набросков, но и рисунки, которые неоднократно делались поэтом во время творческой работы на полях рукописей, она убедительно доказала, что никакого неосуществленного замысла „сатирической" „адской" поэмы в 1821 г. у Пушкина вообще не было; а то, что печаталось до сих пор под этим названием, представляет искусственное соединение двух совсем различных и разновременных замыслов. К 1821 г., действительно, относится один из включавшихся вслед за Анненковым в ее состав „отрывков" („Во тьме кромешной..."), но он является наброском, связанным совсем с другим замыслом — романтической поэмы о „Влюбленном бесе". Остальное относится к замыслу о „Фаусте" и датируется 1825 г. — периодом ссыльной жизни поэта не на юге, а в Михайловском. Однако посвятив замыслу о „Влюбленом бесе" специальную и очень обстоятельную работу[3], в отношении основной части набросков Т. Г. Цявловская ограничилась только небольшим примечанием: „Эти разбросанные в разных рукописях наброски на тему о Фаусте не были сведены Пушкиным воедино. Поэт оставил замысел о посещении

[2] Полное собрание сочинений Пушкина, приложение к журналу „Красная нива" на 1931 г. т. VI Путеводитель по Пушкину. М.—Л., стб. 96.

[3] Т. Г. Цявловская, „Влюбленный бес" (Неосуществленный замысел Пушкина) „Пушкин. Исследования и материалы", т. III, М.—Л., 1960, стр. 101—130.

Фаустом ада и написал „Сцену из Фауста" с противопоставлением образов Фауста и Мефистофеля в психологическом плане".[4]

Между тем пушкинский замысел о Фаусте в аду представляет отнюдь не меньший, а, как мне кажется, даже больший интерес и, вместе с тем, продолжает оставаться совсем неизученным.

Прежде всего после указания Горнфельда считается как бы само собой разумеющимся, что пушкинские „Наброски" связаны с „Фаустом" именно Гёте, и в комментариях к последним изданиям Пушкина имя его даже не называется. А ведь в немецкой литературе второй половины XVIII века, в особенности, в период Sturm und Drang'a, имелось несколько произведений, в основу которых была положена старая, сложившаяся еще в XVI веке, легенда о Фаусте. С одним из них, романом „Жизнь, деяния и гибель Фауста", написанным одним из наиболее типичных „бурных гениев", другом Гёте, Фридрихом Клингером, вышедшим на немецком языке в Петербурге в 1791 г., затем неоднократно переиздававшемся и переведенном на ряд западноевропейских языков (в русском переводе его тогда не было), Пушкин несомненно познакомился (как это бесспорно устанавливает Цивловская в упомянутой статье) еще в период кишиневской ссылки. Однако она учитывает это только в связи с замыслом поэмы о „Влюбленном бесе". Между тем, как увидим далее, следы этого знакомства имеются и в фаустовских „Набросках" 1825 г. Но, действительно, ближайшим образом последние связаны с трагедией Гёте, о чем свидетельствуют не только стихотворно-драматическая их форма, но и выступающие из них облики Фауста и, в особенности, Мефистофеля. А раз это так, возникают естественные вопросы, во-первых, что привлекло к этим образам и гётевской трагедии вообще настолько сильное творческое внимание Пушкина, что вызвало потребность в их собственной художественной разработке, и, во-вторых, какую художественную задачу, принявшись за эту разработку, он перед собою ставил.

Первый отзвук Гёте в творчестве Пушкина — эпиграф, заимствованный как раз из „Фауста" (из „Пролога в театре") „Gib meine Iugend mir zurück", который он хотел было предпослать в 1820 г. своей первой южной романтической поэме „Кавказский пленник". Вплотную соприкоснулся Пушкин с творениями Гёте и опять-таки больше всего с „Фаустом" в 1823—1824 гг. В отрывке письма к одному из друзей весной 1824 г., рассказывая о своих литературных занятиях, он сообщает, что п и ш е т „пестрые строфы романтической поэмы" (начальные главы будущего „Евгения Онегина") и ч и т а е т Библию, Шекспира и Гёте, иронически добавляя: „святый дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гёте и Шекспира". Подобное сообщение отнюдь не случайно. Наоборот, оно весьма характерно с точки зрения становления и развития Пушкина, как писателя.

Приступив к работе над своим центральным произведением — романом в стихах, полностью погруженный в современную поэту русскую действительность, Пушкин одновременно вступает в живое общение с замечательным литературным памятником древнего востока и с великанами новой европейской литературы. И только идя этим двуединым путем — все теснее сливаясь с родной народной стихией и одновременно вживаясь в эстетический опыт веков, творчески овладевая вершинными достижениями художественной культуры человечества, исключительно одаренный автор „Руслана и Людмилы" и первых южных поэм, воспитавшийся по началу на традициях галантной французской поэзии и творчества Вольтера, затем, как и большин-

[4] А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, т. II, Гос. из-во „Художественная литература", М., 1959, стр. 759—760.

ство его современников „сходивший с ума“ от романтических творений Байрона, смог вырасти в величайшего национального художественного гения, „поэта действительности“, основоположника русской классической литературы.

В качестве одного из таких вершинных явлений, воспринимался Пушкиным и — „величайшее создание поэтического духа“ — гётевский „Фауст“. „Он служит — писал Пушкин — представителем новейшей поэзии точно, как „Илиада“ служит памятником классической древности“ (черновая заметка 1827 г. „О трагедиях Байрона“). Причем в эту итоговую формулу-характеристику Пушкин вкладывал не только собственно эстетическое, но и огромное философское и культурно-историческое содержание. В трагедии Гёте и прежде всего во взаимно дополняющих друг друга образах Фауста и Мефистофеля нашли свое ярчайшее художественное воплощение ведущие тенденции „духа“ большой исторической эпохи — развития вырвавшейся из оков средневековья новой европейской культуры во всей ее сложности и противоречиях, в ее положительном и отрицательном, в ее сильных и слабых сторонах.

По началу особенно запал в сознание Пушкина образ Мефистофеля. Как раз в период приобщения к „Фаусту“, в 1823 г. им создается стихотворение „Демон“ — не только лирическая исповедь поэта, сжатая история его собственного духовного развития, его личного душевного кризиса, но и отражение общественной психологии — того крушения иллюзий, которое охватило широкие круги европейского общества в период после французской революции конца XVIII века, величия и падения Наполеона и начала становления нового буржуазного строя, столь далекого от упований и надежд философов-просветителей. Недаром пушкинский „Демон“ так горячо отозвался в умах и сердцах читателей-современников. И не только для того, чтобы отвести подозрения от одного из друзей поэта, в котором те же современники не без основания увидели прототип его „злобного гения“, Пушкин в заметке об этом стихотворении, якобы набросанной посторонним лицом, ссылается именно на образ Мефистофеля: „В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-по-малу вечные противуречия существенности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гёте называет вечного врага человечества духом отрицающим“ (у Гёте: „Ich bin der Geist der stets verneint“).

Два голоса — пламенного поэта-романтика и типичного для „века торгаша“ рассудительного „реалиста“, наживающегося на издании его „стишков“ (своеобразные модуляции „фаустовского“ и „мефистофельского“ начал) звучат и во вскоре, в 1824 г. написанном Пушкиным (уже в непосредственной связи с „Прологом в театре“, предпосланным Гёте „Фаусту“) „Разговоре книгопродавца с поэтом“, который Пушкин, в свою очередь, предпослал первой главе „Евгения Онегина“ (от нее, кстати, в процессе работы, и отпочковалось стихотворение „Демон“). Звучат эти два голоса и в самом романе в стихах, в частности, в олицетворяющих те различные возрасты „сердца“, о которых говорится в „Демоне“, в образах Ленского и Онегина, названного в конце романа, правда, уже в ином, ироническом ключе — устами „людей благоразумных“, — „сатаническим уродом“ и даже „демоном моим“.

Исключительно высокая оценка Пушкиным гётевского „Фауста“ и то большое значение, которое он имел для его собственного духовного развития, во многом объясняет последовавшее вскоре непосредственное творческое обращение к нему поэта — „фаустовские“ наброски 1825 г. и создание в том же году вполне законченной „Сцены из Фауста“. А что возникает все это как раз в тот период, когда в

его творчестве с небывалой дотоле яркостью и силой проступают черты народности — национально-русской стихии (пишется знаменитый пролог ко второму изданию „Руслана и Людмилы“ — „У лукоморья дуб зеленый“, „простонародная сказка“, „Жених“, „Зимний вечер“, создаются „деревенские“ главы „Евгения Онегина“, „Борис Годунов“), только лишний раз подтверждает тезис о двуедином пути развития Пушкина-художника.

Но каков же характер этого обращения? Горнфельд назвал и то, и другое „опытом восполнения мотивов и образов“ гётевского „Фауста“. Действительно, и „Наброски“, и „Сцена“ (напомню, что при первой публикации Пушкин так и озаглавил ее „Новая сцена из Фауста“) не являются ни переводом, ни даже вольным переложением гётевского текста: в нем ничего этого нет. Но верное определение Горнфельда слишком еще общо, не дает представления ни о характере этого „восполнения“, ни об его специфической направленности.

Ни в какой мере не является „опыт“ Пушкина, как мы дальше наглядно убедимся, и подражанием Гёте, если понимать под подражанием, как это чаще всего делается, нечто несамостоятельное, эпигонское. Но сам поэт, не раз озаглавливая некоторые свои произведения „Подражаниями“, вкладывал в это понятие совсем иной, более широкий и глубокий смысл. В одной из своих последних критических статей („Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова“) Пушкин замечал: „Талант неволен и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь“. И оба вида такого „подражания“ неоднократно встречаются в творчестве Пушкина. Присутствуют они, как я считаю, и в цикле фаустовских „Набросков“.

Подчеркивая — и вполне справедливо — „оригинальность“ Пушкина, новейшие комментаторы „Сцены из Фауста“ или ограничиваются указанием на то, что она „не имеет соответствия никакому отрывку“ из гётевской трагедии, или усматривают ее связь с последней лишь в том, что поэт „использует образы“ Мефистофеля, Фауста, Гретхен (примечания к „Сцене“ Б. В. Томашевского, Т. Г. Цявловской). Однако помимо этого Пушкин наряду с самостоятельным значением „Сцены“ мыслит ее — и совсем не в ущерб „оригинальности“ — не только изолированно, а и в общем фабульно-композиционном ряду гётевского „Фауста“. Пушкинская „Сцена“ и по своей обстановке, и по преимущественно психологической окраске — переживания Фауста в связи с его романом с Гретхен, — ближе всего к сцене Гёте „Лес и пещера“. Но у Гёте эта сцена предшествует физическому сближению Фауста с Гретхен; сцена Пушкина происходит после этого и по ходу сюжета гётевской трагедии — место ее скорее всего перед сценой „Вальпургиева ночь“.

Подобные же соответствия могут быть установлены и в отношении фаустовских „Набросков“. Первый из них посвящен появлению перед Фаустом Мефистофеля, который иронически „представляет“ ему себя в качестве „догадливого холопа“, угадывающего малейшее желание хозяина и готового его немедленно выполнить. По своему содержанию она соответствует самому началу трагедии — сценам третьей и четвертой („Кабинет Фауста“). Все остальное — и фабульно, и стилистически — перекликается с „Вальпургиевой ночью“, т. е. почти с самым концом первой части трагедии, тогда только и известной (сцена двадцать первая из общего числа двадцати пяти).

Едва ли можно думать, что у Пушкина возникала при этом мысль написать полностью другого — с в о е г о — Фауста. Скорее поэт замышлял и в данном случае создать какую-то отсутствовавшую у Гёте „новую сцену". Причем в отношении первого наброска, в котором лишь двенадцать строк (начальный короткий вопрос Фауста и ответная реплика Мефистофеля), трудно утверждать даже это. Возможно, что и написан он значительно ранее чем два других, которые в академическом издании твердо прикреплены к 1825 году, тогда как первому придана гораздо более широкая дата — 1822—1825. Не к 1823—1824 ли годам — времени, когда Пушкин впервые по-настоящему сжился с трагедией Гёте, он и относится? Во всяком случае набросок этот может быть и началом некоей „новой сцены", и просто своего рода „пробой пера" — той формой „подражания", которую Пушкин связывал с „изучением" оригинала, творческим вживанием в него. И, действительно, поэту удалось всего в десяти стихах ответной реплики Мефистофеля „войти" в этот гётевский образ изнутри, „увидеть" его, „услышать" его голос, его интонации и вместе с тем сообщить ему свою „вторую жизнь", которая с полной силой будет развернута позднее в „Сцене из Фауста".

Иной характер имеют второй и третий наброски. Перед нами здесь только первоначальная и очень предварительная наметка. Отдельные куски писались иной раз без последовательности, композиционного сцепления, а так, как они отрывочно возникали в сознании поэта. Но даже и в таком виде, в отличие от первого наброска, они уже дают известное представление о породившем их замысле. Тут — другая форма „подражания" великому образцу. Поэт „стремится" здесь „по следам гения" в надежде „открыть новые миры": задумывает новую сцену трагедии, в известной мере, как я уже упомянул, аналогичную сцене „Вальпургиева ночь". На Брокен, на шабаш ведьм Мефистофель коварно увлекает Фауста, чтобы отвлечь его от трагической судьбы Гретхен после невольного отравления ею матери и убийства ее брата. В ад, спекулируя на страстной жажде познания Фаустом всего сущего, он увлекает его после безуспешной попытки спасти ее от казни, чем и заканчивается первая часть трагедии. Посещение Фаустом ада и то, что он там увидел, и должно было составить содержание „новой сцены".

Для большей наглядности я повторяю текст пушкинских „Набросков", относящихся к этой сцене, условно названной мною „Фауст в аду", располагая их в более упорядоченной композиционной последовательности, кстати, в отношении третьего наброска (по моей нумерации 2—5 отрывки) я следую, отступая от публикации академического издания, тому расположению кусков, какое имеется в автографе.

1

— Вот Коцит, вот Ахерон,
Вот горящий Флегетон.
Доктор Фауст, ну смелее,
Там нам будет веселее. —
— Где же мост? — Какой тут мост,
На вот — сядь ко мне на хвост.

2

— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.
— Я бью. — Нельзя ли погодить?
— Беру. — Кругом нас обыграла.
— Эй, смерть! Ты, право, спалтовала.

— Молчи! ты глуп и молоденек.
Уж не тебе меня ловить.
Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!

3

— Кто там? — Здорово, господа!
— Зачем пожаловал сюда?
— Привел я гостя. — Ах, создатель!..
— Вот доктор Фауст, наш приятель —
— Живой! — Он жив, да наш давно —
Сегодня ль, завтра ль — всё равно.
— Об этом думают двояко;
Обычай требовал однако
Соизволенья моего,
Но впрочем это ничего.
Вы знаете, всегда я другу
Готова оказать услугу...
Я дамой... — Крой! — Я бью тузом...
— Позвольте, козырь. — Ну, пойдем...

4

— Сегодня бал у сатаны —
На именины мы званы —
Смотри, как эти два бесенка
Усердно жарят поросенка,
А этот бес — как важен он,
Как чинно выметает вон
Опилки, серу, пыль и кости.
— Скажи мне, скоро ль будут гости?

5

— Так вот детей земных изгнанье?
Какой порядок и молчанье!
Какой огромный сводов ряд,
Но где же грешников варят?
Всё тихо. — Там, гораздо дале.
— Где мы теперь? — В парадной зале.

5

— Кто идет? — Солдат.
— Это что? — Парад.
— Вот обер-капрал,
Унтер-генерал.

7

— Что горит во мгле?
Что кипит в котле?
— Фауст, ха-ха-ха,
Посмотри — уха,
Погляди — царь.
О варя, варя!..

Что же могло натолкнуть Пушкина на тему этой сцены? В трагедии Гёте ничего такого нет. Некоторые мотивы „наброска", очень вероятно, восходят к роману о Фаусте Клингера. Так в нем имеется подробное описание „празднества" у сатаны (ср. пушкинское: „Сегодня бал у сатаны"), данное в честь изобретения Фаустом (по легенде о нем) книгопечатания; но Фауст на нем не присутствует; для сатаны и его ближайших приспешников бесы „варят и жарят" кушанья из душ величайших грешников — римского папы, прославленного завоевателя, лжефилософа, монахов (ср. в наброске Пушкина „уху" из „царей" и „О вари, вари!"). Во французском переводе, по которому, вероятно, и познакомился Пушкин с романом Клингера, он называется „Aventures du docteur Faust et sa descente aux enfers". И роман Клингера, действительно, кончается тем, что представленный к Фаусту бес Левиафан согласно заключенному между ними договору в положенный срок умерщвляет его, уносит его душу в ад и подвергает там ее чудовищным мукам.

Но в набросках Пушкина Фауст посещает ад, будучи еще живым, вместе с Мефистофелем, который еще продолжает быть его послушным слугой. Такая ситуация естественно приводит на память другое величайшее создание мировой литературы — прославленный дантовский „Ад" и вместе с тем бросает на замысел Пушкина совсем новый свет.

Как раз в годы тесного общения Пушкина с „Фаустом" Гёте, он неоднократно обращался мыслью к „тройственной поэме" Данте, как называл он „Божественную комедию", и особенно к его первой кантике „Inferno". Эпиграф из „Ада" поэт хотел было предпослать сперва третьей, затем четвертой главам „Евгения Онегина", писавшимся в 1824—1825 годах. В 1824 г. он вкладывает в уста Алеко в „Цыганах" (в его монолог над колыбелью сына — отрывок, не вошедший в окончательный текст) три стиха — перевод строк из дантевского „Рая". В одной из заметок 1825—1826 гг. Пушкин пишет о том же дантовском „Inferno": „Единый план Ада есть уже плод высокого гения". Наконец, позднее в своей завершающей оценке-характеристике „Божественной комедии" он прямо ставит ее в один ряд с „Фаустом". Если трагедия Гёте — высшее выражение новой европейской художественной и философской мысли, то „Божественная комедия" — вершинное явление, своего рода художественная энциклопедия средневековой Европы: в ней „все знания, все поверия, все страсти средних веков были воплощены и преданы, так сказать, осязанию в живописных терцетах" (см. академическое издание Пушкина, т. XI, стр. 515).

Вместо „сурового" автора „Божественной комедии", католика Данте и его величавого вожатая по кругам ада, римского поэта — мудреца и провидца, каким он в то время слыл, — Виргилия, заставить совершить подобное же путешествие человека нового времени — „бурного гения" и романтика Фауста, руководимого „отрицающим духом", скептиком и циником Мефистофелем — не такова ли оригинальная мысль, возникшая в сознании Пушкина, следами которой и являются дошедшие до нас его наброски?

Это придает им и их особый жанровый строй. Не только по существу замысла, но и по своей шутливо-гротескной манере они носят (особенно в отношении „Ада" Данте) характер явной литературной пародии.

У Данте: Виргилий — „вождь, господин и учитель" ((Tu duca, tu signore e tu maestro" — почтительно обращается к нему поэт), торжественно вводит его в мрачные врата адовы с их зловещей надписью, предупреждающей входящего в них оставить навсегда всякую надежду. Затем подводит его к подземной реке Ахерону, через которую свирепый лодочник — демон Харон перевозит души грешников в угото-

ванный им вечный мрак, нестерпимый зной и леденящий холод („nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo“). Харон гневно отказывается принять поэта в свой челн, ибо не место живому среди душ умерших („E tu che se costi, anima viva, Pàrtiti da cotesti che son morti!“). Но Виргилий укрощает его ярость, заявляя, что Данте должен быть впущен в ад по велению свыше. В пушкинских набросках: через Ахерон и другие подземные реки Фауст переправляется на хвосте Мефистофеля („Где же мост?— Какой тут мост, На вот сядь ко мне на хвост“). У входа в ад Смерть, которая, „что б только вечность проводить“ играет в картишки, еще к тому же плутуя, с бесами, также по началу не хочет впустить Фауста, поскольку он еще „живой“; но соглашается, ибо всегда „готова оказать услугу“ другу-Мефистофелю. Пародиен по отношению к мерным, торжественным, кованным терцинам Данте и самый стих отрывков, своей просторечной лексикой и разговорными интонациями, близкий к стиху гётевской „Вальпургиевой ночи“.

В позднейшей „Заметке к Графу Нулину“, написанной в конце 1825 г., поэт рассказал, что он, стремительно — всего за два дня, был создан им под влиянием внезапно вспыхнувшего „двойного искушения“ — „пародировать историю и Шекспира“. Можно думать, что подобное же двойное искушение — пародийно слить в некое единое целое образы, понятия и представления двух различных исторических эпох, двух сменивших друг друга европейских культур, нашедших свое высшее поэтическое выражение в „Аде“ Данте и в „Фаусте“ Гёте — охватило Пушкина и тогда, когда за несколько месяцев до „Графа Нулина“ он стал набрасывать отрывки сцены „Фауст в аду“.

Может возникнуть естественный вопрос. В „Графе Нулине“ Пушкин, по его словам, пародировал „довольно слабую поэму Шекспира“ — „Лукрецию“. А как же, при всем своем преклонении перед гениальными созданиями Данте и Гёте, Пушкин пошел на их пародирование. Сразу же вспоминаются полные негодования и словно бы имеющие прямое отношение к данному случаю строки: „Мне не смешно, когда фигляр презренный Пародией бесчестит Алигьери“. Но эта тирада вложена поэтом в уста угрюмого, замкнутого, высокомерного, не любящего жизнь и презирающего людей, разъявшего искусство, как труп, Сальери. И, конечно, Пушкину ближе гениально простодушный Моцарт, который, радуясь, что его музыка пошла в народ, от души „хохочет“, слушая как слепой старик на своей дешевенькой скрипочке перепиликивает в трактире его арии.

Пушкин рос в атмосфере русского „вольтерьянства“, отраженной культуры французских салонов XVIII века, атмосфере острословия, каламбуров, пародий, эпиграмм, которая господствовала не только в доме его родителей, но и в наиболее близком начинающему поэту литературном кругу „арзамасцев“. Характерно, что первыми дошедшими до нас совсем ребяческими его стихами, писавшимися еще на французском языке, были автоэпиграмма и шуточная — „ирои-комическая“ — переделка поэмы Вольтера „Генриада“ — „Tolyade“. В этом же шутливо-пародийном ключе звучит в значительной степени и первое большое его произведение — „Руслан и Людмила“.

В своем последующем художественном развитии „певец Руслана и Людмилы“, как его долго продолжали именовать многие восторженные читатели-современники, ушел от нее, как и от своего юношеского вольтерьянства, на неизмеримо далекое расстояние. Но смех, шутка навсегда остались в числе излюбленных приемов и средств его поэтики. К ним Пушкин совсем не прибегал в своих романтических южных поэмах, но зато, с каким блеском засверкали они в переливающемся самыми

разнообразными цветами и оттенками многокрасочном спектре „Евгения Онегина“! Недаром в полемике с Рылеевым и Бестужевым, неодобрительно встретившими первую главу „Онегина“, Пушкин так горячо отстаивал право на наличие в „области поэзии“, понятно, наряду со всем остальным, также и стихии „легкого и веселого“ (письмо к Рылееву, написанное 25 января 1825 г., т. е. как раз тогда, когда поэт начал набрасывать свои „фаустовские“ отрывки). Это же повторял он за несколько месяцев до смерти, в одной из заметок, намечавшихся им для своего „Современника“: „Благоговею пред созданием „Фауста“, но люблю и эпиграммы etc“ („Путешествие В. Л. П.“). И как органично для Пушкина то, что столь шокировало некоторых критиков: в едва ли не самое глубокое и трагическое его создание — „Медный Всадник“ включено несколько эпиграммических строк на пресловутого графа Хвостова. Еще один характерный пример, уже совсем близкий к теме данного этюда. В той же третьей главе „Евгения Онегина“, которой он хотел предпослать эпиграф, взятый из одного из самых драматических и волнующих мест дантовского „Ада“ — знаменитого эпизода Франчески и Паоло — поэт шутливо пародирует грозную надпись на адских вратах, читая ее на лбу петербургских дам, „недоступных“ и „холодных как зима“: „Над их бровями надпись ада: Оставь надежду навсегда“. Шутливая пародийность этих строк усугубляется данным поэтом специальным примечанием к ним явно фривольного характера: „Lasciate ogni speranza voi qu'entrate“. Скромный автор перевел только первую половину славного стиха“.

Иронически признавать за все это Пушкина лишь „пародиальным гением“, как это сделал в конце 20-х годов XIX века критик Надеждин, значило не только бесконечно обеднить неисчерпаемые богатства пушкинского творчества, но и проявить поразительную эстетическую глухоту.

Но неверно и обратное. В огромной литературе о творчестве Пушкина имеется очень много правильного, умного, тонкого, глубокого. Но стихия „легкого и веселого“, как неотъемлемая черта его творческого гения, оставляется и по сию пору как-то в тени. А недооценить ее, значит не понять в с е г о Пушкина — не заметить одной из характернейших особенностей его воистину „мирообъемлющей“ (слово о нем Белинского) художественной индивидуальности, в частности, не услышать особого „моцартовского“ звучания, сообщающего такую единственную в своем роде прелесть пушкинской „энциклопедии русской жизни“ — его роману в стихах.

В русле легкого и веселого находятся и пародийные, порой даже автопародийные, элементы творчества Пушкина, которых в нем, действительно, так много. Насыщен ими и „Евгений Онегин“, первоначальная предпоследняя глава которого („Странствия „Онегина“) является, по собственному признанию поэта, прямой пародией на некогда сводившие его „с ума“ „Странствия Чайльд-Гарольда“. Но, добавлял при этом Пушкин (и здесь его прямой ответ на вопрос о совместимости преклонения перед великим произведением искусства и его пародирования), „Чайльд-Гарольд“ стоит на такой высоте, что каким бы тоном о нем ни говорить, мысль о возможности оскорбить его не могла у меня родиться“ (академическое издание Пушкина, т. VI, стр. 541—542). Слова эти с полным основанием могут быть отнесены и к пушкинским пародиям на Шекспира, на Данте, на Гёте.

Но пародия для Пушкина была зачастую не только легкой и веселой шуткой и даже не только острым оружием в литературной борьбе. Она была и средством своего творческого самоутверждения, преодоления — пусть, на какой-то стадии его развития, даже и необходимых и благотворных — влияний великих предшественников и современников, выхода на свой самостоятельный путь. Пародия давала возмож-

ность оттолкнуться от этих влияний, расправить во всю ширь крылья своего собственного гения; наряду с „подражанием“, направить его полет на открытие новых художественных миров. Так пародия на Чайльд-Гарольда была заключительным актом освобождения поэта от обаяния того демонического образа, который явило миру творчество Байрона, который уже в приземленном, полупародийном обличье, в качестве „странного спутника“ поэта, шел так долго с ним рядом по „пестрым главам“ романа в стихах. Пародирование в „Графе Нулине“ Шекспира явилось еще одним средством утверждения нового творческого метода Пушкина — „поэзии действительности“ — в развитии одного из его главных стихотворных жанров: создания взамен южных романтических поэм шутливо бытовой реалистической повести в стихах.

Больше того, значение пушкинской пародии выходило за только литературные пределы. И, пожалуй, особенно это ощутимо в его „фаустовских“ набросках. Ни католический дантовский ад, ни гётевский шабаш ведьм не могли приниматься всерьез Пушкиным — человеком и художником, прошедшим через горнило просветительной философии XVIII века, вышедшим раньше всех, и не только русских, своих современников путь „поэзии действительности“. Это и толкало поэта на пародийное их переиначивание. Но в то же время и „Ад“ Данте, и „Фауст“ Гёте — произведения потрясающего трагического звучания, воссоздающие пусть в исторически условных, но вместе с тем символических, формах терзания и ужасы человеческого бытия.

„Гений и злодейство — две вещи несовместные“ — писал зрелый Пушкин в одном из самых совершенных своих созданий. Эти слова мы крепко запомнили. Менее помним мы то, что сказал еще молодой Пушкин в „Руслане и Людмиле“: „Со смехом ужас несовместен“. Это словно бы об ином и вместе с тем — во всяком случае для Пушкина — очень родственно одно другому.

С силой, едва ли меньшей, чем Достоевский, Пушкин ощущал и в самом себе, и вокруг себя трагические антиномии бытия — „вечные противуречия существенности“ — и отразил это в своем творчестве. Достаточно назвать, с одной стороны его „Воспоминание“, его „Дар напрасный“ — стихотворения, в которых, говоря словами Белинского, звучит „рыдание мирового страдания“, с другой стороны — „Медного Всадника“. Но Пушкин смог то, чего уже не мог Достоевский, что, в числе многого другого, так влекло его к Пушкину, как к навеки утраченной гармонии, — противопоставить ужасному и трагическому не только вальсингамовскую крепость и мощь человеческого духа, но и светлую разрешающую улыбку гения: снять „ужас“ „смехом“.

В этом — огромная оздоровляющая, тонизирующая сила творчества автора „Евгения Онегина“. Ее очень точно и глубоко почувствовал Александр Блок, когда совсем незадолго перед смертью в докладе „О назначении поэта“ заклинал „страшный мир“ „веселым именем“ Пушкина.

И. С. ТУРГЕНЕВ И РУССКОЕ ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ

До недавнего времени творчество Ивана Сергеевича Тургенева не ставилось в непосредственную связь с русским освободительным движением. Тургенева относили к числу русских передовых писателей второй половины XIX века, но творчество его не возводилось до идейного уровня ведущего в ту эпоху течения революционных демократов. Либерализм писателя в определенный момент его идейного развития переоценивался и переносился на весь его творческий путь. Хотя социологический подход в изучении творчества Тургенева в основном уже изжит, при определении значения писателя в идеологической борьбе все еще имеется в виду прежде всего объективный смысл его произведений, которые, как обычно говорится, играли положительную роль в русском освободительном движении, несмотря на политическую позицию автора „постепеновца".

Эта трактовка и оценка Тургеневского творчества имела, конечно, те или иные основания, так как исходила из состояния тургеневедения в то время. Но после того, как был изучен прежде всего парижский архив Тургенева, стало известно множество автографов его произведений, были открыты и опубликованы многие его письма и вышло в свет критическое „Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах", подготовленное Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в Ленинграде (Издательство „Наука", Москва—Ленинград, 1960—1968), положение существенно изменилось. Главный редактор этого издания академик М. П. Алексеев с полным основанием утверждает: „Мне кажется, с выходом нашего собрания сочинений и писем научное „тургеневедение" не завершается, а, если хотите, начинается заново. Уже ясно, например, что теперь возникает необходимость и возможность написать новую биографию писателя".[1] Следует добавить, что вместе с этим настоятельно выдвигается и вопрос о переоценке Тургенева, с целью более точного определения его места в истории русского освободительного движения и русской литературы, его национального и международного значения. Особенно важны в этом отношении неизвестные до настоящего времени творческие замыслы писателя, главным образом те из них, которые относятся к последним годам его жизни.

Новое издание произведений и писем Тургенева, равно и серии „Тургеневских сборников", а также посвященных творчеству писателя томов „Литературного наследства" позволяют обратить внимание на другие стороны жизни и творчества писателя, более последовательно и непредубежденно следить за его идейными исканиями и развитием, взглянуть на весь творческий путь Тургенева с позиции его

[1] Литературная газета, 1968 (г. 40), бр. 45 (4175), 6 ноември, стр. 7.

последних замыслов сознания произведений, посвященных русскому освободительному движению, а не в обратном порядке — с точки зрения Тургеневского либерализма 50-ых—60-ых годов освещать все его остальное творчество. Здесь попытаемся сделать это лишь отчасти — в форме наиболее общей и предварительной постановки проблемы.[2]

* * *

Как писатель-гражданин, гуманист и демократ Тургенев формируется в сложной исторической обстановке. При самом обобщенном взгляде, это то время, когда в России распадается крепостной строй, активизируется народное движение, а в последние десятилетия века на историческую сцену выходит пролетариат.

Пережив в детстве восстание декабристов 1825 г., его разгром и последовавшую затем реакцию и разгул самодержавия, Тургенев с ранних лет видит в родовом имении своей матери Спасском как прекрасные качества русского крестьянина, так и чудовищное лицо душившего народные силы крепостного строя. Демократизм и гуманизм Тургенева стал более сознательным не только в то время, когда он был студентом Московского университета. Этот процесс начался раньше — под воздействием на него декабриста Николая Тургенева, родственника его отца.[3] Особенно важное значение в этом отношении имеет дружба Тургенева с В. Г. Белинским, знаменитое письмо которого к Гоголю он сам считает своей религией.

По окончании Московского университета Тургенев изучал гегельянскую философию в Германии, а затем долгие годы жил во Франции и других европейских странах. Он переживает ряд драматических социальных столкновений своего времени как в Европе, так и в России, является свидетелем революции 1848 г., Парижской коммуны, создания Первого интернационала, а также революционной ситуации накануне отмены крепостного права и революционного народничества 70—80-ых годов. Сформировавшись в таких условиях, Тургенев, как писатель-реалист, не мог оставаться в стороне от того большого движения века в своей стране, которое зарождается в среде оторванных от масс дворянских революционеров, проходит через ищущих связи с народом революционных демократов, чтобы дойти до связанных с массами представителей революционного марксизма в России, становящейся центром мирового освободительного движения.

В этом плане нужно понять самоопределение Тургенева как писателя-гражданина. Когда у него на родине, оставшейся крепостнической страной, по определению В. И. Ленина „все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками"[4], Тургенев тоже направляет против него свой сокрушительный удар. Относительно своего детства он признается: „Ненависть к крепостному праву уже тогда жила во мне". Позднее это чувство превращается уже в олицетворенный образ врага, с которым он должен бороться, становится для него руководящей творческой программой: „В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был — крепостное право. Под этим именем

[2] Первый опыт в этом отношении был сделан нами в докладе, прочитанном на торжественном чествовании 150-летней годовщины писателя в Софии. Срв. В. Велчев, Изразител на високи обществени идеали. — „Работническо дело", 1968 (г. XLII), бр. 314, стр. 2.

[3] Срв. В. М. Тарасова, О времени знакомства Тургенева с Н. И. Тургеневым. — „Тургеневский сборник", I, Москва—Ленинград, 1964, стр. 276—278; Т. П. Дей, Записка Тургенева 1857 года о крепостном праве. — „Тургеневский сборник", IV, М.—Л., 1968, стр. 107—144.

[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 520.

я собрал и сосредоточил все, против чего решился бороться до конца — с чем я поклялся никогда не примиряться... Это было моя Анибаловская клятва..“[5]

И действительно, с самого начала своего творческого пути и во всю остальную жизнь Тургенев остается защитником своего народа — при всех условиях и на всех этапах его исторической судьбы, усиливая все более и более свою активность и сознательность, чтобы в последние годы своей жизни и в своих последних творческих замыслах дойти до оправдания методов революции во имя народного освобождения, даже предвосхитить наступление третьего, пролетарского этапа русского освободительного движения. Очень показательно то, что в 1883 г., когда Тургенев доживает свою жизнь в Буживале, Г. Плехановым образовывается группа „Освобождение труда“, ознаменовавшая появление пролетариата, положившая конец народническим иллюзиям относительно крестьянской социалистической революции и поставившая начало распространения марксизма среди масс населения в России. До какой степени Тургенев был резко непримирим к русскому самодержавному строю, видно из слов императора Александра III, сказанных при получении известия о смерти писателя: „Одним нигилистом меньше!“

Несмотря на то, что по темпераменту Тургенев не является революционером в прямом, привычном смысле этого слова, он изображает жизнь в ее наступательном, прогрессивном развитии. Следуя своим эстетическим кредо реалиста, он следует развитию действительности, воодушевляется тем, что толкает ее вперед. Будучи в своих философских взглядах воспитанником Гегеля, Тургенев оказывается подготовленным диалектически понять жизнь общества, придает исключительное значение умению писателя улавливать ходы развития. В письме от 3/15 ноября 1857 г. к Е. Е. Ламберт он утверждает: „В человеческой жизни есть мгновенья перелома мгновенья, в которых прошлое умирает и зарождается нечто новое: горе тому, кто не умеет их чувствовать, и либо упорно придерживается мертвого прошедшего, либо до времени хочет вызвать к жизни то, что еще не созрело“.[6] О Тургеневе можно сказать, что как большой писатель-реалист он обладает тем большим счастьем „точно и сильно воспроизвести правду, реальность жизни,.. даже если эта правда противоречит его собственным симпатиям“.[7] Именно таким образом, следуя закономерности развития самой жизни, Тургенев возрастает до степени писателя мирового значения, отражающего движения в сторону социального прогресса не только в русской литературе.

* * *

Начав свое творчество в духе романтизма, Тургенев привлекает внимание критики своими поэмами в духе реализма — „Разговор“, „Андрей“, „Помещик“ и „Параша“. Последней поэмой, еще на заре своего творческого пути, по верному выражению Белинского, он представлен как „сын своего времени, носящий в груди своей все скорби и вопросы его“. Однако прочное место в русской литературе ему отводит, как известно, сборник рассказов „Записки охотника“ (1952). Разоблачая помещичество в образах Зверкова, Стегунова и других, Тургенев особенно выде-

[5] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения, т. I, Москва—Ленинград, 1960, стр. 301.

[6] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. III. 1856—1859. М.—Л., 1961, стр. 163.

[7] Русские писатели о литературном труде, т. II. Москва, 1955, стр. 734.

ляет героя рассказа „Бурмистр“ Пеночкина, которого Белинский проникновенно называет „мерзавец с тонкими вкусами“, а Ленин сравнивает с ним реакционного государственного деятеля графа Гейдена, скрывающего за пустыми либеральными фразами свои антинародные убеждения. Показательны для „Записок охотника“ и те, оставшиеся неоконченными, очерки, которыми писатель намеревался пополнить галерею помещиков. Один из них — „Русский немец и реформатор“, рисует героя типа Чеховского унтера Пришибеева, который в то же время сильно напоминал Николая I. По словам самого Тургенева в этом рассказе „представлено было два помещика: один З., в своей деревне распоряжался, все порядок водворял — мужиков обстроил по своему плану, заставлял их пить, есть, делать по своей программе; ночью вставал, обходил избы, будил народ, все наблюдал. Другой был немец рассудительный, аккуратный, но — у обоих мужикам приходилось плохо. Только З. вышел у меня до того поразительно похож на Николая Павловича, что нечего было и думать печатать, цензура ни за что бы не пропустила“.[8] Второй недоконченный рассказ „Землеед“ рисует суровую расправу с помещиком, постоянно урезывавшим землю крестьян, которые его убивают и наполняют ему рот землей[9]. Остался недоконченным и рассказ „Непобедимый Жикин“, в котором Тургенев намеревался изобличить кулачество, начавшее становиться, по его признанию, „народным бедствием“.[10]

Несмотря не большое внимание, уделенное поместному дворянству, „Записки охотника“ по своему основному пафосу является книгой о русском народе—об его богатой душевной одаренности, превосходстве над его эксплуататорами и угнетателями, об его еще не выявленном сопротивлении. Свидетельством тому многоликие превоплощения русского крестьянина, какими например были рассудительный и деятельный Хорь, мечтательный Калиныч, романтичный Касьян, глубоко гуманный Бирюк, пленительный певец Яшка Турок, одаренный живым воображением Павлуша... Но выше всех выделяется своей душевной лучезарностью Лукерья из рассказа „Живые мощи“, которая при всем своем страдании способна думать о других, просить об уменьшении налога на крестьян, впавших в крайнюю бедность. В самом деле этот непревзойденный в мировой литературе образ является олицетворением русского народа — подавленного многовековым гнетом и, при всем этом сохранившего свое духовное богатство, социальную отзывчивость, моральное величие и красоту. Другой рассказ Тургенева показывает другую сторону русского национального характера: у героя рассказа „Стучит!“ показана необычайная сила, потенциальная активность русского человека из народа, которая со временем выявляется в исключительной исторической активности.[11]

Современники Тургенева воспринимают „Записки охотника“ как тяжкий обвинительный акт против общественного строя, видят в них сильный „батальный огонь“ против крепостного права. Сам Тургенев высоко ценит эту свою книгу, находит, что в ней изображен русский народ, в котором „таится и зреет зародыш

[8] Срв. Ю. Г. Оксман. Две редакции рассказа „Русский немец и реформатор“. — „Литературное наследство“, т. 73, кн. 1. М., 1964, стр. 25—34; Т. Н. Орнатская. „Реформатор и русский немец“. Неосуществленный замысел. — Тургеневский сборник, IV. М.—Л., 1968, стр. 97—103.

[9] И. С. Чистова. „Землеед“. К истории замысла. — Тургеневский сборник, IV. М.—Л., 1968, стр. 103—107.

[10] И. Зильберштейн, Неизвестные рукописи Тургенева. — „Литературная газета“, 1968 (г. 40), бр. 42.

[11] Срв. А. И. Батюто, И. С. Тургенев. — Иван Сергеевич Тургенев в портретах, иллюстрациях, документах, М.—Л., 1966, стр. 28—29.

будущих великих дел, великого народного развития."[12] Нам кажется, что в этом именно направлении нужно видеть и наибольшее творческое завоевание Тургенева — что он изобразил потенциальный революционный заряд в душе русского народа, развернутый позднее у Толстого в том взбаламученном море многомиллионного крестьянства, разбушевавшегося после того в историческом действии мирового значения Октябрьской революции. Глубокая истина содержится в словах Ромена Роллана, сближающего в этом отношении „Записки охотника" с романами Толстого: „Взволнованная, свежая, блистательная любовь к природе. Все виды лесов и птиц. Чудесная галерея современных портретов. Это материал для тех душ, которые Толстой бросит в необъятное, всемирное действие". Говоря о точности и мастерстве в распределении красок художественного рисунка, Ромен Роллан продолжает: „...из каждого рассказа мог бы выйти целый роман Толстого".[13] Ко всему этому мы бы добавили, что такое изображение народа в „Записках охотника" связывает Тургенева не только с Толстым, но и с Горьким, с лучшими представителями советской литературы.

* * *

При всем том, что в остальном своем творчестве Тургенев изображает почти исключительно русскую интеллигенцию — дворян-либералов и демократов-разночинцев, тема о народе остается определяющей весь его творческий путь. Основное положение его кодекса художника остается до конца неизменным: „Вне народности ни художества, ни истины, ни жизни — ничего нет". Его определение ценности каждой отдельной личности таково: „Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись".

Когда в начале 50-х годов в русском обществе среди либералов и демократов наступает расслоение и обособление, Тургенев рассматривает представителей лучшей части дворянской интеллигенции как раз в зависимости от их отношения к народу, от их способности приобщиться к его интересам, стать выразителями его стремлений. Особенно благотворное воздействие на укрепление этой идеи оказывает дружба Тургенева с революционными демократами Чернышевским, Некрасовым, Добролюбовым и др. Эти продолжатели традиций Белинского на новом этапе общественного развития, как известно, группируются вокруг ведущего передовую мысль того времени журнала „Современник", в котором Тургенев напечатал одни из первых своих произведений.

Это воздействие отражается и на его первые романы. Изображая дворянскую интеллигенцию в своих романах „Рудин" (1856) и „Дворянское гнездо" (1857), Тургенев уже искал нового героя, жил идеей, что эта интеллигенция не в состоянии ответить на новые потребности жизни, рассматривал ее с некоторой более высокой позиции, оценивал ее как уже отжившую, неспособную стоять во главе общественного прогресса. В самом деле, его Рудин из указанного романа — это человек широкой эрудиции, диалектически мыслящий, обладающий блестящими ораторскими способностями. Он живет высокими идеалами, стремится „дать себе отчет в потребностях, в значении, в будущности своего народа", говорит о жертве

[12] И. С. Тургенев, Сочинения, т. I, стр. 301.

[13] Cahiers Romain Rolland, Le claître de la rue d'Ulm Journal de Romain Rolland à l'école Normale (1886—1889), Paris, 1952, p. 150. Цит по М. П. Алексеев, Мировое значение „Записок охотника". В кн.: „Записки охотника" И. С. Тургенева (1852—1952). Орел, 1955.

„общему благу", о „позоре малодушия и лени", о „необходимости дело делать". Однако в то же время Рудин неспособен к практической деятельности, его силы теряются в „одних словах", он „России не знает", у него нет необходимых качеств общественного деятеля для данного исторического момента. Окончательный приговор Тургенев выносит своему герою его же собственными признаниями: „Да, природа мне много дала, но я умру, не сделав ничего достойного сил моих . . . Боже мой! Тридцать пять лет все еще собираться что-нибудь сделать! . . ."

Непригодность дворянской интеллигенции играть руководящую роль в общественном движении данного момента показана характерами и судьбой героев и другого романа Тургенева. Любовь к народу, при невозможности найти подлинный путь к нему, сближает главных героев „Дворянского гнезда" Лизу Калитину и Лаврецкого. Потерпев крушение в своей жажде любви и счастья, Лиза удаляется от жизни, уходит в монастырь. Но ето неправильное решение является не столько актом личного „спасения", сколько своеобразным раскаянием перед народом, особенно понятым долгом дворянки, считающей себя ответственной за ложь и бесчестие своего класса в отношении угнетенных и эксплуатируемых масс: „Я все знаю, и свои грехи и чужие, и как папенька богатство наше нажил, я все знаю. Все отмолить, отмолить надо." Тот же драматизм и попытка выйти из него наблюдается и в поведении Лаврецкого. Жажда личного счастья кажется ему эгоистичной и недостойной в условиях бедности и страдания крестьян. Обращаясь к самому себе, он говорит: „Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? Вон мужик едет на косьбу; может быть он доволен своей судьбой... Чо ж? захотел ли ты поменяться с ним?" Осудив эгоизм и свое праздное существование, Лаврецкий решил было попытаться „заняться бытом своих крестьян". Но и он, подобно Рудину, приходит относительно себя к нерадостному выводу. Роль подобных ему интеллигентов принадлежит минувшему, и они должны уступить место новым силам. Поэтому он не только говорит о своей одинокой и бесполезно догорающей жизни, но и примиренно обращается к идущей на смену молодежи: „Играйте, веселитесь, растите, молодые силы... жизнь у вас впереди... вам надобно дело делать, работать..."

* * *

Идея о народе, о его потребностях, о преданности и активной деятельности интеллигенции во имя человеческих и гражданских прав крепнет еще больше и конкретизируется после того как Тургенев знакомится с опытом болгарского освободительного движения во время Крымской войны (1853—1856). Будучи сосланным в свое имение Спасское, он узнает там о сердечной истории болгарского патриота из города Свиштова Николая Д. Катранова, бывшего студентом в Москве, и русской девушки, покинувшей родину, чтобы следовать за своим любимым в его жертвенной готовности служить своему отечеству. Это происходит при следующих обстоятельствах. В 1854 г. сосед Тургенева по имению Василий Каратеев — офицер и командир дворянского ополчения, перед отправлением на войну, передает писателю небольшую тетрадку, в которой он попытался рассказать о своей несчастной любви: „Вы знаете, — обращается он к Тургеневу, — что я провел несколько лет в Москве, — но вы не знаете, что со мной произошла там история, которая возбудила во мне желание рассказать ее — и самому себе и другим. Я попытался это сделать; но я должен убедиться, что у меня нет никакого литера-

турного таланта, и все дело разрешилось тем, что я написал эту тетрадку, которую я передаю в ваши руки". Сказавши это он вынул из кармана небольшую тетрадку, страниц пятнадцать. „Так как я уверен, — продолжал он, — несмотря на все наши дружеские утешения, что я не вернусь из Крыма, то будьте так добры, возьмите эти наброски и сделайте из них что-нибудь, что бы не пропало бесследно, как пропаду я!"

Далее Тургенев раскрывает роль, которую сыграла врученная ему рукопись, как в отношении замысла романа, утверждающего идею всецелой и деловой преданности большим общественным задачам в соответствии с назревающими этапами исторического развития, так и в отношении создания образа нового положительного героя: „Карателев, во время своего пребывания в Москве, влюбился в одну девушку, которая отвечала ему взаимностью; но, познакомившись с болгарином Катрановым, лицо, как я узнал впоследствии, некогда весьма известным и до сих пор не забытым на своей родине, полюбила его и уехала с ним в Болгарию, где он вскоре умер".

Наиболее важным в данном случае для нас является то, что Тургенев познакомился с тетрадкой Каратеева прежде чем написать свои романы „Рудин" и „Дворянское гнездо", хотя о первом из них уже думал: „Правда, в то время в моей голове вращались другие образы: я собирался писать „Рудина"; но та задача, которую я потом постарался выполнить в „Накануне", изредка возникала предо мной. Фигура главной героини, Елены, тогда еще нового типа в русской жизни, довольно ясно обрисовывалась в моем воображении; но недоставало героя, такого лица, которому Елена, при ее еще смутном, хотя сильном стремлении к свободе, могла передаться. Прочтя тетрадку Каратеева, я невольно воскликнул: „Вот тот герой, которого я искал!" Между тогдашними русскими такого еще не было".[14]

Найденного нового героя Тургенев характеризует и в своей знаменитой речи „Гамлет и Дон-Кихот", задуманной еще в начале 50-ых годов,[15] написанной и произнесенной в 1860 г. Отрицая людей типа Гамлета, занятых исключительно собой, неспособных к „бескорыстному энтузиазму" эгоистов, целиком живущих „для себя", не могущих верить ни во что, потому что „верить можно только в то, что вне нас и над нами", Тургенев утверждает героя типа Дон-Кихота. В нем он ценит отсутствие эгоизма, определенность его жизненных целей, веру и высокий идеал — „исправлять зло и защищать притесненных", его способность к жертве во имя этих идеалов: „Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечества силам . . ." Насколько высоко ценит Тургенев людей этого типа, возводя их до степени золотого эталона всего высокого в человеке, что единственно оправдывает всякое существование, лучше всего видно из его признания: „. . . и когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории! В ней нечего будет читать.[16]

---

[14] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах.—Сочинения, т. XII. М.—Л., 1966, стр. 305—307.

[15] Л. Н. Назарова, К вопросу об оценке литературно-критической деятельности И. С. Тургенева его современниками (1851—1853 годы). — „Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков", М.—Л., 1958, стр. 164.

[16] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. — Сочинения, т. VIII, стр. 176, 173, 174, 181.

Речь „Гамлет и Дон-Кихот" представляет собой капитальный документ, свидетельствующий о гуманизме Тургенева, об его понимании не только подлинного героя литературы данного исторического момента, но и вообще об его концепции настоящего человека. В доказательство этого можно привести мнение Л. Н. Толстого, который считает, что данная идея проходит через все творчество Тургенева. Вскоре после смерти писателя, в своем письме к А. Н. Пыпину от января 1884 г. Толстой определенно говорит об авторе „Накануне" — об его „не формулированной двигавшей им в жизни и в писаниях вере в добро — любовь и самоотвержение, выраженной всеми его типами самоотверженных и ярче, и прелестнее всего в Дон-Кихоте, где парадоксальность и особенность формы освободила его от стыдливости перед ролью проповедника добра".[17]

Как уже было показано, „Рудин" и „Дворянское гнездо" были написаны после того, как в сознании Тургенева окончательно обрисовался новый подлинный герой эпохи, с позиции которого писатель оценивает главные герои этих романов. В литературе уже отмечались и гамлетовские, и донкихотские черти их характеров.[18]

Нового положительного героя Тургенев изображает в своих следующих романах „Накануне" (1860) и „Отцы и дети" (1862). Будучи писанными в атмосфере резкого расхождения между либералами и революционными демократами в пору революционной ситуации, создавшейся в канун и во время отмены крепостного права, эти романы показывают, что Тургенев стоит на позициях общественного прогресса, защищает интересы народа, утверждает революционно-демократическую интеллигенцию разночинцев, не поднимаясь, однако, в этом отношении целиком до уровня революционных демократов. Более того: внешне он входит в конфликт с ними, покидает журнал „Современник", печатает эти свои романы в либеральном „Русском вестнике". Но сила жизни, верность тому, что неизбежно рождается, преодолевают политическую ограниченность Тургенева. И потому в этих романах он в высокой степени верно изображает новых людей — демократов-разночинцев, утверждает их как носителей общественного прогресса, с их позиций развенчивает лучшую часть дворянской интеллигенции.

Мы уже знакомы с тем жизненным материалом, на основе которого, по признанию самого Тургенева, вырастает роман „Накануне".[19] Поставив себе задачей изобразить „сознательно-героические натуры... для того, чтобы дело продвинулось вперед", Тургенев создает образы Елены и Инсарова, противопоставляя их Берсеневу, Шубину и Курнатовскому. Елена — его замечательный тип русской женщины которая „с детства жаждала деятельности, деятельного добра; нищие, голодные, больные ее занимали, тревожили, мучили..." Она мечтает совершить дело, о котором никто в России не мечтал, ищет путь к этому делу, жаждет найти человека, который указал бы ей этот путь: „О, если бы кто-нибудь мне сказал: вот что ты должна делать! Быть доброю — этого мало; делать добро... да; это главное в жизни. Но как делать добро?" Этот путь ей указывает Инсаров, пленяя ее своим высоким идеалом: „Освободить свою родину! — промолвила она. — Эти слова даже выговорить страшно, так они велики..."

У Инсарова, обладающего цельным характером, выкованным из чистой стали патриотизма, мысль и дело слиты воедино. Писатель говорит, что „совершалась перемена

[17] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 63, стр. 150.

[18] Ю. Д. Левин, Статья И. С. Тургенева „Гамлет и Дон-Кихот". К вопросу о полемике Добролюбова и Тургенева. — Сб. Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы. Горький, 1965, стр. 148—149.

[19] Срв. В. Велчев, Инсаров от Тургеневия роман „Накануне". Към проблемата за прототипа и героя. — „Език и литература", 1966 (XXI), кн. 3, стр. 1—26.

в Инсарове при одном упоминании его родины: не то чтобы лицо его разгорелось, или голос возвышался — нет! но все существо его будто крепло и устремлялось вперед, очертание губ обозначалось резче и неумолимей, а в глубине глаз зажигался какой-то глухой и неугасимый огонь". Наивысшим качеством Инсарова Тургенев считает его единение со всеми его соотечественниками во имя их общей цели — национального освобождения: „Заметьте: последний мужик, последний ниций в Болгарии и я — мы желаем одного и того же. У нас всех одна цель. Поймите, какую это дает уверенность и крепость".

С позиции высоко действенного идеала Инсарова писатель в своем романе развенчивает и лучших представителей дворянской интеллигенции, которых он поражает „святостью избранной идеи". Это выражено не только сюжетно — тем, что Елена отвергает любовь Берсенева, Шубина и Курнатовского и следует за Инсаровым, но и выразительным признанием Шубина: „Уезжает она — и куда? даже страшно подумать! В какую даль, в какую глушь! Что ждет ее там?... Расставается с родиной, с семьей; а я ее понимаю. Кого она здесь оставляет? Кого видела? Курнатовских, да Берсеневых, да нашего брата; и это еще лучшие..

Нет, кабы были между нами путные люди, не ушла бы от нас эта девушка, эта чуткая душа, не ускользнула бы, как рыба в воду!... Когда ж наша придет пора? Когда у нас народятся люди!"

Встав на сторону русского народа, Тургенев, однако, не освободился в этот момент от своих иллюзий, он не учел того, что в России и после освобождения крестьян окажется место для борьбы. Он думал, что наступит момент объединения всех социальных сил в государстве (подобно тому единству между мужиком и интеллигентом, о котором говорит Инсаров) для достижения более высокого этапа развития страны. Герои, как Елена и Инсаров, представляются писателю связанными со всем народом, предназначенными к осуществлению этого этапа, к чему призывает и весь роман.

Однако для революционных демократов, стоящих на более последовательной демократической позиции, и в особенности для Добролюбова, появление романа и его героев является предзнаменованием не единения социальных сил, а борьбы. Он является предвестником появления русских Инсаровых, которые направят свои силы против „русских турок" — помещиков: „Но разве мало у нас врагов внутренних? Разве не нужна борьба с ними, и разве не требуется геройства для этой борьбы?..." По мнению Добролюбова, спастись от них можно лишь „переменивши сырую и туманную атмосферу нашей жизни" и „обвеявши себя таким воздухом, которым он [враг — В. В.] дышать не может"[20], т. е. путем революции.

И в „Отцах и детях" Тургенев выставляет на передний план героев из разночинцев, противопоставляя их лучшим представителям дворянской интеллигенции Ярким выражением драматического столкновения, возникшего между демократами и либералами при отмене крепостного права, роман вызвал много споров и нападок на автора и слева, и справа.[21] Главным героем романа является Базаров, прототипом которого послужило реальное лицо: „В основании главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача... В этом замечательном человеке воплотилось — на мои глаза — то едва народившееся, еще

[20] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3. Москва, 1953, стр. 67—69.

[21] Срв. П. Г. Пустовойт, Роман И. С. Тургенева „Отцы и дети" и идейная борьба 60-ых годов XIX века. Изд. МГУ, 1960.

бродившее начало, которое потом получило название нигилизма." Хотя и не столь цельный и последовательный, главный герой романа, которого называют русским Инсаровым, в высокой степени верно отражает типичные черты новых людей. Базаров — материалист по мировоззрению, ценящий науку и ее роль в жизни. Будучи по происхождению демократом, гордящимся тем, что дед его пахал землю, он с непримиримой враждебностью относится к самодержавно-крепостническому строю и презирает дворянский аристократизм и либерализм. Он пытает искреннюю и глубокую любовь к труду и трудовым людям и, самое главное, живет мыслью о борьбе за освобождение русского народа... Несмотря на то, что Базаров заканчивает свою жизнь, не успев развить деятельность согласно убеждениям и основной направленности своей личности, а его антагонисты братья Кирсановы живы, Тургенев все же определенно дает почувствовать их социальную обреченность и победу связанных с народом социальных сил, представителем которых является его герой.

* * *

Последующие романы Тургенева отражают сложную обстановку, создавшуюся в России в период 60-ых и 70-ых годов — дальнейшее, после отмены крепостного права, еще более тяжелое положение русского народа, над которым тяготеют остатки крепостничества, а также и новые буржуазные отношения. Роман „Дым" (1867) является результатом кризиса, который писатель переживает в эту эпоху. Оставаясь верным своим передовым взглядам на общество, Тургенев желчно разоблачает реакцию, мечтающую восстановить крепостной строй. Все так же он показывает сближение либералов с реакцией, их отказ от борьбы за конституцию, их защиту монархии и пр. Но вместе с этим, отражая полемику, которую он вел в печати с Герценом и Огаревым, Тургенев тенденциозно изображает в „Дыме" и революционную эмиграцию, недооценивая роль последней. В поиске решения, в данный исторический момент он не оказывается в состоянии найти те социальные силы, которые несут родине завтрашний день, и доходит до безвыходности. Очень верную оценку роману дал Д. И. Писарев в своем письме к Тургеневу от 18/30 мая 1867 г., в котором откровенно заявляет: „При всем том „Дым" меня не удовлетворяет. Он представляется мне странным и зловещим комментарием к „Отцам и детям"... Мне хочется спросить Вас: Иван Сергеевич, куда Вы девали Базарова?"

Но с дальнейшим подъемом освободительного движения в России, с развитием его в сторону второй революционной ситуации, Тургенев снова находит верную историческую перспективу. Он обращает взор к народничеству, как к единственной силе, могущей в данный момент бороться с самодержавием, несмотря на то, что первоначально он отрицает его методов борьбы, что делают позднее и марксисты, хотя и с других позиций. В течение последнего десятилетия своей жизни Тургенев наблюдает вблизи революционное движение, поддерживает связь с революционерами-народниками, преклоняется перед их самоотверженностью и не ведет уже полемику с революционной эмиграцией, как раньше с Герценом и Огаревым. Следует особо отметить значительную материальную помощь, которую он оказывал движению — ежегодную субсидию в размере 500 фр. на поддержание редактированного П. А. Лавровым печатного органа — газеты „Вперед". Сообщая об этом в печати открытым письмом от 11 октября 1883 г. (опубликованном в газете „Daily News" при содействии дочери основоположника научного социализма Елеоноры Маркс), Герман Лопатин пишет определенно: „Как художник, Тургенев мало заботился о

политических формулировках. Но несомненно одно: он был полон симпатии к революционерам, ведущим непримиримую борьбу с ненавистным правительством, и эта симпатия находила активное выражение в ежегодных взносах, а кроме того в многочисленных фактах его личной помощи политическим эмигрантам".[22]

Насколько непримирим был Тургенев в отношении русского самодержавия и до какой степени был привязан к русскому народу, видно из его признаний, высказанных немецкому писателю Юлиусу Роденбергу и записанных в дневнике последнего в 1880 г. Великий писатель-демократ готов был согласиться с поражением русского царизма, но с тем, что русский народ получит свободу и приобретет конституцию. „Тургенев мрачно смотрел на будущее России—пишет Роденберг. — Только война могла бы спасти ее. При этом, по словам писателя, сердце его обливается кровью. После падения Севастополя—по рассказу самого Тургенева — он четыре дня не мог ничего есть, настолько тяжело было у него на душе, и все же он утешался тем, что без этого поражения Россия бы пропала". Говоря о возможности нового поражения царизма, Тургенев добавил, что „только тогда была бы дана конституция" русскому народу.[23]

Народническое движение Тургенев изображает в романе „Новь" (1876). Отрицая и реакционеров и либералов, он в этом романе еще в 70-ые годы подвергает критике народническую идеологию. Обладая трезвыми взглядами реалиста, писатель показывает иллюзорность программы народников, крушение их мечтаний пробудить активность масс, сплотить их во имя своего утопического деревенского социализма, поднять их на борьбу с самодержавием. В то же время Тургенев глубоко преклоняется перед личностью, героизмом, самоотверженностью революционной молодежи, двинувшейся по пути высокого социального подвижничества под лозунгом „хождение в народ". С каким участием нарисован главный герой романа Нежданов о котором автор, между прочим, замечает, что он „темперамент уединенно-революционный, но не демократический". Столкнувшийся с инертностью среды, дошедший до безысходности, он трагически заканчивает свою жизнь. Как много говорят его слова: „А ты, неизвестный нам, но любимый всем нашим существом, всей кровью нашего сердца, русский народ, прими нас, — не очень безучастно — и научи нас, чего можем мы ожидать от тебя". Не менее величав и обаятелен и образ Марианны, у которой лишь намеченное у Елены Стаховой доведено до полного развития. О ней А. В. Луначарский с полным основанием говорит: „Героиня этого романа Марианна является продолжением типа Елены в „Накануне". Марианна вся—устремление к борьбе. На долгое время Марианна была лучшим типом женщины, самой светлой звездой на всем небосклоне русской литературы"[24]. И о ней, так же как и об Елене, Тургенев говорит: „Жажда деятельности, жертвы немедленной — вот чем она томилась". До какой степени образ Марианны верен действительности, насколько близок он к участникам революционного движения, как высоко ценит сам Тургенев людей подобного типа, видно из его собственного признания: „Один Аристарх уверял, что Марианн нет, что я их выдумал — а вот вдруг процесс, где из

[22] А. Дубовиков, „Он был полон симпатии к революционерам". — „Литературная газета", 1968 (г. 40), бр. 45 (4175), 6 ноември, стр. 6—7; срв. също: А. Дубовиков, Герман Лопатин о Тургеневе. — „Литературное наследство", т. 76, Москва, 1967.

[23] В. Велчев, Тургенев в Болгарии. — Годишник на Софийския университет, филологически факултет, т. LIV, 3, 1959—1960, стр. 21; срв. того же автора: Сборник И. С. Тургенев (1818—1883—1858). Статьи и материалы. Под ред. М. П. Алексеева. Орел, 1960, стр. 404.

[24] А. В. Луначарский, Классики русской литературы. Москва, 1937.

пятидесяти двух революционеров — восемнадцать женщин — дело небывалое и неслыханное в Европе — ни в какое время!"

Вопреки своему сочувствию к личности революционных народников, Тургенев противопоставляет Нежданову и Марианне другого героя — Соломина. Это носитель не принципа борьбы, а идеи постепенного возвышения народа до собственного сознания своих интересов и задач. Луначарский склонен придать значение этому образу, усматривая в нем возможности к развитию в различных направлениях. У подобного типа, по мнению Луначарского, „могло оказаться... соединения трезвости с большим запасом энергии, которая появилась вместе с революционным выступлением рабочего класса, и тогда из него мог бы выйти настоящий революционер"[25].

Однако нам кажется, что гораздо большее познавательное значение имеет не противопоставленный Нежданову эволюционист Соломин, этот „не внезапный исцелитель общественных ран", как его называет автор, а другой образ. Следуя неуклонной логике жизни, Тургенев достигает подлинного исторического прозрения, вводя образ рабочего Павла, которому предстоит быть настоящим революционером, т. е. „внезапным исцелителем общественных ран", если будет позволено так перефразировать сказанное автором о Соломине.

Следует особо подчеркнуть, что вводя жизненные явления, указывающие историческую перспективу, обращая взор к рабочему, Тургенев вместе с этим предугадывает и его высокую роль в будущем. Самостоятельный, трезвый, энергичный, широко смотрящий на жизнь, устремленный к будущему фабричный рабочий Павел мечтает об устранении неравенства и эксплуатации и вообще о лучшем будущем трудового народа: „Хорошо кабы небыло господ и земли все были наши — чего бы лучше". Тургенев изобразил рабочего Павла бегло, но это вовсе не говорит о том, что он недооценивает его в каком бы то ни было отношении. В письме из Парижа к К. Д. Кавелину от 17 (29) декабря 1876 г. писатель ясно говорит о нем, определяет его характер и место в жизни. Особенно важно и существенно то, что Тургенев противопоставляет его и „уединенно-революционному, но не демократическому" Нежданову, и чуждому революционной борьбе „постепеновцу снизу" Соломину, видя в лице Павла подлинного революционера: „Быть может, мне бы следовало резче обозначить фигуру Павла, соломинского фактотума, будущего народного революционера; но его слишком крупный тип — он станет — со временем (не под моим, конечно, пером — я для этого слишком стар — и слишком долго живу вне России) — центральной фигурой нового романа. Пока — я едва назначил его контуры".[26]

Вряд ли нужно особо подчеркивать эпохальное значение этого лишь намеченного образа „народного революционера" еще в 70-ых годах XIX в. Этот факт показателен в смысле глубокого проникновения Тургенева в развитие жизни, направленное в сторону третьего пролетарского этапа русского освободительного движения. Своей критикой народничества автор „Нови" по-своему предугадывает отношение марксистов к этому движению. А путем создания образа фабричного рабочего Павла и придаваемого ему значения Тургенев оказывается в определенном смысле предшественником основоположника третьего этапа развития русской литературы Максима Горького.

[25] А. В. Луначарский, Русская литература. Москва, 1947, стр. 97—98.

[26] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем... — Письма, т. XII, М.—Л., 1966, стр. 39.

* * *

Последние годы творческой биографии Тургенева отмечают и новый более высокий этап его идейного развития. „Стихотворения в прозе" (1882) являются позднейшими напечатанными произведениями писателя. В одних из этих стихотворений он обобщает идеи своих прежних произведений, а в других выражает мысли о природе, искусстве, любви, человеческом счастье и т. п. Особое место среди них занимают те, в которых изображается героический подвиг во имя народного освобождения — это „Памяти Ю. П. Вревской" (1878) и „Порог" (1882), которые в данном случае по преимуществу нас интересуют. В них преклонение перед героической, готовой на жертву и подвиг личностью сочетается также с утверждением методов, посредством которых достигаются высокие цели. Так Вревская жертвует жизнью ради освобождения порабощенных болгар, что при другой ситуации сделал бы и сам Тургенев, как признается он в своем письме к ней. В 1876 г., когда Черногорское восстание вступает в критическую фазу, Тургенев пишет Вревской о своей готовности лично принять участие в борьбе: „Сербская катастрофа меня очень огорчает. Будь мне только 35 лет, кажется, уехал бы туда".[27] Очень показательно и другое письмо Тургенева, в котором во имя гуманизма он принимает войну, как неизбежное средство. В ноябре того же 1876 г. он пишет Е. А. Черкасовой по поводу турецких жестокостей при подавлении Апрельского восстания в Болгарии: „Болгарские безобразия оскорбили во мне гуманные чувства: они только и живут во мне — и коли этому нельзя помочь иначе как войною — ну, так война! Зарезанные болгарские жены и дети были бы не христианской веры и не нашей крови — мое негодование против турок не было бы нисколько меньше. Оставить это т а к, не обеспечить будущность этих несчастных людей было бы п о з о р н о — и, повторяю, едва ли возможно без войны".[28]

Но если Ю. П. Вревская отдает свою жизнь за национальное дело болгарского народа, то героиня „Порога" идет на жертвенный подвиг ради социального освобождения своего собственного народа. Она порывает с прошлым, полным спокойствия и благополучия, уверенности и удобств, дружеского окружения и признания, чтобы обречь себя на голод и холод, на ненависть и обиды, на отрицание, одиночество и безымянную жертвенность, даже на преступление и смерть. И когда она переступает порог, ведущий ее ко всему этому, она слышит за собой голос осуждения: „Дура!" и голос одобрения: „Святая!"

Эта новая фаза творческого развития Тургенева еще более определенно заметна в неосуществленных замыслах писателя, относящихся к последним годам его жизни. Незадолго до своей смерти он задумывает произведение, материал и вдохновение для которого дает ему видный революционный деятель Герман Александрович Лопатин, участник движения 70-ых и 80-ых годов. Непримиримо борющийся с самодержавием, мужественный, неустрашимый, он содействует бегству из ссылки П. Лаврова, делает попытку освободить и Чернышевского, сам дважды вырывается из лап самодержавия, чтобы продолжить свою революционную деятельность за границей. В 1870 г. Лопатин сближается в Лондоне с Марксом и Энгельсом, становится их близким другом и соратником, берет на себя инициативу

[27] И. С. Т у р г е н е в, Полное собрание сочинений и писем. — Письма, т. XI, М.—Л., 1966, стр. 300—301.

[28] Там же, стр. 349.

относительно первого перевода „Капитала“ на русский язык, в 1870 г. по предложению Маркса он был избран членом Генерального совета Интернационала и т. д.

Познакомившись с Лопатиным в 1873 г. в Париже, Тургенев находится под обаянием его личности, называет его „несокрушимым юношей“, „умницей“, светлой головой“, видит в его лице черты нового революционного типа, увлекается замыслом на основе его жизни и характера художественно воссоздать этот тип. Вот как представляется это в неосуществленной повести Тургенева, в которой набросаны основные черты главного героя: „Пимен Пименыч, новый в России тип— жизнерадостный революционер — 30 лет — сын важного чиновника. Получил превосходное воспитание, но все бросил, увлекаемый своим неукротимым духом. Невысокого роста, но хорошо сложен, приятные черты лица, почти миловиден. Волосы пышные, вьющиеся, каштановые. Зубы ослепительные, смех внезапный и ослепительный, как зубы, прекрасный рассказчик, не без краснобайства, чрезвычайно смел, беззаботен и даже весел в минуту опасности. Если попался, ну что ж, приходится начинать сначала! Железное здоровье, геркулесова сила, все переваривает. Выдающаяся черта его характера то, что он не выносит несправедливость [...]. Питает безграничное уважение к некоторым громким именам, связанным с революционной историей России. До сих пор ему сопутствовала необыкновенная удача“.[29]

Другой из последних замыслов Тургенева еще более показателен. В нем писатель хочет изобразить разницу между русским и западноевропейским социалистом и революционером. Согласно опубликованным в советском литературоведении данным, этот замысел занимает творческое сознание Тургенева в течение последних лет его жизни — с 1878 по 1883 г. Мемуаристы свидетельствуют, что еще в 1878 г. личность видного революционера И. П. Мышкина сильно занимает писателя, но лишь в следующем году, после знакомства с П. С. Поливановым, он более определенно оформляет свой замысел и начинает роман. Есть свидетельства о написанном немалом количестве страниц, о намерении Тургенева закончить это произведение в конце 1882 г. в селе Спаском и напечатать его в начале следующего года в „Вестнике Европы“ и т. д. Известия о новом романе появляются в английских и немецких газетах, автор получает предложение издать его в Америке, уславливается с переводчиком на английский язык и т. п.[30]

В письмах и высказываниях Тургенев раскрыл главную тему своего нового романа, дал схему его сюжетной основы, до известной степени наметил основные черты его главных героев. Как уже было сказано, решительный толчок к определению нового замысла дает ему знакомство с деятельностью русского революционера Петра Сергеевича Поливанова. Симпатичный, многосторонне одаренный молодой человек, включившийся в народническое движение с шестнадцатилетнего возраста, он участвует в качестве добровольца в борьбе сербов за освобождение и после ее победоносного конца в 1878 г. возвращается в Париж. В следующем 1879 г. Поливанов встречается с Тургеневым и рассказывает ему всю свою революционную жизнь. Подобно Василию Каратееву, он раскрывает ему и интимную страницу своей жизни — любовь к нему одной русской женщины-революционерки, вышедшей в Париже замуж за французского революционера.

---

[29] А. Дубовиков, „Он был полон симпатии к революционерам“. — „Литературная газета“, 1968 (г. 40), бр. 45 (4175), 6 ноември, стр. 7.

[30] См. С. Зильберштейн, Страницы последнего романа Тургенева. — „Литературная газета“, 1968 (г. 40), бр. 32 (4162), 7 август, стр. 7.

Этот роман, хотя и связан с революционным народничеством, по своей идейной направленности существенно отличается от „Нови". В своем новом произведении Тургенев хочет раскрыть коренную разницу между западноевропейским социалистом и революционером и русским, противопоставить их друг другу, показать преимущества второго в сравнении с первым. Подчеркивая придаваемое им этому своему замыслу большое значение („никто никогда не брался ни за что подобное"), Тургенев пишет: „Роман представляется мне в следующем виде. Молодой человек, русский, образованный и очень смелых передовых идей, приезжает в Париж, где знакомится с русской женщиной, которая замужем за французом. Муж ее — радикал, деятельно занимается политикой, человек на виду, на него возлагаются надежды людьми его партии." Писатель раскрывает и идейные предпосылки к возникшему в дальнейшем конфликту в семье француза: „Либеральный муж совершенно так, как в случае с Поливановым, тоже оказывается человеком узким и недалеким в семейной жизни. Тут сто тысяч мелочных сцен, показывающих неумение француза возвыситься до широких гуманных идеалов супруги. Он живет обыденной жизнью, политикой дня, этими бурями в стакане воды. Как и в случае с Поливановым, являются на сцену ревность без всякой причины, мелочность, грубые требования, дрязги и все должно кончиться любовью жены к своему соотечественнику".

Каково могло быть завершение этого романа, в котором противопоставляется русский социалист и революционер западноевропейскому? Сам Тургенев не говорит о дальнейшем разрешении возникшей на идейной основе коллизии между супругами. Об этом не говорит прямо и большая часть мемуаристов, которые сообщают о случае. Но из их рассказов видно, в каком направлении следует искать финал сюжетного развития. Один из них, художник В. В. Верещагин, вполне определенно извещает о судьбе супруга-француза: русская революционерка „покинула его... ради представителя русского радикализма". И это вполне логично — русская женщина-революционерка, полюбившая своего соотечественника за его подлинную революционность, естественно последует за ним в его революционном пути, порвав окончательно связь со своим мужем.

Кроме основной темы и развития сюжета можно отметить и некоторые черты главных героев. Признание Тургенева свидетельствует, что французскому революционеру были присущи „формализм и традиционная шаблонность" в образе жизни, а также „вера в себя и свои формулы". В противоположность этому, русскому революционеру свойственно другое: постоянное углубление „в собственную душу", занятость разрешением „нравственных вопросов и искания правды" и, наконец, „способность увлекаться идеалом и жертвовать за него собой" и т. д. Что из всего этого и в какой степени было присуще прототипам, что почерпнуто из наблюдений писателя, сделанных над другими лицами и т. п., здесь рассматривать невозможно.

Тургенев не закончил свой роман вследствие ухудшения здоровья. Но из всего того, что он рассказал столь многим из своих друзей о теме, сюжете, основных чертах главных героев и пр., становится достаточно ясным, что перед писателем очерчивалось большое и идейно содержательное произведение, говорящее о другом понимании революции, отмечающее важный этап в идейном развитии Тургенева. Нетрудно заметить, что по своему строению и идейной направленности роман о русском революционере, о противопоставлении и более высокой оценке последнего по сравнению с западноевропейским, напоминает в некотором смысле „Накануне". В то же время он существенно отличается от этого романа, отражая другой, более

высокий этап в русском освободительном движении и в идейном развитии писателя. В обоих случаях утверждается идея революционной активности. Елена в „Накануне" находит свой путь жизнедеятельности с помощью болгарина Инсарова, порвав свои отношения с любившим ее русским интеллигентом, из-за абстрактности общественных идеалов последнего, оторванных от насущных задач исторического момента. При незаконченном замысле Тургенева русская женщина-революционерка утверждает себя как личность деятельная и находит свой истинный путь в жизни уже с помощью своего соотечественника, подлинного носителя революционного начала, порывая в то же время со всем тем, что связывало ее с окружающей средой и с иностранцем-супругом — французским революционером.

Незаконченный роман Тургенева связан в известном отношении и с романом „Новь", но вместе с тем, он так же существенно отличается и от него. В обоих случаях изображается представитель революционного народничества. Но герой нового романа отличается от Нежданова, представляя собой новую содержательную фазу в развитии освободительного движения. Тогда как Нежданов, по Тургеневу, „темперамент уединенно-революционный, но не демократический", то новый герой, в противовес ему, представляется иным: он, подобно Герману Лопатину, „новый для России тип — жизнерадостный революционер" Пимен Пименыч. Подобные черты характера Тургенев мог наблюдать и у других русских революционеров того времени, прежде всего у И. Н. Мышкина. В 1878 г. П. А. Кропоткин рассказывает о своем разговоре с Тургеневым о Мышкине, личность которого, среди судившихся в процессе 193-х, особенно выделяется. — „Знаете ли вы Мышкина? — спрашивает Тургенев и продолжает: „Я хотел знать все, касающееся его". И так же, как после прочтения тетрадки Каратеева, писатель восклицает: „Вот человек, ни малейшего следа гамлетовщины. — И говоря это — заканчивает Кропоткин свои записки, — Тургенев очевидно обдумывал новый тип, выставленный русским движением и не существовавший еще в периоде, изображенном в „Нови"[31].

Это высшее, по мнению Тургенева, качество человека — отсутствие гамлетовщины, наблюдается у ряда героев его предыдущих произведений, начиная с Инсарова и Елены, переходя затем к Вревской и безымянной героине „Порога"[32] и кончая главными героями последних незаконченных произведений. Все эти герои противостоят как героям с гамлетовской раздвоенностью (например, Рудин, Лаврецкий и др.), так и героям, у которых гамлетизм уживается в том или другом соотношении с донкихотским началом (например, Нежданов, Базаров и др.). В последние годы своей жизни сам Тургенев дает типологическую характеристику героев своих романов, разделяя их на натуры целостные (донкихотские), раздвоенные (гамлетовские) и срединные между теми и другими. Это мы находим в неиспользованных до сих пор тургеневедением мемуарах Поля Бурже, в которых говорится о подобном признании Тургенева, происшедшем в доме французского писателя в присутствии Ипполита Тена.

* * *

В свете данного анализа можно сделать некоторые обобщения. Продолжая и поднимая традиции Пушкина и Гоголя на новом этапе русского общественного

[31] П. Кропоткин, Записки революционера. Лондон—СПб., стр. 353.

[32] Подробнее об этом, как и соответствующую литературу см. у Ю. Д. Левина, указ. ст., стр. 148 сл.

движения, Тургенев не становится на идейные позиции революционных демократов, хотя по внутреннему смыслу своих произведений он содействовал их борьбе. Но, с другой стороны, автор „Нови" идет в определенном аспекте дальше их. Нельзя не согласиться с М. П. Алексеевым, что, изображая впервые русского фабричного рабочего, Тургенев сделал „удивительное историческое предвидение"[33].

Прослеживая путь идейного развития И. С. Тургенева в аспекте поставленной нами задачи, нужно обратить внимание и на другие моменты. Как нам кажется, весьма показательно то, что интерес Тургенева к русскому освободительному движению с течением времени не только не снижается, как это принято думать, но возрастает, углубляется и расширяется, сопутствуя писателю до конца его жизни. Вместе с тем намечается и другая не менее важная тенденция — Тургенев все более последовательно преодолевает свои идейные противоречия и либеральные иллюзии.

Особое внимание в этом отношении заслуживают его творческие замыслы последних лет. Хотя и неосуществленные, они проливают свет на предходные этапы его творческого развития. Создавая возможность более правильно понять и оценить не только законченные его произведения, но и исторически более углубленно осмыслить весь творческий путь писателя, они позволяют точнее определить и его место между либералами и революционными демократами, с одной стороны, и представителями следующего, третьего этапа русского освободительного движения, с другой.[34]

Довольно симптоматичным представляется нам еще один факт, которого не следует как недооценивать, так и переоценивать. Как это видно, идейное развитие Тургенева в определенном смысле перекликается и оказывается созвучным с мировым освободительным движением, которое, как известно, после Парижской коммуны и Первого интернационала в последние десятилетия прошлого века переносится с Запада в Россию. В „Нови" писатель изображает в положительном свете и предусматривает будущую роль рабочего, героя новой эпохи в развитии человечества. Кроме того в рассмотренном нами неосуществленном замысле романа он противопоставляет русского революционера и социалиста западноевропейскому. Это уже показывает, что Тургенев предвосхищает и новый период в развитии не только русской, но и мировой литературы.

[33] Акад. М. П. Алексеев. Слово о Тургеневе. — „Литературная газета", г. 40, 46 (4176), 13 октомври 1968, стр. 2.

[34] Традиции Тургенева в русской и советской литературе рассматриваются в интересных работах Л. Назаровой „Традициите на И. С. Тургенев в руската проза на XX в. (Дооктомврийски период).— „Език и литература", XXIV, 1969, кн. 1, стр. 27—39, и Т. П. Голованової „И. С. Тургенев и советская литература". — Русская литература", 1968, кн. 4, стр. 97—108.

РЕАЛИЗМЪТ НА ИВАН БУНИН

СИМЕОН РУСАКИЕВ

Литературната критика е оценила таланта на Бунин без колебания. Още ранните произведения на писателя биват възприети като плод на ярка, силна и оригинална творческа индивидуалност. По бележитото определение на Максим Горки талантът на Бунин е „красив, като матово сребро". И този самобитен талант се реализира в едно внушително художествено дело, интересът към което не заглъхва. Бунин заема важно място в руската литература от края на XIX и началото на XX в. Той е един от видните представители на критическия реализъм.

Бунин е поет и прозаик. Лириката и белетристиката чертаят две успоредни жанрови и стилови линии в целия му творчески път. Макар да създава много свежа и образна лирика, значението на писателя се определя в по-голяма степен от неговата белетристика.

Иван Алексеевич Бунин е роден през 1870 г. в гр. Воронеж. „Я происхожу — пише той за себе си — из старинного дворянского рода давшего России немало видных деятелей как на поприще государственном, так и в области искусства. . . Все предки мои были связаны с народом и с землей, были помещиками." През детските години на Бунин неговите родители се разоряват. Семейството се преселва в родното селце Бутирка, Елецки уезд, Орловска губерния, където в най-дълбоката тишина на степите Бунин прекарва своето детство. „Лет с семи — си спомня покъсно той — началась для меня жизнь, тесно связанная в моих воспоминаниях с полем, с мужицкими избами..." Наред с впечатленията от природата, от живота на селяните Бунин получава и други познания, които разширяват духовния му кръгозор. Неговата майка, а също и прислугата са му били първите възпитатели. „...От них — признава той — я много наслушался и песен и рассказов." Особено голяма роля изиграва в духовното пробуждане на Бунин неговият домашен учител. Той е бил умен, културен, интересен човек, който е успял да вдъхне у младия Бунин любов към знанието, към поезията, към музиката, към възвишеното. След домашното образование той се учи в Елецката гимназия. Поради материални затруднения и заболяване Иван Бунин не завършва гимназиалния курс. Той напуска гимназията и вече не се учи в никакво учебно заведение. Културното обогатяване на своята личност той постига по пътя на самообразованието. Той чете много и натрупва голяма ерудиция. Едновременно с това той прави и първите си поетични опити.

Окончателното разоряване на дворянското гнездо на неговите родители принуждава Бунин да се грижи сам за по-нататъшното си битие. Той скита из Русия, из Украина, установява се за по-продължително време в Харков, Орел, Полтава, работи като статистик, коректор, театрален критик, рецензент и публицист, служи като библиотекар и др. Жизненият опит, който натрупва, работата му като вест-

ничен публицист, съдействуват за развитието на неговия талант. През 1891 г. в гр. Орел излиза неговият първи стихотворен сборник, а през 1897 г. той публикува първата си книга с разкази. Така започва творческият път на Бунин. Само след няколко години Бунин има вече име на утвърден писател. Той навлиза в големия литературен живот, където се сближава с най-видните писатели на своето време, в това число и с Горки. В началото на века Бунин пътува много из чужбина — посещава много страни на Европа, Азия, Африка. Пътуванията му дават разнообразни впечатления, които обогатяват творчеството му.

Иван Бунин се оформява като писател-хуманист, като писател с демократични възгледи и настроения. Но той е сложна и противоречива натура. Много му пречат неговите господарски предразсъдъци, класовата ограниченост на неговото съзнание. Поради това именно Бунин не успява да разбере и не приема революцията от 1905 г. Въпреки съчувственото си отношение към измъчения и страдащ народ той не идва до идеята, че този народ има право на друга социална участ.

Бунин започва творческия си път с лирика. Отначало стиховете му имат подражателен характер. Младият поет усилено чете и се учи от творчеството на Пушкин и Лермонтов, по-късно се увлича от Надсон, дълбоки следи оставят в съзнанието му Полонски и Фет. Скоро той се разгъва като творческа личност, обособява си свой поетичен свят, достига до оригинален художествен стил в лиричната поезия.

По времето, когато Бунин започва творческия си път, в руската литература се развива декадентският модернизъм. Руските декаденти се обявяват против реалистичните и демократични традиции на руската класическа литература, против гражданската поезия, издигат своите принципи за „чисто" изкуство, за изкуство, празно откъм социално съдържание, чуждо на народа. Бунин не приема принципите, които прокламират декадентите. Той остава верен на традициите на руската класическа литература, продължава нейния хуманизъм и критически реализъм при нови условия. Млад и възторжен започва Бунин своя творчески полет. Светът около него буди много радостни мисли и настроения. „В ту пору — изповядва по-късно той — мне все казалось очаровательно: и люди, и природа, и старинный, с цветными окнами дом бабки, и соседние усадьбы, и охота, и книги, один вид которых давал мне почти физическое наслаждение, и каждый цвет, каждый запах." Този душевен строй на автора определя до голяма степен облика на неговия лиричен герой. Още от началото на своя творчески път Бунин се очертава като лирик с много тънко чувство за красотата на природата. Той обича с голяма сила руската природа, стреми се към нея, иска да проникне дълбоко в нейния светъл и прекрасен свят:

Ширe, грудь, распахнись для принятия
чувств весенних — минутных гостей!
Ты раскрой мне, природа, объятия,
чтоб я слился с красою твоей!

Ты, высокое небо, далекое,
беспредельный простор голубой!
Ты, зеленое поле широкое!
Только к вам я стремлюся душой!

При изображението на руската природа Бунин следва и продължава прекрасната традиция на Тургенев. В неговото виждане на природата има много свежест, мекота, богата гама от багри. Природните изображения на поета са озарени от различни чувства и настроения. Освен това във връзка с явленията на природата той често засяга важни моменти от човешкото битие, което придава на много негови стихотворения характер на лирични медитации.

Бунин е поет, чието творческо съзнание обхваща природата в нейното многообразие. В неговата лирика са показани редица характерни черти на руската природа. Тук са изобразени широки поля, лесове, светли простори, небеса, луна, звезди, цветя, пеперуди, птици, затишие и бури, ведри пролетни утрини, зимни сумрачни вечери знойни летни дни, есенно запустение. Многообразието на природните картини съответствува на многообразието на мисли, чувства, настроения. Лиричният пейзаж у Бунин се строи върху основата на зрителни и слухови възприятия от природните явления, но при явния превес на зрителните впечатления. Бунин вижда понякога природата раздвижена, той изобразява ветрове, които духат в степта които огъват тревите и дърветата, които въртят снежни вихрушки. Поетът раздвижва своя пейзаж и чрез други сили на природата. Но той има повече предпочитание към покоя в природата, към нейната мълчалива хармония, към нейното спокойно величие. В много от неговите стихотворения природната картина или диша със своите непосредствени багри, или пък навява чувството за мълчаливия, сложен вътрешен живот на мирозданието. Като характерен пример в това отношение може да послужи стихотворението му „Костер“:

„Ворох листьев сухих все сильней, веселей разгорается, и трещит и пылает костер.
Пышет пламя в лицо; теплый дым на ветру развевается, затянул весь лесной косогор.
Лес гудит на горе, низко гнутся березы ветвистые, меж стволами качается тень...
Блеском, шумом листвы наполняет леса золотистые этот солнечный ветреный день!

А в долине — затишие, светло от орешника яркого, и по светлой долине лесной
тянет гарью сухой от костра распаленного, жаркого, развевается дым голубой.
Камни, заросли, рвы. Лучезарным теплом очарованный, в полусне я лежу у куста...
Странно желтой листвой озарен этот дол заколдованный, эти лисьи, глухие места!

Ветер стопы несет... Не собаки ль в дали заливаются? Не рога ли тоскуют, вопят?
А вершины шумят, а вершины скрипят и качаются, однотонно шумят и скрипят...

Способността на Бунин за образно виждане на природата, за прониквање в нейната величествена хармония се проявява особено рязко в неговата бележита лирична поема „Листопад“ (1901).

Това е творба за руската есен, за есента в руския лес. С много ярки тонове поетът рисува есенния лес, сравнява го с „терем расписной“, а самата есен персонифицира в „тиха вдова“:

Лес, точно терем расписной,
лиловый, золотой, багряный,
веселой, пестрою стеной
стоит над светлою поляной.

Березы желтою резьбой
блестят в лазури голубой
как вышки, елочки темнеют,
а между кленами синеют,
то там, то здесь, в листве сквозной
просветы в небо, что оконца.
Лес пахнет дубом и сосной,
за лето высох он от солнца,
и осень тихой вдовой
вступает в пестрый терем свой.

Поетът разкрива есента в природата чрез последователни картини, които са все така колоритни и живи и които дават ярка образна представа за своеобразието на есента като годишно време. В началото есента е още озарена от слънцето — но его, появяват се „воздушной паутины ткани“, последна пеперуда прелетява и

се закачва на паяжината, дрозд или скворец прелетяват и изчезват и есенната природа става все по-тиха, над нея започва да заспива мъртво мълчание. Лесът сякаш е омагьосан от тишината. По-нататък поетът рисува картина на по-късната есен — той мени краските, въвежда нови компоненти, създава нова атмосфера — и есенната гора минават тръпките на застудяването, настъпва вече „мертвый сон, осенней ночи", „жуткий час ночных чудес", гората стои във вцепенение. Вдовицата есен разбира какво значи всичко това — това са последните мигове на нейното щастие. Краят на есента е показан също много образно — вече капят листата, „гуси длинным караваном" прелетяват над гората, земята е вече „в морозном серебре", птиците са напуснали гората и са отлетели някъде надалеч. Вдовицата есен се готви да напусне своя трем, за да отстъпи гората на идващата със своите студове и виелици зима.

Поемата „Листопад" има високи художествени качества. Нейното значение се определя от майсторски изписаните природни картини, от красивия художествен образ на есента, от образния стил на автора. Бунин е посветил творбата си на Горки.

Литературната критика и читателите са оценили поемата „Листопад" високо. За поемата „Листопад" Бунин бива удостоен от Академията на науките — нему бива присъдена Пушкинската премия.

В лириката на Бунин намират място и други теми. Твърде често, разработвайки темата за природата, поетът минава към темата за родината. Разработвайки тази тема („Родине", „Родина" и др.), авторът дава израз на своята дълбока любов към майката родина. Той приема родината такава, каквато тя е, защищава я като предан неин син, мисли за нейната участ. Макар да проявява пълно равнодушие към политическия живот, в това число и към революцията в 1905 г., все пак духът на революционната борба прониква в някои стихотворения на Бунин, макар и по твърде своеобразен начин. Така например през годините на революцията той написва едно от много ярките си стихотворения — „Джордано Бруно" (1906), в което прави апология на Бруно и осъжда царството на мракобесието. В стихотворението си „Пустощ" (1907) авторът, който е „свидетель зверств, расстрелов, пыток, казней", изразява съчувствие към жертвите на насилието, към всички неотмъстени и пожелава на следващите поколения да бъдат отминати от „горькой чаши рабства".

В жизнеутвърждаващата лирика на Бунин са поставени на художествена разработка и така наречените „вечни теми — за смисъла на човешкото битие, за любовта, за смъртта, за безсмъртието, за щастието. Докато декадентите по въпроса за човешкия живот идват до песимистичната идея за „космическо безсмислие", то Бунин вярва „в космическия смисъл" на битието, не споделя гледището, че човекът е случайна и ненужна прашинка в него. Бунин гледа на човека като проява на силите на космоса, като създание, носител на високи помисли, на възвишени стремежи и мечти. В художественото мислене на Бунин любовта се представя като най-голямо тържество на човека, тя му открива нови светове, тя го свързва със звездите, чрез нея той достига щастие и радост, духовно съвършенство. В други стихотворения Бунин дава художествен израз на своите идеи за живота и смъртта, за мигновеното и вечното, за човешката самотност и др. Животът и смъртта според Бунин се намират в определено взаимоотношение, смъртта се смята като крайна и последна форма на човешката самота, като отрицание на живота. Бунин вярва в съществуването на някакво вечно и неизменно жизнено ядро, което е гаранция за безсмъртието на живота. Поетът разработва и други теми: из историята, из митологията, чуждестранни теми, навеяни от пътуванията му.

Стиховете на Бунин са плод на възвишените стремежи на автора. Те са израз на голяма духовна култура, плод на непрестанни размисли върху проблемите на битието. Художествената изисканост, с която се отличават, е правила силно впечатление на читателите. Когато Горки през 1899 г. прочита някои лирични произведения на Бунин, той му пише писмо, в което между другото се казва: „Читал и читаю стихи. Хорошие стихи, ей-богу! Свежие и звучные, в них есть что-то детски-чистое и есть огромное чутье природы." Такова впечатление правят стиховете на Бунин и на обикновените читатели.

Талантът на Бунин дава по-големи плодове в областта на белетристиката. Писателят създава значителен брой разкази и повести, които изобразяват с голяма художествена правда важни страни от руската социална действителност. Белетристиката на Бунин е свързана предимно със селския живот, с процесите, които стават в него по това време. Авторът разказва за разорението на селяните, за тяхната тежка участ, за зараждането на кулака, за разорението на дворянските гнезда. В някои свои произведения с чуждестранна тематика той разкрива остри социални противоречия, които са му направили впечатление по време на неговите задгранични пътувания.

В ранните разкази на Бунин е показан на преден план малкият човек, потиснат и угнетен от суровите социални условия в Русия. Към този малък човек Бунин проявява състрадание, в което често звучат нотки на дворянско разкаяние. Това може да се види в неговия бележит разказ „Танька", в който се говори с голяма правда за тежкия живот на бедните селяни и по-специално за участта на селското момиченце Танка. Помещчикът Павел Антонич видял премръзналото и гладно момиченце Танка, завежда го в свои господарски дом, нахранва го, стопля го, старае се да го забавлява по различен начин. Участта на бедната Танка заставя „жадного и угрюмого" помещчика да си спомни за своите богати племенници във Флоренция. Пред съзнанието му се изправят сцени на крайна бедност и неограничен разкош. Съзнанието за големите неправди събужда у помещчика не само съчувствие към Танка, но и вина пред бедните гладуващи селяни. В лицето на помещчика Павел Антонич Бунин е показал „добър господар", който състрадава на бедните селяни, смята се за виновен пред тях, разкайва се и е готов да осъди своята класа за това, че е причинила такива социални явления. Рисувайки образа на помещчика, Бунин се старае да притъпи острите класови противоречия и да внуши мисълта за възможно единение между селяни и помещчици. Подобни внушения обаче са безпочвени, те са отстъпления от реализма. Темата за социалното неравенство в живота на дворяните и селяните е разработвана и в разказа на Бунин „Вести с родины". Чрез съдбата на двамата герои (помещчика Волков и селянина Мишка Шмиренко, които са близки от детство) се показва колко различни и колко противоположни са светът на господарите-дворяни и светът на бедните трудови селяни. И тук героят-помещчик проявява чувство на покаяние, узнавайки, че неговият другар от детство е умрял от глад. Характерни за деветдесетте години социални явления изобразява Бунин и в други свои творби. Така например в разказа си „Учитель" той показва как героят, селски учител, смазан от бедността и унижения, се пропива, а в разказите си „На край света" и „На чужой стороне" се изобразява как бедни селяни, отчаяни от постоянните несгоди и лишения, напускат родните си места, за да се отправят към далечни краища с надеждата, че там ще намерят препитание.

Изобразявайки тежкото положение на селячеството, острите социални противоречия между селяни и помещици, писателят идва до възгледа, че те, „селяни и помещици, представят „единый клан", че техен общ враг е капитализмът. Този възглед води до стремеж да се сгладжат класовите противоречия между селяни и дворяни и силата на разобличението се насочва главно към представителите на възмогващата се буржоазна класа. В разкази като „Руда", „Новая дорога" и др. Бунин разкрива враждебното отношение на селяните към новите буржоазни отношения. Селяните изпитват страх пред настъпващия капитализъм. Новият господар дръзко и властно навлиза и в селския живот, за да сложи край на „доброто старо време".

Някои от белетристичните произведения на Иван Бунин разкриват поезията на дворянските гнезда, дават представа за тяхното разоряване. На такава тема е написан един от най-хубавите разкази на Бунин — „Антоновские яблоки". Разказът се строи върху основата на спомените на разказвача. Той си припомня за онези години от своя живот, които той е прекарал в чифлика. Повечето от тия спомени са хубави, те свидетелствуват за нещо отлетяло, което буди тъга у разказвача. Той си спомня за хубавата ранна есен в имението, за листата, които почват да капят, за беритбата на антоновските ябълки, чийто мирис е силен и незабравим, за звездните нощи. Авторът говори за някогашния спокоен живот на дворяните, за тяхното дълголетие, рисува картини из живота на съседни чифлици, разказва как селяните са работили за господарите. Много живописно разказва Бунин как дворяните са ходили на лов. Есенната гора е бивала огласявана от препускащи коне, от лай на кучета, от пушечни изстрели. Ловът, по думите на автора, все още е поддържал, макар и отчасти, угасващия дух на помещиците. Красотата на залязващия дворянски живот е показана и чрез други средства — авторът загатва за духовния живот, за културните интереси на някогашните помещици чрез библиотеката в чифлика. Той разгръща книги със старинен аромат, вижда следите на някогашните техни читатели. Портретите в стените му навяват мисълта, че в чифлиците някога са живеели много красиви жени и девойки.

Всички тия спомени от миналото са разказани с тъжно чувство. Авторът знае, че това, което е било, вече никога няма да се върне назад, и затова ароматът на антоновските ябълки започва да символизира едно безвъзвратно отлетяло минало Бунин силно идеализира дворянския живот, а заедно с него живота на народа. Той всячески се стреми да приглади класовите противоречия. Рисувайки разрушението на дворянските гнезда, Бунин посреща с горчиво примирение това, което иде. Много добре е доловил особеностите на разказа „Антоновские яблоки" Максим Горки. В едно свое писмо до К. П. Пятницки той бележи: „Хорошо пахнут „Антоновские яблоки" — да! Но они пахнут отнюдь не демократично..."

Разказът „Антоновские яблоки" се характеризира с ярката си емоционална атмосфера, с лиричния си стил.

В началото на века Бунин се сближава с Горки и с редица прогресивни писатели — критически реалисти. Бунин започва да печата свои произведения в редактирания от Горки периодичен литературен сборник „Знание". Някои произведения на писателя, създадени през тия години, свидетелствуват за по-голямо углъбяване на неговия критически реализъм. За това свидетелствуват разкази като „Золотое дно", „Сны" и др.

Революцията от 1905 г. се отразява в белетристиката на Бунин твърде слабо. Това е така, защото писателят не проявява интерес към политическия живот и защото през годините на революцията той пътешествува из чужбина.

След революцията Бунин създава едно от най-значителните си белетристични произведения — повестта „Деревня“ (1909). Това е произведение за селска Русия, за нейната бедност и изостаналост, за новите процеси в селския живот. По думите на В. Воровский повестта „Деревня“ представя „архиреальную вещь“. Характерно в случая е това, че в повестта не е въведен никакъв образ на дворянин. В нея са показани обикновените селяни и зараждащите се сред тях селски буржоа, кулаци. Повестта „Деревня“ няма сюжет в обикновения смисъл на тази дума. Това е повест-хроника. Вътрешното движение на повестта се определя от процесите, които стават в живота на руското село. Повествованието представя поток от ежедневни случки и събития, чрез които в крайна сметка се дава широка реалистична картина за руското село. Повестта „Деревня“ ни дава известна представа за отражението на революцията от 1905 г. върху съзнанието на руските селяни. При показването на това отражение и при осветляването на някои други социални явления обаче Бунин показва своята класова ограниченост. Давайки вярна художествена представа за едни процеси и явления, той не вижда или пък представя едностранчиво други.

Своето внимание писателят е концентрирал върху живота на селяните от село Дурновка. Но обсегът на явленията често се разширява — авторът разказва за случки и произшествие, станали и в други села. По този начин се достига до типизация на художественото изображение, до изграждане на картини и образи, характерни за цяла селска Русия от това време. Дурновка е бивше дворянско гнездо, което сега вече попада в ръцете на нов стопанин — кулака Тихон Илич Красов. Авторът характеризира селския живот чрез редица ситуации и образи. В повестта се разказва за труда на селяните, за търговски сделки, за посещения на панаир, за нужди, лишения и несгоди, за гладуване, за буит на селяните по време на революцията, за опожаряване на дворянски имения, за изнасилване на жени, за груби нрави, за убийства, за смъртни наказания, за сватби и др. Изобщо според изображението на Бунин бедност, невежество и груби нрави характеризират живота на селяните. Те са жертва на нечовешка експлоатация и на грубо политическо безправие. Бунин показва как това нечовешко битие ражда духа на протеста. Писателят въвежда в повествованието си образи на селяни, които тръгват, макар и стихийно, по пътя на революционната борба. Такива са Ванка Красний, Комар, Дениска. Понеже авторът няма разположение към революцията и революционерите, то при изграждането на тия образи той не винаги успява да обхване жизнените явления правдиво и изцяло. И въпреки това изобразени са сцени, които свидетелстват красноречиво за социалното пробуждане на селяните, за стихийните им бунтове срещу помешчици и кулаци.

Централното място в повестта „Деревня“ заемат двамата братя Тихон и Кузма Красови. Тихон Красов е типичен образ на кулак. Отначало той е беден селянин, но постепенно се възмогва, купува си ханче, търгува неуморно, завладява бившето дворянско гнездо Дурновка, става всесилен богаташ. Тихон Красов е властен характер, той ограбва безмилостно народа, върши злодеяния. Когато дурновци се вдигат на бунт, Тихон Красов отива да потушава бунта, но се изплашва от селяните и позорно избягва. Разкривайки образа на Тихон Красов, Бунин е показал как той става роб на своите страсти, как той се деградира. В лицето на Кузма Красов Бунин е обобщил чертите на зараждащата се селска интелигенция. Това е човек, който търси правдата в живота, който иска да осмисли социалните явления, да намери пътища към високи идеали. Той се нарича анархист, увлича се от толстоизма, пише стихове, като има за най-висок пример живота и творчеството на Колцов.

Класовата ограниченост в художественото мислене на Бунин се проявява и в това, че той не успява да покаже революционния дух на народа, нито пък да разкрие близката революционна перспектива. След като изобразява тежкия живот на селяните, писателят завършва повестта си, без да дойде до онния дълбоки консеквенции, които произтичат от логиката на изобразените социални явления.

Въпреки тези слабости на повестта тя представя дълбоко реалистична картина на руското дореволюционно село. И в тази своя творба Бунин се проявява като голям художник-реалист. Когато е прочел „Деревня", Горки се е възхищавал от безпощадната художествена правда на Бунин, а също така и от неговия ярък, сочен, изразителен език.

Немного след написването на „Деревня" Бунин публикува друга своя повест — „Суходол" (1911), в която той отново дава израз на своето отношение към разоряващите се дворянски чифлици. За разлика от разказа „Антоновские яблоки", където е показана предимно поезията на дворянските чифлици, и тъгата, предизвикана от тяхното разорение, в повестта „Суходол" писателят се представя като по-суров реалист — той сега се спира повече на отрицателните прояви от живота на дворяните, показва тяхното израждане и безславно залязване. Повестта „Суходол" представя художествена история на един дворянски род — „на столбовые господа Хрущовы". Действието става в едно „дворянско гнездо", което вече принадлежи на миналото. „Для нас — пише авторът — Суходол бил только поэтическим памятником былого". И този „поетически паметник от миналото" свидетелствува едновременно и за много непоетични дела. Макар да опоетизирва и тук живота на дворяните в техните имения, авторът, който изобщо се стреми да остава верен на жизнената правда, внушава мисълта — тя собствено произтича от целия вътрешен ход на повествованието, — че старинният дворянски род на Хрушчови върви по линията на една неумолима деградация, по пътя на едно бавно и неизбежно умиране. Деградацията на дворяните се определя преди всичко от техния паразитен живот. Крепостните роби работят за тях, а тяхното съществуване се изразява в ядене, спане и удоволствия. И в такова паразитно битие не могат да не се проявят диви нрави, престъпни наклонности, процес на разчовечване.

Повестта „Суходол" възкресява спомени за живота на господарите, за живота на селяните, за отношенията между тях. Авторът поддържа неправилния възглед, че селяните и помешчиците са свързани с вековно кръвно родство, че социалните противоречия между тях не са били в състояние да нарушат това дълбоко родство. В повестта са разказани редица любовни драми, битови произшествия, социални стълкновения. По своите основни интонации тя звучи като реквием над едно безвъзвратно минало. В заключителните страници на повестта авторът пише: „... за полвека почти исчезло с лица земли целое сословие, что столько нас выродилось, сошло с ума, наложило руки на себя, спилося, и просто потерялось где-то!"

Силата на повестта „Суходол" се определя от нейния дълбок реализъм. Въпреки своята елегична обърнатост към миналото авторът не влиза в разрез със закономерностите на историята. Със своя критически реализъм той обективно служи на прогресивното развитие.

В разказите и повестите на Бунин за руското село често изпъква образът на новия хазяин на живота, на капиталиста. Позицията на Бунин към капиталистите е много категорична. Той ги разобличава с голяма сила. Наред с кулака, който избутва дворяните от техните чифлици, той взема на прицел и градския капиталист,

капиталиста от други страни. Според възгледите на Бунин капиталистът е социален хищник, който заробва, ограбва и разваля естествената красота на живота.

Много показателни за творческата еволюция на Бунин са неговите вълнуващи повести „Братья" (1914) и „Господин из Сан-Франциско" (1915), изградени върху впечатления от неговите задгранични пътувания.

Повестта на Бунин „Братья" ни пренася на остров Цейлон, в град Коломбо. Въвеждайки ни в знойната атмосфера на този град, писателят в същото време ни дава художествена представа за жестоката механика на капитализма и колониализма. Основните герои на повестта са двама — един сингалезки юноша-рикша и един английски полковник. Те, от гледище на религията, са братя, „братья во Христе". Но тяхната жизнена участ и поведение сочат за нещо коренно различно. Англичаните-колонизатори съвсем не гледат на колониалните народи като на свои братя. Те безпощадно ги превръщат в безправни роби и безмилостно ги експлоатират. Уважавайки и ценейки своите коне повече от местните жители (конете трудно понасят тук голямата горещина), англичаните-колонизатори предпочитат да се ползуват от услугите на рикшите. С голямо съчувствие разказва Бунин за тежкия труд на рикшите в град Коломбо. Той описва съдбата на рикша № 7. Това е измъчен старец, върху гърба на когото са се изсипали много удари от страна на господарите. И старият рикша няма никакво желание освен едно — по-скоро да настъпи край на мъките му. И краят идва. Старецът-рикша умира, изгубвайки своето име и своя номер. Рикша № 7 в Коломбо сега е неговият син, който е още юноша. Върху гърба на младия рикша, който по цял ден тича по улиците на големия град, също се сипят непрестанни удари. Особено ярко е показано как рикша № 7 всеки през един ден англичанин-полковник. В негово лице са въплътени чертите на колонизатора с цялата му античовешка вулгарност. Рикша № 7 има своя годеница. Тя е единствената негова радост. Но той я загубва. Тя тръгва по пътя на падението, става играчка за удоволствие в ръцете на господарите-колонизатори. С голяма художествена сила разкрива Бунин безрадостния живот на младия роб, неговата страшна умора и отчаяние. Младежът-рикша слага край на живота си. Авторът недвусмислено показва кой е причина за трагизма в живота на колониалните народи. Повестта „Братья" звучи като страшно проклятие на колонизаторите. Тя и сега е актуално произведение, въздействуващо с голяма художествена сила.

Докато в повестта „Братья" Иван Бунин от позицията на угнетените трудови хора на остров Цейлон разобличава и съди английските колонизатори, то в повестта си „Господин из Сан-Франциско" той показва лицето на американския и международния капитализъм.

Героят на повестта е американски капиталист. Авторът не дава име на своя герой. Той го нарича господинът от Сан-Франциско. Съображенията са очевидни — да подчертае типичността на образа. Предисторията на героя е бегло загатната. Узнава се, че господинът от Сан-Франциско е посветил живота си на хищнически печалби, че е успял да натрупа огромни капитали и сега, през последните години на живота си, той е решил да поживее, да се отдаде на удоволствия. И господинът от Сан-Франциско, придружен от своята жена и дъщеря, пътува на разкошния океански параход „Атлантида" за Европа. Обстановката в парахода е разкрита чрез интересен и правдив социален разрез. Голямо множество от трудови хора работят в огромния параход денонощно, а пътниците, обикновено богаташи, се ползуват от всички удобства и блага, прекарват в нощните барове, веселят се, допускайки търгашество и във веселията. Параходът придобива характер на символ с голямо со-

циално съдържание. Вълните на океана се блъскат върху парахода и макар той да е могъщ, все пак над него като че ли витае невидима гибел. Господинът от Сан-Франциско пристига на остров Капри, отсяда в първокласен хотел. Навсякъде той е заобиколен с огромно внимание и уважение. Всички му се кланят и изпълняват с готовност и най-малките му желания. Но това не е внимание и уважение към неговата личност, а към неговите долари. Господинът от Сан-Франциско умира внезапно в хотела. Неговата смърт дава възможност да се види колко бездушни са хората от капиталистическото общество, как жаждата им за печалби е убила у тях всичко човешко, превърнала ги е в алчни чудовища. Мъртвият милионер вече не е доходоносен, затова към него сега не се проявява никакъв интерес и никакво внимание. Всички се стараят да се избавят по-скоро от неговия труп, за да не пречи той на печалбите им. Сега него го слагат в засмолен ковчег, безшумно и невидимо го внасят в трюма на същия разкошен океански параход „Атлантида“ и така той пътува за Сан-Франциско. На парахода е пак шумно и весело — светлини, музика, танци, пиршества, фалшива любов.

Повестта „Господин из Сан-Франциско“ има твърде показателен епиграф из Апокалипсиса: „Горе, тебе, Вавилон, город крепкий“. Чрез този епиграф, а и чрез цялата си повест писателят дава израз на отношението си към капиталистическия свят. Това според него е един нов Вавилон, покварен и престъпен, комуто предстои да загине.

В творчеството на Бунин няма герой, който да носи идеала за по-съвършено устройство на света. Критикувайки правдиво и сурово недъзите на света, който го заобикаля, Бунин не успява да види утрешния ден на своята родина, светлото бъдеще на човечеството, той не успява да се сроди органично с народа, с неговите устреми. Затова Бунин посреща Октомврийската революция враждебно, затова след нея той се оказва емигрант във Франция. През време на своята емиграция Бунин продължава да се отнася негативно към съветската власт и към социалистическото строителство, но в същото време тъгува дълбоко по родината. По време на Великата отечествена война у Бунин се пробуждат патриотични чувства. Той се среща във Франция с военнопленници, оказва им духовна поддръжка, изразява вярата, че неговият народ ще излезе победител над фашистите.

През годините на своята емиграция Бунин написва нови художествени произведения, между които трябва да бъдат отбелязани неговият автобиографичен роман „Жизнь Арсеньева“, „Митина любовь“, „Лика“, „Дело корнета Елагина“ и др. Това са произведения на мемориална основа, произведения, разкриващи личния свят на писателя, неговите някогашни любовни преживявания, и др.

Иван Бунин умира през 1953 г. в Париж.

Произведенията на Бунин отразяват по оригинален начин важни процеси в социалния живот на Русия и с художествената си правда служат на прогреса. Бунин продължава — и в лириката си, и в белетристиката си — някои от най-добрите традиции на руската класическа литература. Слабите страни в творчеството на Бунин се дължат на неразбиране движението на историята, на отчужденост от освободителната борба на народа.

Бунин е писател със своя ярък художествен стил. Руският език в неговите произведения блести с голяма изразителност и красота.

Бунин е известен и като преводач. Той е превеждал редица поетични произведения. Най-високо постижение представя преводът му „Песнь о Гайвате“ из творчеството на английския поет Лонгфелло.

КРИТИКАТА НА НЕСЪПРОТИВЛЕНЕЦА ЛЕВ ТОЛСТОЙ

АНГЕЛ АНЧЕВ

В края на 70-те и началото на 80-те години на XIX в. Лев Толстой преживява дълбока идейна криза, вследствие на която той скъсва с дворянското съсловие и преминава на позициите на руското патриархално селячество. Времето след идейния прелом в мирогледа на писателя до края на живота му е прието да се нарича „късен“ период. Към него се отнасят романът „Възкресение“; художествените разкази и повести — „Смъртта на Иван Илич“, „Крайцерова соната“, „Отец Сергий“ и „Хаджи Мурат“; пиесите — „Живият труп“, „Силата на мрака“ и „Плодовете на просвещението“; „народните“ разкази — „С какво живеят хората“, „Двама старци“, „Много ли земя е нужна на човека“ и др.

Разбира се, че тези произведения носят белега на нови класови позиции, а следователно и на ново творческо светоусещане. Ако преди идейната криза Толстой прави само опит да се приближи до народа, като си поставя за цел да усвои неговите високи морални и нравствени качества, то след това той се слива с народа и вече не симпатиите му към него, а „коренните“ интереси на последния определят идейните, нравствените и художествените му концепции. В своето късно творчество великият писател за разлика от преди изобразява и оценява всички събития на съвременния му обществен живот от гледна точка не на интересите на „родовата аристокрация“[1], както твърдят вулгарните социолози, а от гледна точка на интересите на многомилионната потисната селска маса, която „ненавижда стопаните на съвременния живот“[2].

Естествено новите класови, идейни и естетически позиции на писателя се отразяват както върху тематиката и проблематиката на неговото творчество, така и върху неговия подход и отношение към действителността, към която той става сравнително по-критичен. На пръв план излизат парливите и злободневни теми из живота на експлоататорските съсловия, които позволяват на писателя да разкрие безсмисленото съществуване, лицемерие и кариеризъм на техните представители, какъвто е случаят в „Смъртта на Иван Илич“; чувствената любов и влечение в „Крайцерова соната“ и „Дявол“; заблуждението, в което поставя хората официалната религия — „Отец Сергий“; античовешката и антисоциална роля на буржоазната държава, власт и бюрокрация във „Възкресение“ и т. н.

В някои от тези произведения, като „Дявол“ например, писателят поставя на преценка преди смъртта си своето минало, непростимите грешки, които особено силно са го измъчвали през последните години на неговия живот. В същото време Толстой възвеличава и поетизира моралния подвиг, проявен в своите две диаметрални

[1] Вж. Сб. О Толстом, 1928 г.

[2] В л. И л. Л е н и н, Съчинения, т. 16, стр. 294.

противоположности — на „отстраняване от злото“ в лицето на Федя Протасов („Живият труп“) и на борба с това „зло“ в името на човешката свобода в лицето на Хаджи Мурат („Хаджи Мурат“). И в двата случая, колкото и несъвместими да изглеждат те, Толстой излиза от своите народни позиции на отричане на съвременното социално устройство.

* * *

Критичното отношение към действителността не е било чуждо на Л. Толстой и преди идейната криза. Известно е, че още през 50-те години на XIX в. Н. Чернишевски отбелязва като една от характерните черти на таланта на Толстой „чистотата“ на нравственото чувство. Именно това нравствено чувство определя през този период и отрицателното отношение на писателя към войната и убийството, към щеславието и кариеризма, към социалната несправедливост и паразитизма, които той описва в „Люцерн“, „Война и мир“ и „Ана Каренина“. С подчертана антипатия Толстой разкрива във „Война и мир“ антисоциалната и паразитна същност на новата дворянска аристокрация, групирана около салоните на Ана Павловна Шерер и Елен Безухова. Основните черти, с които писателят характеризира придворно-аристократичните кръгове на дворянското общество, това са егоизмът, лицемерието, с една дума, пълно нравствено разпадане.

С подобно чувство на отвращение и възмущение говори Толстой и за жестокото отношение на светското общество спрямо Ана Каренина в едноименния роман. Не случайно героинята загива отвратена от живота: „Всичко е фалш, всичко е лъжа, всичко е измама, всичко е зло!“ (9, 397). В тези думи е заключена безапелационната присъда на писателя спрямо социалния ред и неговите морални норми, които довеждат героинята до гибел. Писателят осъжда чрез самоубийството на Ана не само лъжливото чувство на прелюбодеяние, но и жестокото отношение на обществото към нея. По такъв начин морално-етичната концепция, която авторът влага в образа на Ана, добива дълбоко социален смисъл.

И все пак, макар и критичното възприемане на живота да не е чуждо на писателя, то не определя неговия творчески натюрел. Не случайно по повод на първите редакции на „Набег“ Толстой пише: „Всичко сатирическо не ми се нрави, а тъй като всичко беше в сатирически дух, то всичко се преработва.“[3]

Затова пък на автора на „Война и мир“ допада епическото изображение на живота с неговия масов героизъм и себеотрицанието на човека в името на родината и народа: „Епическият род ми се струва единствено естествен“ — признава Толстой.[4] Това предпочитание на „епическия“ пред сатирическия род се определя от тогавашните не толкова естетически, колкото социално-философски концепции на писателя за човека. Достатъчно е да си спомним за „ростовската порода“ и за стария граф Ростов от „Война и мир“, който, макар и да води празния и паразитен живот на своето съсловие, е представен като човек добър по рождение. Тази негова доброта се предава по наследство и на децата му и определя до голяма степен красотата и привлекателността на „света на Ростови“. Такава една извънкласова философска постановка за същността на човека изключва възможността от сатиричен подход при неговото изображение. Затова и вниманието на писателя през този период не е насочено към създаване на отрицателни образи, а

[3] Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 46, стр. 151.
[4] Пак там, т. 48, стр. 48.

към рисуване на положителни характери — Андрей Болконски, Пиер Безухов, Константин Левин и др. А „отрицателните" — доколкото съществуват — Каренин и Вронски („Ана Каренина") са само условно отрицателни, тъй като в определен момент затворената дълбоко в тях нравствена красота и човешка доброта се проявяват и ги издигат над пошлата действителност.

В късния следпреломен период Толстой, макар и да не изменя на общата си концепция за човека, подхожда при оценка на неговата дейност от нови класови позиции — от позициите на руското селячество. Това определя и неговия подчертано критичен и зъл тон към носителите на обществените пороци — особено ако те са представители на експлоататорските съсловия и съдействуват за насаждане на „злото" в живота. Вече не толкова „нравственото", колкото социалното чувство на писателя се намесва при изобразяване на човека и неговия живот. Това потвърждават и редица изказвания на Толстой. В едно писмо до А. В. Толстой през 1906 г. той пише: „Аз изпитвах отвращение и ужас пред зверствата на хората преди 25 години, когато у мене се извърши този душевен преврат, който ми откри смисъла и предназначението на нашата истинска наука и цялата престъпност, жестокост, мерзост на този живот, който ние водим, хората от богатите класи, като строим нашето глупаво материално външно благополучие върху страданията, забравата, унижението на нашите братя."[5] И като логическо следствие от всичко това идва признанието на писателя: „... животът на хората от нашия кръг — на богатите, учените, не само ми стана противен, но и загуби за мене всякакъв смисъл"[6]. За разлика от преди Толстой си поставя за цел не да лекува язвите на социалния строй, а из основи да го разруши. „Животът, тази форма на живота — пише той, — която сега живеем ние, християнските народи, delenda est, трябва да бъде разрушена... тя вече е разрушена наполовина — тя е разрушена в съзнанието на хората."[7] По такъв начин съвсем закономерно епичният род отстъпва място на сатиричния род. И това при Толстой е напълно осъзнат процес. На 19 февруари 1889 г. той записва: „Все по-силна е потребността от изобличение."[8] И тази потребност с годините става все по-голяма, за да се превърне накрая в цел на неговия живот и творчество. „Изобличението е неизбежно, и изобличението е простено — говори Толстой. — И това е смекчаващо моята вина обстоятелство — изобличението, — когато то има пред вид прекратяването на злото, което виждате."[9] С това се свързва и повишеният интерес на писателя към творчеството както на Гогол и Шчедрин, така и към революционно-демократическата литература и особено към творчеството на Херцен, Слепцов и Н. Успенски. По такъв начин с промяната в идейните и естетически позиции на Толстой се променя и неговото отношение към представителите на критичното течение в руската литература. В същото време, като включва сатиричния подход в своя метод, Л. Толстой се издига като един от видните представители на това течение в края на века.

* * *

Насоките и съдържанието на критиката на късния Толстой се определя от неговото отношение към класовото общество. Социална по своя характер, критиката

[5] Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 76, стр. 152.
[6] Л. Н. Толстой, Съчинения, т. III, Изд. Игнатов, стр. 41.
[7] Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 27, стр. 534.
[8] Пак там, т. 50, стр. 38.
[9] Н. Н. Гусев, Два года с Л. Н. Толстым, Изд. П., Толстовский музей, М., 1928, стр. 167.

на великия хуманист се отличава със своята проблемност и богатство. В нейния обсег попадат както моралните и етични норми на обществено поведение на хората от експлоататорските съсловия, така и институтите, които ги узаконяват, като държава, църква, семейство и т. н.

В своята критика Л. Толстой тръгва, както той се изразява, от корена на „злото" в живота — икономическото неравенство. Според него икономическото неравенство, върху което е построено класовото общество, не почива върху никаква човешка етика. То е, което разделя хората на бедни и богати, на гладни и сити и култивира у тях чувство на омраза, егоизъм, себичност и алчност. Ето защо в редица от късните си произведения, като „Холстомер", „Силата на мрака", „Смъртта на Иван Илич", „Крайцерова соната", „Отец Сергий" и „Възкресение", Толстой си поставя съзнателната цел да разруши мита за справедливостта на икономическите, социалните и моралните устои на класовото общество.

В разказа на стария кон Холстомер от едноименната творба е показана цялата нелогичност на понятието „собственост": „Тогава — разказва той — аз въобще не можех да разбера какво означава това, че ме наричаха собственост на човека. Думите: моят кон, които се отнасяха до мене, живия кон, ми се струваха също така странни, както думите: моята земя, моят въздух, моята вода... Впоследствие, когато разширих кръга на своите наблюдения, аз се убедих, че ... понятието мой не е нищо друго освен най-низък и животински човешки инстинкт, наричан от тях чувство или право на собственост..." (3, 450). Изводът, към който ни води писателят, е — собствеността не само разединява хората, но и нравствено ги покорява. Присъдата на автора над частната собственост е намерила израз и в „Силата на мрака" в думите на стария селянин Аким: „Богатството разваля човека, разваля" (11, 76). Именно стремежът към материално благополучие, жаждата за богатство и лек живот са тези, които тласкат главния герой Никита към престъпление. В същото време чрез образа на Никита Толстой показва как се разпада, как деградира човешката личност при отсъствие на труд. Не случайно същият този Аким говори, че „сам по себе си нетрудовият живот е начало на всички пороци" (11,78). Макар и в малко по-друг аспект, същият проблем се третира и в комедията „Плодовете на просвещението". И тук отсъствието на полезен труд ляга в основата на празния, безсмислен и безнравствен живот на представителите на привилегированите съсловия. Ще добавим, че и главният герой на „Възкресение" — Нехлюдов — също разлежда своята безнравствена постъпка с Катюша Маслова като резултат от неговия паразитен и нетрудов живот. Затова пък нравственото възраждане на Катюша започва с труда, а след това и с близостта ѝ до революционерите. Изобщо след 80-те години на миналия век Толстой неведнъж изтъква мисълта, че не може да бъде благороден и честен този, който живее на чужд гръб и експлоатира себеподобните си.

Жертва на подобна нравствена поквара става и Иван Илич от повестта „Смъртта на Иван Илич". Писателят ни запознава с живота и миналото на героя: „Животът на Иван Илич — пише той — беше минал твърде просто и обикновено, но твърде ужасно" (10, 322). Толстой ни рисува Иван Илич като типична рожба на класовото общество — с неговия морал и амбиции да бъде колкото се може по-високо в йерархията на чиновете. Той добре разбира, че само при това положение ще може да притежава не само власт и „уважение", но и пари. В този смисъл историята на живота на Иван Илич прераства в история на живота на цяло едно съсловие, към което авторът отнася и неговата жена, която повече мисли за размера на пенсията, отколкото за болния си съпруг; неговите

деца, които вече са възприели егоистичния живот на семейството; неговите приятели по служба, които с нетърпение очакват смъртта му, за да заемат служебното му място. И всичко това се прави заради парите — те са, които определят фалшивите и егоистични отношения между хората, тяхното поведение. По такъв начин острието на критиката се насочва не само срещу живота на Иван Илич, но и срещу цялата обществена среда, която почива върху икономическо неравенство, като добива изключителна всеобхватност и широта.

Не само с широта и всеобхватност, но и с острота, с „яростно изобличение на съвременното общество... ту саркастически остро, ту откровено насмешливо...“[10] се отличава тази ненадминатата повест на Л. Толстой. Според големия френски писател Р. Ролан тя открива цяла серия от нови произведения и „предвещава още посурови реализъм на „Крайцерова соната“ и „Възкресение“.[11]

И в „Крайцерова соната“ подобно на „Смъртта на Иван Илич“ мисълта на автора е насочена към разкриване на егоизма, който погубва живота на човека, но с много по-жестоките средства на разобличението. Тук липсва дори външното приличие, което съществува между съпрузите в „Смъртта на Иван Илич“. Главният герой на „Крайцерова соната“ Позднишев откритo говори, че той и жена му са били „два съвсем чужди един другиму егоисти“ (22, 36), двама мразещи се затворника, свързани с една верига, които си тровят живота...“ (12, 51). Чрез разкриване именно на тези лични семейни отношения авторът стига до известни обобщения за невъзможността да съществува истинско семейство и любов там, където те се градят не върху трудови отношения, а върху социално-паразитна основа. Тона определя и гневния, саркастичен, зъл тон на писателя по отношение на буржоазното семейство.

Във „Възкресение“ може би повече, отколкото в другите произведения на великия хуманист се разкрива пагубното въздействие на лъжливия и фалшив буржоазен морал върху човешката личност: „Спомни си — пише Толстой за Нехлюдов — как някога се гордееше с прямотата си, как беше си поставил някога като правило да говориш винаги истината... — и как сега целият беше затънал в лъжа, в найстрашна лъжа, в лъжа, признавана от всички околни за истина. И от тази лъжа нямаше — поне той не виждаше — някакъв изход. И той затъна в нея, свикна с нея, наслаждаваше й се“ (13, 177). И което в случая е най-страшното, това е, че социалният строй убива, погубва „божията искра“, стремежа във всяка човешка душа към честност и справедливост, и ги заменя с безогледна лъжа.

Великият писател е безпощаден към буржоазния морал. Той развенчава буржоазната етика, според която всичко може да бъде купено и продадено, даже принципите, върху които почива човешката съвест: „... Това са чиновници, загрижени само за двадесето число. Той получава заплата — пише Толстой за заместникпрокурора, — нему му трябват повече и с това се ограничават всичките му принципи. Той ще обвини когото щете, ще съди, ще осъжда“ (13, 272). Това потвърждава антихуманния характер на буржоазния морал, който не може да отговори и на най-елементарния въпрос: с какво право едни ограбват и в същото време тероризират други? Това дава основание на писателя чрез своя любим герой Нехлюдов да направи извода, че моралните и икономическите норми на класовото общество не почиват върху здрави и разумни принципи и затова те трябва да бъдат разрушени и заменени с други — по-справедливи и по-хуманни.

[10] Р. Ролан, Животът на Толстоя, стр. 97.

[11] Пак там, стр. 97.

От разобличаване на паразитния и егоистичен живот на експлоататорските съсловия Л. Толстой преминава към разобличаване на държавната система и нейните институти, чрез които тя узаконява този живот. По такъв начин в творчеството на писателя се извършва един преход от социално-етическите проблеми към социално-политическите.

Макар и във „Война и мир" да са налице някои критични моменти по отношение на бюрократизма, макар един от любимите на автора герои — Андрей Болконски — да изживява разочарование като сътрудник на Сперански, отношението на Л. Толстой към държавата като обществено-политически институт за управление преди идейния прелом е безспорно положително. Повече от очевидно е, че авторът на „Война и мир" не вижда класовата и антинародна същност на държавата, защото стои далеч от разбирането, че тя е инструмент за насилие и експлоатация на трудовия народ.

Друго е неговото отношение по този въпрос след идейния прелом, когато скъсва със своето съсловие и преминава на позициите на патриархалното руско селячество. Сега той вниква дълбоко в същността и ролята, която държавата играе като институт за потискане на трудещите се маси, поради което поставя изискването тя да бъде премахната. В трактата си „Из царството божие" Толстой пише: „... и мисълта, че хората могат да живеят без правителства, е светотатство, което не бива да се произнася, и че това най-после е учение на анархизма, в което са налице елементи на сатира"[12]. Не е трудно да се открие, че късният Толстой в отношението си към държавата стои много близко до Бакунин и Прудон. Известни са неговите симпатии към тях. На младини при едно пътуване в чужбина той се среща с Прудон в Брюксел и остава завинаги негов поклонник. Подобно на тях той обявява война на властта в името на безвластието и пълната лична свобода на човека, „Неговото учение за държавата — пише Ст. Цвайг — е най-ожесточеното противодържавно учение... никой русин по-силно не е разклащал основите на царския капиталистичен строй и не ги е направил годни за щурмуване, както този радикален революционер..."[13] със своите нравствено-етични и художествени произведения Колкото и силно да е казано това, то не е лишено от истина. Толстой, този пацифист и антиреволюционер, в същност със своята критика на властта и държавата, както никой друг писател от края и началото на века, подготвя революцията. Той не само я подготвя, но и я отразява — нещо, което е дало основание на В. И. Ленин да го нарече „огледало на руската революция"[14].

Има и нещо друго — насилието не е в съзвучие с нравственото учение на Л. Толстой, според което само по пътя на несъпротивление на злото в живота ще се осъществи братското единение между хората. Затова и Толстой като несъпротивленец се поставя извън закона и държавата и заявява, че те са несъвместими с неговата нравствена съвест.

Л. Толстой отрича държавата и поради това, че наред с другото тя узаконява по конституционен път частната собственост, която според него лежи в основата на всички злини: „човек не може — пише авторът на „Възкресение" — да има право върху земята" (13, 250), тя трябва да принадлежи на тези, които я обработват! Един напълно социалистически и съвременен възглед върху собствеността, несъобразен обаче с народната държава, която узаконява общонародната собственост.

[12] Л. Н. Толстой, Съчинения, т. IX, Изд. Игнатов, стр. 132.

[13] Ст. Цвайг, Три образа, стр. 301.

[14] В. И. Ленин о литературе и искусстве, М., 1957, стр. 201.

Като всеки безвластник Толстой достига до крайност — той се обявява не само срещу буржоазната държава, но и срещу държавата изобщо. Според него държавата се изгражда върху насилието. А там, където има насилие, няма етика и свобода.

Нихилистичното и безвластническо отношение на писателя към държавата като насилствен институт намира широко място и в неговото художествено творчество. В романа „Възкресение" Толстой подлага на убийствена критика не само държавата, но и учрежденията, върху които тя се крепи, като съд, полиция, войска, чиновничество и т. н.

Бившият артилерийски офицер, който взема участие в отбраната на Севастопол и който по-късно описва героизма на руските войници в романа-епопея „Война и мир", сега недвусмислено и категорично заявява: „Военната служба изобщо развращава хората, като поставя постъпилите в нея в условия на пълно безделие, тоест на липса на разумен и полезен труд, и като ги освобождава от общите човешки задължения, вместо които изтъква само условната чест на полка, на мундира, на знамето и, от една страна, безкрайната власт над други хора, а, от друга, робската покорност пред по-висшето началство" (13, 57).

Авторът на „Възкресение" ни внушава чрез образите на представителите на закона и държавната власт — Фанарин, Масленников, Топоров, граф Иван Михайлович и др. — мисълта, че пазителите на реда и морала не са нищо друго освен мошеници, убийци и развратници. Те стоят много по-ниско не само в нравствено, но и в интелектуално отношение от тези, които затварят, измъчват и убиват, т. е. от хората, „престъпили" законите и морала на буржоазното общество. Това определя и сатиричния тон, с който се разкриват техните образи. За един от тях Толстой пише: „Нехлюдов познаваше Масленикова отдавна, още от полка... най-изпълнителния офицер, който не знаеше и не искаше да знае нищо друго на тоя свят освен полка и царската фамилия" (13, 195). Като ревностен съновник той — заключава авторът — „изпълняваше нравствено най-мръсната и позорна длъжност" (13, 221). За председателя на съда се съобщава: „Той беше женен, но водеше твърде разпуснат живот, тъй както и жена му. Двамата не си пречеха един другиму" (13, 26). За заместник-прокурора се казва, че пияйствува по цяла нощ и посещава публични домове. Затова пък Топоров е представен и като човек „тъп и лишен от нравствено чувство", длъжността на когото е да „поддържа и брани с външни средства, включително и насилието" (13, 337), държавата и църквата. Изводът, до който идва Нехлюдов по отношение на чиновническия апарат, е, че „това са чиновници, загрижени само за двадесето число" (13, 272). Заради това „двадесето число" те се превръщат в платени насилници и убийци: „... За Нехлюдов стана напълно ясно — пише Толстой, — че всички тия хора бяха залавяни, затваряни или заточвани не защото са нарушавали справедливостта или са извършвали беззакония, а само за това, че са пречили на чиновниците и на богатите да владеят онова богатство, което са събирали от народа" (13, 341). Явно е, че в отношението на Толстой към чиновничеството се намесва и неговото нравствено чувство, неговата съвест на писател-хуманист, който се предавал и на неговия любим герой: „Той (Нехлюдов) питаше много просто нещо, питаше: защо и с какво право едни хора са затворили други хора и ги мъчат, заточват, бият и убиват..." (13, 356), след като всички са родени, за да бъдат щастливи. Отговор на този въпрос героят не намира, затова пък стига до извода, че в това общество на насилие и робство „... едничкото достойно място за честния човек в Русия в днешно време е затворът!" (13, 346).

Крайно отрицателно са обрисувани социалните върхове и в „Хаджи Мурат" в лицето на такива държавници като Николай I — жесток, бездушен и деспотичен човек; министъра Чернишев — хитър мошеник; генерал Воронцов — със своето верноподаническо чувство и др. Тук Толстой не е пощадил и азиатския деспот Шамил, който е обрисуван подобно на Николай I като жесток тиранин, с лице „каменно, съвсем неподвижно..." (14, 113). Тези носители на властта с лека ръка и името на закона, държавния и социален ред хвърлят в затвора своите врагове, подписват смъртни присъди, обявяват войни, като нехаят за човешкия живот и човешките страдания.

Вярно е, че в известен смисъл Толстой е склонен да разглежда хората на „закона" като жертва на „службата", като „добри хора... станали лоши само поради службата" (13, 398), но това не означава, че ги извинява или пък че търси причини, за да смекчи тяхната вина, напротив, той си остава безпощаден към тях: „Най-много възмущаваше Нехлюдов това, че в съдилищата и в министерствата седяха хора, които получаваха голяма заплата, събирана от народа, задето се справяха в книгите, написани от също такива чиновници като тях, със същите мотиви, за да подвеждат постъпките на хората, нарушаващи написаните от тях закони, под разни членове, и по тия членове отправяха хората някъде си, дето те вече не можеха да ги виждат и дето тия хора, напълно подвластни на жестоки, загрубели директори, надзиратели, конвойни, загиваха с милиони духовно и телесно" (13, 469).

Следователно Толстоевото схващане за икономическите, юридическите и моралните норми на класовото общество се изменя в зависимост от неговите съсловни и мирогледни позиции. Проблемите за частната собственост и нейното отражение в психиката на човека, за държавата и институтите, върху които тя се крепи в късния период, толкова много са вълнували писателя, че неминуемо и напълно закономерно са намерили своето отражение в цялостното творчество на писателя и особено в неговия последен социално-публицистичен роман „Възкресение".

* * *

През последните тридесет години на своя живот Толстой отделя много време и за разкриване на лъжливата роля, която играе църквата с нейните догми в живота на хората. Отношението на Толстой към църквата като институт, който благославя насилието и лъжата и утвърждава злото в живота, е напълно отрицателно. Той счита, че тя е изменила на своето предназначение да учи хората на братство и любов и се е поставила в служба на държавата. Израз на тези схващания на Толстой са и редицата теоретични трудове, като „Изповед" (1882), „Моята вяра" (1884), „Какво да се прави?" (1886), „Пътят на живота" (1910) и др. В тях той прави опит наред с разобличението на официалната религия да създаде една нова религия очистена от догмите на църквата, но запазила в себе си вярата в Христа. Вследствие на това той влиза в конфликт с руското духовенство, което го отлъчва от себе си. Започва се една непримирима, ожесточена и непрекъсната война между автора на „Моята вяра" и представителите на църквата. В тази война Толстой поставя в действие цялата си разнообразна дейност, включително и своето творчество. Новата вяра на писателя намира израз не само в религиозните му трактати и в „народните" му разкази, но и в такива художествени произведения като „Отец Сергий" и „Възкресение".

В повестта „Отец Сергий" Толстой си поставя за цел да разкрие религиозната заблуда, която отклонява човека от трудовия живот и заменя религиозното съдър-

жание с външна поза. Главният герой отец Сергий след дълга вътрешна борба разбира, че неговият живот на светец е изпълнен с лицемерие и лъжа и служи на користните интереси на църквата, която цели чрез него да държи в заблуда народните маси. В края на повестта героят хвърля расото на калугер и търси смисъла на живота в трудовата дейност на обикновените хора.

Във „Възкресение" църквата е разкрита в по-друг аспект — като оръдие на държавната власт, като институт, който с кръст и „божиите воля" узаконява злодеянията. Авторът показва, че тя само външно проповядва Христовото учение, без да има нещо общо с него, и вместо братство и единение между хората благославя насилието и човекоубийството: „И никому от присъствуващите, като се почне от свещеника и директора... не идваше на ум, че същият този Исус — пише Толстой, — чието име свещеникът повтаряше с крясък безброй пъти..., бе забранил именно всичко това, което ставаше... и главно — забранил не само да съдим хората и да ги държим на заточение, да ги мъчим, позорим, наказваме със смърт, както правеха тук, а забранил всяко насилие над хората, като е казал, че е дошъл да пусне затворниците на свобода" (13, 158).

За представителя на църквата, който с кръст благославя беззаконията на властта, са важни не вярата в истината и бога, а парите и възнаграждението, което той получава за своята служба. За един такъв божи служител във „Възкресение" Толстой пише, че и „... в преклонните си години продължава да се труди за благото на черквата, отечеството си и семейството си, на което ще остави освен къщата капитал не по-малко от 30 000 в ценни книжа" (13, 34).

На второ място в романа писателят разкрива не само антисоциалната и антинародна същност на официалната религия, но и разочарованието, до което тя е довела руския народ: „Та нима ти вярваш в догмите на черквата? — пита Нехлюдов.

— Разбира се, вярвам — отговори селянинът, като гледаше право и мъртво Нехлюдов в очите" (13, 318). А когато Нехлюдов казва на Катюша Маслова, че е „длъжен пред бога" да й помогне, тя му отговаря: „— Какъв бог ви е патил? Вие говорите, което не трябва. Бог? Какъв бог? Да бяхте си помислили за бога... тогава — каза тя и млъкна с отворена уста" (13, 190).

Всичко това дава основание на великия писател да направи извода, че съвременната църква е загубила своята благородна мисия на разпространител на Христовата вяра — вместо да проповядва братство и любов между хората, тя узаконява насилието и „злото" в живота. Затова тя трябва да бъде премахната, като на нейно място се утвърди новата вяра, която търси бога не на небето, а в душата на човека, в неговите добри и благородни дела. „И ето, основно качество на тая нова вяра — пише секретарят на Л. Толстой В. Булгаков, — която създава Толстой, е нейното изискване да има последователност във всичко. Животът трябва да бъде в най-тясна зависимост от вярата. Трябва да се разрушат тия форми на живота, които не отговарят на вярата."[15]

По такъв начин в проповедническата и творческа дейност на писателя се утвърждават два неразривно свързани момента — на жестока и безпощадна критика на официалната църква и проповед на една нова, пречистена от нейните догми и съгласувана с изискванията на живота религия. За нас по-важен и съществен е първият момент, защото той прави Толстой близък на руската прогресивна мисъл от края на XIX в. и му позволява да отрази в своето творчество важни страни от духовната физиономия на руския народ.

[15] В. Б. Булгаков, Духовният път на Толстой, Сб. Л. Н. Толстой, т. а., стр. 141.

Не остават извън критичния поглед на великия писател и семейството, и любовта в буржоазното обществото. Може би в отношението си към тях се проявява най-злият тон на сатирика Толстой.

Известно е, че в първия период на своето идейно и творческо развитие Толстой разглежда семейството като изключително важна обществена единица, без която е немислимо не само обществото, но и щастието на човека в него. Дори с риск да бъде открито тенденциозен чрез образа на Наташа от „Война и мир" писателят ни внушава, че красотата на жената, нейното обаяние трябва да се поставят в служба не на някакви големи обществени цели, а в служба на семейството и да се жертвуват само за него. Не е трудно да се открие съществената разлика между девойката Наташа и жената Наташа — първата търси изява на своята очарователност, а втората се затваря в тесния кръг на семейството. Тя наистина загубва много от своето обаяние, затова пък създава щастливо семейство.

В „Ана Каренина" проблемът за семейството и любовта е разработен в още по-широк план. Не случайно романът започва със „семейната мисъл": „Всички щастливи семейства си приличат, всяко нещастно семейство е нещастно по своему" (8, 5). Отношението към семейството играе изключително важна роля при разкриване на образите. То е, което определя щастливата или трагична съдба на героите. Особено това важи за героите жени, каквито са Ана, Доли и Кити. Толстой счита, че всяко отклонение на жената майка от семейството обезателно я довежда до трагичен край. Ярък пример в това отношение е Ана Каренина.

Любовта на Ана към Вронски я поставя в положение на раздвоение, което унищожава нейното душевно равновесие на майка и съпруга. Тя самата признава, че безумно обича две същества, които взаимно се изключват — Вронски и малкия си син от Каренин — Серьожа: „Аз обичам само тия две същества и едното изключва другото. Не мога да ги събера наедно, а само това ми трябва. И щом това не може, все едно ми е... Не ме презирай. Аз не заслужавам презрение. Именно аз съм нещастна" (9, 248). Не е обаче само душевната раздвоеност, която измъчва и тласка Ана към самоубийство. В това отношение активно съдействува и лицемерното и жестоко светско общество, което не може да приеме силната, искрена и открита любов на Ана, поради което я изолира. Тя загива отвратена от жестокостите на живота: „Всичко е фалш, всичко е лъжа, всичко е измама, всичко е зло!..." (9, 397). Чрез трагичния образ на героинята Толстой произнася своята присъда не само над лъжливото чувство, на което тя става жертва, но и над обществения строй. По такъв начин морално-етичната концепция, която авторът влага в образа на Ана, добива дълбоко социален смисъл.

И все пак независимо от сложната ситуация, при която е поставена героинята, независимо от множеството фактори, които съдействуват за нейното нещастие, основното си остава нейната душевна раздвоеност и неспокойствие, нейното неудовлетворено майчинско чувство. Затова писателят, като осъжда „прелюбодеянието" на Ана, търси повод да реабилитира в нея жената майка. Той ни дава една от най-трогателните сцени в романа — свиждането ѝ с малкия Серьожа. В тази картина Толстой много подробно рисува срещата между майката и сина и взаимните чувства, които те изпитват. Пред нас се разкрива дълбоко трагичният образ на майката, която е насилствено отделена от своето дете. Толстой като че ли отново поставя въпроса — кого повече обича Ана — сина си или Вронски, без, разбира се, да даде отговор. Затова пък за героинята става ясно, че без детето си не може да има щастие и че тя е обречена на вечни терзания. Изводът, към който ни води писателят, е, че ща-

стието на жената е в нейната вярност към семейството и децата. Това е пътят на Доли и Кити. Доли поради изневяра на Стива е нещастна съпруга, но щастлива майка, а Кити е щастлива съпруга и майка. За нея семейството стои над всичко.

В късния период обаче семейството се превръща за Толстой от място за щастие в истински ад. Искреността и красотата на семейните отношения между Наташа и Пиер Безухов, между Мария Болконска и Николай Ростов от „Война и мир", между Кити и Левин от „Ана Каренина" сега в „Крайцерова соната" се заменят с открита лъжа и фалш, с морална изневяра, със съпружески свади и накрая с убийство.

През призмата на новите идейни и нравствени възгледи на писателя в класовото общество всичко изглежда мрачно, безнравствено и лъжливо, включително любовта и семейството. Обществената деградация и поквара с особена сила се отразява върху личните отношения на хората. И за да бъде по-убедителен Толстой, предоставя думата на главния герой Позднишев, за да разкрие сам своята собствена семейна трагедия, която илюстрира неговото убеждение, че бракът в буржоазното общество е сделка, ужасно заблуждение, което съдействува за увеличаване на престъпността в обществото.

Въз основа на своя личен опит Позднишев доказва, че любовта „В живота.. трае много рядко години, по-често месеци, а понякога седмици, дни, часове..." (12, 14). Това е така, защото „Всеки мъж изпитва онова, което вие наричате любов, към всяка хубава жена" (12, 15). Позднишев отрича възможността в експлоататорското общество за някакво „духовно сродство" и „еднаквост на идеалите" в семейството. Според него не съществува в момента друга освен чувствена, пътска любов: „... аз изразявам съмнение в съществуването на друга любов — говори той — освен чувствената" (12, 15). Затова и развратът в обществото е нещо обикновено, подобно на пиенето и пушенето. „Всички, преди да се оженят, неофициално са се женили. У привилегированите класи физическите влечения стоят над всичко: мъжът гледа само тялото" (12, 23). А за това съдействуват както самото общество, така и семейството — дори майките на момичетата и момчетата. В служба на разврата е поставена и науката: „И докторите... твърдят, че развратът е полезен за здравето..." (12, 20). Така че развратът е сведен до една „...най-законна и полезна за здравето дейност" (12, 20).

В своите разсъждения Позднишев стига до извода, че „... браковете в днешно време са само една лъжа" (12, 15) и че „Мъжът и жената само лъжат хората, че са в единобрачие, а живеят в многоженство" (12, 16). Непосредствено след това следва още по-страшният и убийствен извод, а именно че цялото общество е един публичен дом, а всички жени проститутки: „Но погледнете тях, нещастните, презрените — говори Позднишев, — след това дамите от най-висшето светско общество: същите премени, същите модели, същите парфюми, същите оголени ръце, рамене, гърди..." (12, 25). Подобна картина писателят ни рисува и във „Възкресение". Нехлюдов си спомня за майка си с чувство на отвращение и срам: „За да предизвика у себе си хубав спомен за нея — пише авторът, — той погледна портрета ѝ, нарисуван от знаменит художник за пет хиляди рубли. Тя беше изобразена в черна кадифена рокля с разголена гръд... Това вече беше съвсем срамно и гнусно... „Каква гадост!" — си каза той още веднъж... Разголените гърди от портрета му напомниха друга млада жена, която той видя наскоро също тъй разголена. Беше Миси... Той си спомни с отвращение прекрасните ѝ рамене и ръце. И този груб, животински баща с неговото минало, с неговата жестокост, и тази майка със съм-

нителна репутация на bel esprit. Това беше отвратително и срамно. Срамно и гнусно, гнусно и срамно" (13, 115). Разликата между жените от публичните и аристократичните домове е само в отношението към тях: „... кратковременните проститутки са обикновено презирани от хората, а проститутките за дълго време — уважавани" (12, 25).

Според Позднишев не чрез еманципацията ще се премахне унизителното положение на жената, а чрез спазване на нейното предназначение да бъде преди всичко съпруга и майка. Когато не ражда, жената търси развлечение, а това насочва и към изневяра, прелюбодеяние и разврат. Има и нещо друго, което тласка към прегрешение — това е музиката, която възбужда тъмните еротични страсти у човека: „... особено от музиката — говори Позднишев — произлизат повечето прелюбодеяния в нашето общество" (12, 64). Погрешно е въз основа на това изказване на Толстой да се прави изводът, че той изобщо отрича музиката. В случая той се обявява против способността и да хипнотизира хората и да възбужда еротичните чувства у тях. Именно поради опасното й въздействие с нея трябва да се борави внимателно, тъй като тя може да попадне в ръцете на някой безнравствен човек: „Иначе тя е страшно средство в ръцете на този, у когото попадне — обяснява Позднишев. Например тази „Крайцерова соната", първата част — престото. Нима бива да са свири това престо в салон сред деколтирани дами?" (12, 70). Затова тя трябва да се постави в обществена зависимост, да се направи обществен монопол, каквато е била в древен Китай, за да не се позволява на безнравствени хора да я ползуват за възбуждане на тъмните страсти у човека.

Трябва да кажем, че в своето отрицание на семейството и любовта великият писател е отишъл твърде далеч, нещо, което се е отразило не само на критичния, но и на аскетичния тон на произведението. Не случайно за разлика от другите късни Толстоеви герои у Позднишев прерастването, откриването на истината в живота не се съпътствува с нравствено просветление и вяра в бъдещето — той докрай си остава мрачно и песимистично настроен. Това е направило впечатление и на Р. Ролан, който пише, че „този лъч на светлина", характерен за „Смъртта на Иван Илич", „съвсем липсва в „Крайцерова соната". Тя е едно свирепо творение, хвърлено против обществото като един наранен звяр, който си отмъщава, задето е страдал. Да не забравяме, че тя е изповед — продължава Р. Ролан — на един озверен, разяждан от червея на ревността човек, току-що е убил. Толстой се крие зад своя герой"[16].

Дори и самият автор е бил принуден да признае необичайното сгъстяване на краските в своето произведение. В послеслова си към повестта той пише: „Аз не очаквах, че ходът на моите мисли ще ме доведе до това, до което ме е довел. Аз се ужасих от своите изводи, исках да не им вярвам. Но, както и да противоречат тези изводи на целия строй на живота ни, както и да противоречат на това, което аз по-рано съм мислил и дори изказвал, аз бях длъжен да ги призная."[17] И действително има от какво да се „ужаси" не само писателят, но и читателят. Толстой — този влюбен в живота творец — в „Крайцерова соната" стига до страшния извод, че „... ако животът ни е даден само за живеене, няма защо да живеем" (12, 23), а „ако целта на човечеството е... всички хора да се съединят чрез любовта

[16] Р. Ролан, Животът на Толстоя, стр. 98.
[17] Л. Н. Толстой, Съчинения, т. III, Изд. Игнатов, стр. 72.

в едно..., какво пречи за постигането на тази цел? Пречат страстите" (12, 33). Или прекратяване на „похотта", или прекратяване на човешкия род — ето така се поставя въпросът от Толстой в „Крайцерова соната".

Освен в послесловието и в едно писмо до Н. Страхов Толстой признава, че е отишъл твърде далеч в своя скептицизъм, който е разрушил и художественото впечатление от произведението: „В художествено отношение — пише той — аз зная, че това съчинение е под всякаква критика..."[18]

Съвременната марксическа литературна наука търси и разкрива в произведението преди всичко критичното отношение на писателя към любовта и брака в класовото общество и отхвърля морализаторските догми, които утвърждават като „идеал" аскетизма и прекратяването на човешкия род. За съжаление тези неправилни възгледи на Толстой намират място и в романа „Възкресение": „По отношение на брака той (Симонсон) — пише авторът — имаше своя теория, а именно че размножението на хората е само низша функция на човека, докато висшата е да служи на вече съществуващото живо" (13, 420). Така че в тези две знаменити произведения на руския критически реализъм, обхванат от лъжлива идея, че човешкото съществуване е някаква „низша функция", писателят е готов да сложи край на човешкия род.

Може да се постави въпросът, искрен ли е бил Толстой в своите крайни изводи. Безспорно той се е съмнявал в тяхната правота, но във всеки случай е бил искрен. За това ни говорят и неговите нравствени терзания по отношение на грешките му от младини. Така например малко преди смъртта си той прави следното признание на своя биограф П. И. Бирюков: „Ето вие пишете за мене само хубавото. Това е невярно и нелепо. Трябва да пишете и за лошото. Като младеж аз водех много безнравствен живот и особено две събития от този живот и досега ме измъчват. И аз като на биограф ви говоря и моля да напишете това в моята биография. Тези събития бяха връзките ми със селянка от нашето село, преди моята женитба. За това има намек в разказа ми „Дявол". Второто — това е престъплението, което аз извърших с горничната Гаша, която живееше в дома на моята леля. Тя беше невинна, аз я съблазних, изгониха я и тя пропадна."[19] Не е трудно да се открие, че второто събитие е намерило място в романа „Възкресение" — историята Нехлюдов—Катюша Маслова, а първото, както и сам авторът сочи — в повестта „Дявол", в която той подлага на остра критика чувствените влечения и чувствената съблазън у човека. Както виждаме, Толстой не е пощадил дори и себе си — факт, който утвърждава неговото искрено отношение към един от съществените проблеми на късното му творчество — чувствената любов. Но, както и в ранните творби на великия писател, тези на пръв поглед чисто лични факти от неговата биография са наситени с дълбок социален смисъл, който определя и техния обществен резонанс и значимост.

Явно е, че в късния период въпросите на брака и любовта в творчеството на великия писател се разглеждат не така, както в ранните му произведения. Докато преди идейната криза в произведения като „Война и мир" и „Ана Каренина" семейството се сочи като неизменен източник на човешко щастие, то след това — във „Възкресение" и особено в „Крайцерова соната" семейството попада в кръга на ин-

[18] Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 64, стр. 334.

[19] П. И. Бирюков, Биография Льва Николаевича Толстого, т. III, М., 1922, стр. 317.

ституциите, които увеличават „злото“ в живота. В тези две коренно различни отношения на великия писател към семейството се отразяват неговите различни класови позиции — на представител на класовото общество и на негов жесток противник.

Заслужава внимание и един друг въпрос, който на пръв поглед няма не само нищо общо с критичното виждане на Толстой, но и го обезсилва — става дума за неговата несъпротивленческа теория. Несъпротивленческата теория на късния Толстой по самата си същност е антиреволюционна и е органически свързана с неговите религиозни възгледи. Въпреки това тя не е попречила на критичния тон на неговите художествени произведения и на пиесите му „Живият труп“ и „Силата на мрака“.

Главният герой на „Живият труп“ Федя Протасов е един от най-ярко изразените типове на несъпротивленец, на човек, който въстава против злото в живота не по пътя на съпротивата, а по пътя на отстраняването от това зло. Той не възприема и отхвърля социалните норми на живот, но не чрез активна съпротива, а чрез отстраняване, чрез отдалечаване и избягване на съприкосновение с тях. Това е своеобразен несъпротивленчески бунт срещу злото в живота, при който бунтуващият се дава себе си в жертва. Не може да не почувствуваме обаче, че гибелта на героя извиква у читателя или зрителя не чувство на пасивна съпротива, а твърда решимост да се бори срещу този социален строй, който убива хора като Федя Протасов. И в това е именно особеното в редица от късните Толстоеви произведения — в дисхармонията, която се получава между вложената идея за „несъпротивление на злото с насилие“ и обективното въздействие върху читателя. Има и нещо друго, не по-малко характерно за късния Толстой — това е, че той си позволява да изневерява на своите несъпротивленчески убеждения. Пример на такава изневяра е образът на Хаджи Мурат от едноименната повест, който е един антипод на несъпротивленеца Федя Протасов. И точно това е сложното в творчеството на късния Толстой, че в известни моменти в него съжителствуват твърде противоречиви тенденции. Наред с несъпротивленеца Федя стои активният борец Хаджи Мурат. Трудно наистина може да се каже кой от тях е по-близко до душата на великия писател. Несъмнено е едно, че и двамата са плод на бунтуващата се съвест на гениалния творец срещу социалната несправедливост и зов за активна борба срещу нея.

Следователно скъсването на Лев Толстой с дворянското общество и преминаването му на позициите на руското патриархално селячество изменят неговите идейни разбирания и възгледи както за социалното устройство на обществото и поведението на човека в него, така и за държавата и църквата, за семейството и любовта. Писател с подчертано епическо виждане на живота, вследствие на промените в идейните му и класови позиции той се превръща в най-безпощаден разобличител на класовото общество. Няма втори писател в руската литература на XIX в., който в своето творчество да е подложил на такава унищожителна критика социалните и моралните устои на обществото и с това да е съдействувал така активно на руската революция, както Лев Николаевич Толстой — създател на теорията за „несъпротивление на злото с насилие“. От тази постановка е излязъл и Ленин, когато е оценявал творчеството на великия писател в своите знаменити статии за него.

Силата на Толстой е в неговата социална критика, а слабостта му — в неговите религиозни догми, които не му позволяват правилно да прецени перспективите на общественото развитие. Величието на критика обаче е така силно изразено в неговото творчество, че обезличава догматика и „несъпротивленеца". То зове не към „религиозно обновление", а към социално разрушение на класовото общество. В този смисъл творчеството на писателя служи не на тъмните сили на реакцията, а на великото дело на революцията. Преди да се построи новото общество, трябва да се разруши старото. Приносът на Толстой в това отношение е неоценим. Неговият образ „... стои за всички времена в невидимия пантеон на великите революционери, на тези, които са събаряли властта и преобразявали света"[20], на тези, които са служили на човечеството.

[20] С т. Ц в а й г, Три образа, стр. 304.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И НЕМСКАТА ПОЕЗИЯ

АНГЕЛ ТОДОРОВ

1

Неведнъж, като се е говорило за Пенчо Славейков, неговото голямо влияние сред българската интелигенция се е обяснявало — наред с другите причини — и с това, че той за пръв път е свързал нашата литература със световната, обърнал е погледа на нашите читатели към големите световни писатели, „разкрил нови хоризонти". Истината е, че и преди Пенчо Славейков, и наред с него, на крупните български писатели винаги е било чуждо националното тесногръдие, стремили са се да създават своето творчество на национална основа (както е и у Славейков), но в най-жива връзка с големия опит на писателите от другите страни. Израстването на Христо Ботев като поет и публицист-революционер е невъзможно без литературата на големите руски поети — от Пушкин до революционните демократи, а и Вазов, у когото критиката най-много подчертава национално-самобитното, през целия си живот чувствува атмосферата на руската и френската поезия. От Юго, от неговата хуманистична насока, от високия му, дори патетичен стил, Вазов взима много от своите стремления — и градациите, и хиперболите в „Епопея на забравените" и други Вазови поеми показват най-дълбоко родство с възторжените дитирамби на Юго в сбирката му „Легенда на вековете". Многобройни са и преводите от Вазов и други поети из световната поезия. Без да умножаваме тия примери с други, можем общо да кажем, че връзката със световната литература, нейното усвояване като опит и пример, а и нейното популяризиране у нас са присъщи много широко на нашия цялостен литературен процес: явление, не чуждо на интернационализма, дълбоко проникнал в нашето културно и обществено развитие, главно като близост и общност с руската литература.

Имаше у нас буржоазни критици, особено Борис Йоцов и някои други, които, като пишеха за Пенчо Славейковия интерес към световната литература, ограничаваха тоя интерес само към немската и изрично и подчертано го противопоставяха на руското литературно влияние у нас. Няма нищо лошо в това — да се занимава един поет или един критик само с немската или само с американската, или само с някоя друга национална литература (напротив, това понякога се налага от нуждите на литературната специализация), — но в концепцията на посочените критици на първо място изпъкваше антируският им дух, свързан в тяхно време с антисъветизма Във от идейните съображения, специално за Славейков тия твърдения са лишени от почва, като се имат пред вид неговите неизменни интереси към руската литература, многобройните му преводи на стихотворения от Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Батюшков, Языков, Колцов, Мински, на разкази от Чехов и Короленко, проникнове-

ните му (нелишени от слабостите на естетическите му и светогледни позиции) студии и цели изследвания за Пушкин и Толстой. Нещо повече — в пълно противоречие с концепцията за „европеизацията“ на Пенчо Славейков (в антируския дух на тая концепция у Борис Йоцов), авторът на „Кървава песен“ сам пряко противопоставя на студенината и антихуманизма на „европейския дух“ великия и дълбок хуманизъм на руската литература, която той изрично и високо възхвалява. Очевидно при това противопоставяне той има пред вид не Гьоте, Шилер, Юго и други европейски класици, а все повече отчуждаващите се от идеалите на хуманизма писатели от неговото време на Запад, за които Шопенхауер и други философи на песимизма стават учители и вдъхновители. Не е задача на тая наша статия да изтъкваме, но всеки, който е запознат с творчеството на Пенчо Славейков, знае много добре неговите филипики против шовинизма и други реакционни прояви в Германия — и едновременно голямата му възхвала и дори преклонение пред хуманизма на Толстой, Тургенев и други руски писатели. Знаменателно е признанието му в предговора на „Епически песни“, където той говори за себе си в трето лице с името Олаф ван Гелдерн, като подчертава, че „неговите поетически чувства и интереси са закърмени най-напред от руските художници на словото“. От тях ван Гелдерн (т. е. Славейков) е възприел „диренето на човека и в звяра“. „В това — пише той — е коренът на негова идеализъм: не на умът, а на сърцето рожба. Зад него е спотаена и причината на пренебрежението му към съвременни и по-давнашни европейски херои на перото, които дирят и ценят само з в я р а в ч е л о в е к а.“

Така че от силна корекция се нуждаят доста разпространените, дори и днес, гледища, според които Пенчо Славейков като че ли пръв в българската литература е разтворил пред нея просторите на световната литература и като че ли единственият му интерес сред литературите от другите страни е тоя към немската. И при тая корекция обаче трябва да отбележим изключителната, системна работа на тоя наш класик за обогатяването на литературата ни с опита на другите литератури (главно руската и немската) и големите му заслуги по превеждането на немската поезия на български език, с първа антология на тая поезия у нас, съставена и преведена от него. Безспорно е и влиянието на някои немски поети, особено на Гьоте и Хайне, в самото му творчество.

2

Пенчо Славейковият интерес към немската поезия не датира от времето на неговото следване в Германия (в Лайпциг, наричан от него упорито, от старославянска традиция, Липиска), дето той живее цели шест години — от 1892 до 1898. Още в семейството на своя баща, стария Славейков, както и като юноша в средата на честия гост в това семейство Петко Каравелов, малкият и по-късно вече подрастващият Пенчо живее с техния интерес към немските поети, рецептирани и станали част от руската поезия с многобройните й руски преводи. Руските поети в миналото не само превеждат немските и други световни поети, а ги включват в собствената си поезия, като под заглавията на често доста волните преводи слагат обикновено типичното „из Гейне“, „из Байрона“ и др. Тия преводи не са проява, както много пъти става днес, на преводачески професионализъм, а са позоваване към единомишленици, към съратници във великата борба за освобождението на човечеството от консерватизма, тиранията, робството. Специално Хайне има огромен резонанс в руската литература. В борбата му против пруското самодържавие, против полицей-

щината и цензурата, против социалното потисничество, руските поети виждат поет, съзвучен на техните идеали и стремления — и сливат своите тенденции с неговите. Лермонтов и Тютчев, Фет и поетът-публицист и революционер Михаил Михайлов (1829—1865 г.), Добролюбов и редица други руски дейци на литературата и публицистиката усилено и системно превеждат Хайне на своя език. Превеждана е при това не само поезията му с обществено-проблемни теми, а и любовната му поезия, с чиито стихове са изпълнени албумите на не един руски школник — мечтател. От тия преводи, които в различни сборници винаги се намират в дома на Петко Славейков, както и изобщо от руската рецепция на Хайне, той завладява младото съзнание на Пенчо Славейков, става за него, за през целия му живот, любим и даже основен поет.

Безспорно и преобладаващо (до степен, която почти ги лишава от оригиналност) е влиянието на Хайне върху стиховете в първата сбирка на Пенчо Славейков — „Момини сълзи“ (1888). Самият автор по-късно пише по повод на тая своя сбирка: „Сам аз мога да кажа за себе си, че Хайне е възбудил интереса ми към поезия. Изначало аз не съм се влиял от Хайне, а просто съм копирал песните му, според руски преводи. Първата сбирка мои песни, „Момини сълзи“, е свидетел за това.“ (Хайне в България, сп. Мисъл, кн. 4—5, 1907 г.) Вазов също забелязва това влияние — и говори за него в писмото си до младия поет от 14 май 1888 г.: „Аз прочетох с наслаждение „Момини сълзи“... Много песници наумяват прелестната муза на Хайне.“ Без да се спираме повече на тая сбирка, която представлява отречена от самия автор негова прощъпулка в поезията, ще отбележим неправилността на разпространеното в критиката ни мнение, че тук нашият поет се е влияел само от любовната лирика на Хайне. В не едно стихотворение в сбирката („Дневска век е на прогреса“ и др.) личи будният дух на Хайне, презрително-ироничното му отношение към пошлия свят, който го обгражда, недоволството му от обществения ред: черти, които в течение на времето се засилват у Пенчо Славейков, паралелно със засилването на влиянието от тоя род от страна на Хайне.

Запознаването с немския език и с немската литература в оригинал по време на следването на Пенчо Славейков в Германия му дава възможност да се сближи по-основно с творчеството на тоя немски класик. „В университета, докато бях в Лайпциг, Пенчо не отиваше редовно — пише в своите спомени Йордан Маринополски (Пенчо Славейков, Яворов и Петко Тодоров в спомените на съвременниците си, стр. 57). — Виждал съм го по-често на лекциите на Елстера — един добър познавач на Хайне... Той никога не бе престанал да се интересува от Хайне; изучаваше го и тогава ни чете на руски, в славянското дружество, един реферат върху Хайне и ако се не лъжа, беше намислил дисертация на тема: „Хайне в руската литература“. — Маринополски „не се лъже“: наистина, именно на тая тема е студентската дисертация на Славейков. За да събере материали за нея, той отива в Москва, но поради нередовност, която полицията намира в паспорта му, веднага се връща в Лайпциг. Материали за темата си той намира в немските и (по време на ваканциите) в българските библиотеки. Макар че тая дисертация е написана, тя не е известна на литературната ни общественост: ръкописът е запазен, но е силно повреден.

За влиянието, което е изпитал от Хайне, Славейков говори многократно. Това той прави и в любимата му мистифицирана форма в предговора на „Епически песни“ (в очерка за себе си „Олаф ван Гелдерн“), като нарочно слива и смесва свои биографични данни с „данни“ из Хайне: нарича родния си град „Граздорф“ (тревно село — т. е. Трявна) — „в една гънка от росните поли на Харц, онаи величествена планина,

която лежи като мила сянка на душата му и която нему е по сърце да възпява в своите песни". Така немската планина Харц, за която Хайне пише и стихотворения, и цяла книга с пътеписни очерци, е слята с Балкана, слети са и са уеднаквени жизнените и творчески съдби на двамата поети. Това Славейков прави особено подчертано и отчетливо и в книгата си „На Острова на блажените", дето в образа на измисления поет Бойко Раздяла представя едновременно себе си и Хайне. В очерка за тоя жител на легендарния остров, чието начало намираме още у Платон и от Атлантида, дето гръцкият философ го дири, нашият поет го премества в България, са дадени неприкрито и ясно биографичните черти на Хайне, но с редица намеци, които идентифицират немския поет в лицето на самия Пенчо Славейков. Така като творби на Бойко Раздяла са изброени в очерка „Книга на песните" (известната Хайнева сбирка) и „Химни за смъртта на свръхчовека" — Пенчо Славейково произведение, което между впрочем със своя ницшеански дух е напълно чуждо на Хайне и напразно именно с тия „химни" е придружен посоченият очерк. А във вече цитирания предговор на „Епически песни" сред учителите на Славейков в Германия е споменат наред с Гьоте („един елин"), Хайнрих Хайне („един юдей"): „бледният Хайнрих, когото немците (по расистки и антисемитски причини, б. н.) тъй мразят, а без чиито песни поезията им би била тъй скучна!"

Пенчо Славейков пише за Хайне и статии, в които пряко говори за него: вече посочената статия „Хайне в България", написаната по случай 50-годишнината от смъртта на писателя статия „Хайнрих Хайне" (Мисъл, кн. 3, 1906 г.), краткото, но интересно изследване „Историята на една малка песен" (за стихотворението на Хайне „Борът" и неговите преводи на разни езици) (сп. Мисъл, кн. 6, 1903 г.) и очеркът „Хайне" в „Немски поети". В тия статии и очерци Славейков е показал едни от най-добрите си страни като литературовед и литературен критик: живо отношение към класическото наследство, изтъкване на неговото значение за съвременната литература, емоционален поглед, свързан с хумор и ирония, към средите в литературата, които поради консервативните си възгледи отричат, недооценяват поетичните съкровища, оставени от класиците. Специално и именно когато говори за Хайне Славейков, възмутен от отношението към поета в собствената му родина и приживе, и след смъртта му, изказва някои от най-прогресивните обществени, политически мисли, които намираме в творчеството му — против антисемитизма, шовинизма, агресивно-патриотарския дух на известни обществени слоеве в Германия. По отношение на самото творчество на Хайне той изтъква на пръв план неговата „Книга на песните", но не забравя и други произведения на немския поет с обществено съдържание, като „Зимна приказка".

Пенчо Славейковите преводи из Хайне не са многобройни — в „Немски поети" той включва „Песни" (осем кратки стихотворения из „Книга на песните"), „Трагедия", „Нощни мисли", „Въпроси", „Планинска идилия", а вън от „Немски поети" има още два превода из Хайне — „Бойното поле при Хастингс" и „Богомрак". Тия преводи представят и поезията на Хайне от младостта му, с нейния предимно любовен характер и по-широки негови поетични обобщения, където личи поетът-мислител. Особено сполучлив е преводът на „Борът" — истинска перла в поезията на Хайне, сериозен изпит за поетите-преводачи по цялото земно кълбо:

На север бор самотен
стои на голий бряг.
И дреме той безмълвно,
загърнат в скреж и сняг.
Далеч на изток палма

през сън съзира той,
как тя самотна чезне
там на пустинний зной.

„Сливането“ на Пенчо Славейков с Хайне намира място не само в любимите му литературни мистификации в „На Острова на блажените“ и в отделни очерци, а и в самото му творчество. Както се знае, неговите „Епически песни“ (1907) са уточнено и в известна степен преработено издание на излезлите преди това два негови стихотворни сборника — „Епически песни, книга първа“, 1896 г., и „Блянове, епически песни, книга втора“, 1898 г. В тия два сборника сред оригиналните стихотворения на българския поет намираме и стихове, представляващи волен (авторизиран) превод без да е посочен авторът, по чийто оригинал са написани. (Отпосле, в изданието от 1907 г., тия неоригинални творби са изоставени.) Такива са трите поеми „Маркови кули“, „Рудолф и Мери“ и „Цар Давид“, за които Славейков по-късно пише в статията си „Хайнрих в България“: „Че аз ще съм долавял нещо от Хайневата поезия, може би нещо външно само, нещо от маниерността ѝ, за това свидетелстват моите едновремешни стихове като „Маркови кули“, „Рудолф и Мери“, „Цар Давид“ и други подобни недъгавчета.“

Но след тоя още подражателен период в Славейковата поезия все повече се забелязва (в различни негови стихове) очевидното влияние на Хайне вече от творчески характер. Това влияние виждаме в романтичния дух на някои негови стихове, с преминаването им към реалистичен рисунък (преходът от романтизма към реализма у Хайне съветската литературна история в последните години все повече сочи като основна тенденция в неговото творчество). Хайне личи, у Пенчо Славейков, и в ироничния му стил, който особено много става съществена черта в неговата „хаплива проза“. Като четем и пътеписите на Славейков, и портретните му скици за поетите от „На Острова на блажените“, ние неведнъж виждаме черти от хайневската проза, даже определени нейни обрати на речта.

Към Хайне ни води и поемата на Пенчо Славейков „Изгората на Шемзедин Хафиса“, в „На Острова на блажените“ (преди това, в 1907 г., в кн. 9—10, печатана в „Мисъл“ със заглавието „Дъщерята на хана“). В тетрадка, датирана „1891 г., юли“, съхранявана в музея на двамата Славейковци в София, намираме преписана от Пенчо Славейков поемата на Хайне „Поетът Фирдуси“ (в руски превод). Като е заменил Фирдуси с друг източен поет, Хафис, Пенчо Славейков, явно повлиян от Хайне, е написал своята творба с подобно съдържание и със същия стил.

По примера и на Хайне, и на Гьоте, и на други немски поети от първите десетилетия на миналия век, които по романтичните правила на своята епоха обръщат поглед към източната поезия и често пишат свои стихове, като ги представят за преводи из тая поезия (у Гьоте — цяла такава сбирка: „Източно-западен диван“), Пенчо Славейков живее с най-активен интерес към поетите от Изтока, главно тия от Персия. Той пише и редица отделни стихотворения, и цели цикли (какъвто е цикълът му „Шаркй“ — арабска дума, която значи песни) в източен дух, с източни мотиви и с явен стремеж да наподоби стила на поетите-класици от арабското и персийското средновековие. Тия негови стихове имат обикновено шеговито-ироничен тон — както е и в източните поети, и в подражаващите ги немски класици — с изобличителна насока, като изобличението е явно насочено не към шаховете и султаните, към които е формално отправено, а към българските държавни „върхове“. По тая линия у него е голям интересът му към немския литератор-преводач Фридрих Боденщед, който в цяла много популярна в Германия книга, „Песните на Мирза Шафи“,

претворява на немски език стихове от азърбайджанския поет (писал на класическия персийски език) Мирза Шафи. Поради многото литературни мистификации в тая област книгата на Боденщед била приета също за мистификация, без да е такава, тъй като стиховете не са Боденщедови подражания на измислен източен поет, а макар и волни преводи на наистина съществуваща поетическа личност. (Особено през последните години в Азърбайджан се правят редица изследвания върху живота и творчеството на Мирза Шафи.) В „Немски поети" Славейков включва сред другите представители на немската поезия и Боденщед. От бележката за Боденщед в „Немски поети" се вижда, че Славейков е приел за истина легендата за авторството на тия „песни", като ги представя за такива от Боденщед, а не за преводи; нарича ги „подражание на възточни песни", а самия немски литератор-преводач — „автор на знаменити някога стихове „Песните на Мирза Шафи". Но Славейков не е могъл да знае издирванията, направени чак в наше време, за поета Мирза Шафи, и затова се е поддал на мистификацията, поддържана между впрочем и от самия Боденщед.

За нас в случая не е толкова важна грешката на Славейков, който подрежда литератора-преводач с неоригиналните (преведени) стихове сред големите немски поети, а романтичната струйка в поезията на самия Славейков, която се изявява между другото и с така създадения у него пиетет към поезията на източните народи и писането на собствени стихове по техен маниер. И не от Боденщед, а именно и преди всичко от поети като Хайне изхожда тая струйка в неговата поезия: още един пример за голямото влияние, което му е оказал „бледният Хайнрих".

И затова разбираме вълнението, с което Пенчо Славейков, когато е с Мара Белчева в Париж, бърза да се изправи в мълчаливо поклонение пред гроба на Хайне (М. Белчева — в посочения сборник със спомени, стр. 14). За него, както пише тя, „мъртвият Хенрих още живее..." И живее — бихме казали — не толкова с биографичните сходства и заимствувани мотиви, колкото и на първо място с най-хубавите си лирични стихове в „Сън за щастие", в които големият немски поет очевидно му е оказал най-добро, най-творческо влияние...

3

Немската поезия има редица класици преди Гьоте, някои от които го застигат по време: Клопщок, Хердер, Готфрид Бюргер и др. В тяхното творчество, особено през XVIII в., немският стих създава истинска класика, предимно в лиричната песен и в балладата. На Пенчо Славейков обаче е чуждо историческото проследяване на пътя на немската литература (той не пише нито една статия с обобщителен характер за нейното развитие) — интересът му е привлечен повече по линията на артистичното преживяване, към това, което му допада, което отговаря на естетическите му симпатии. Поради това той не само не се насочва към немските поети от по-далечното минало (преди края на XVIII в.), но и към поети, съвременници на Гьоте, с когото за него започва немското поетично летоброене. Особено силно впечатление прави липсата у него на интерес към великия немски поет Шилер, един от тримата най-големи корифеи на немската поезия (Гьоте, Шилер, Хайне). Това, че Славейков неведнъж пише и теоретизира против публицистичността, т. е. против изявата на политически идеи в поезията, не е у него случаен каприз, а отговаря на по-трайни негови гледища, нелишени от връзка с отклоненията му по линията на идеалистическата естетика (макар че самият той често в своето творчество нарушава тия гледища, по силата на надделяващото — над идеите на писателя — влияние на живота

и живата действителност). Ето защо Шилер му е органически чужд — дотам, че цяла антология, създадена като картина на немската поезия, „Немски поети", излиза, без да бъде представен в нея великият немски поет: това е същата естетическа система, която изхвърля зад борда на българската поезия Иван Вазов. При това положение още по-обяснима е липсата в „Немски поети" на поетите, свързани със социалистическото движение — Хервег, Веерт, Фрайлиграт и др., докато са представени поети с неизмеримо по-малко значение, днес вече съвсем забравени, като Мартин Грайф, Карл Бусе, Хуго Салус... и поетесите Ана Ритер и Текла Линген, чиито имена не можем да намерим и в най-подробните немски енциклопедии, за да попълним данните за тия авторки, когато съставяме анотациите на „Немски поети"...

Но, както с право се казва, класиците се преценяват не по това, което не са направили или по което са грешили, а по направеното. И при наличността на посочените пропуски и пряко неправилно отношение към цяла поредица значителни немски поети Пенчо Славейков е направил извънредно много за опознаването у нас на някои от най-видните представители на немската поезия. На първо място — Гьоте.

Бащата на немската поезия, както наричат Гьоте, допада на Пенчо Славейков със своя спокоен, „олимпийски" тон, с проявата на мъдрост и разум в поезията, с грижливата работа над художественото майсторство. За Гьоте Славейков пише статия-изследване — „Гетевите песни" (Мисъл, кн. 10, 1899 г.), както и бележка-портрет в „Немски поети". Напълно в духа на своята собствена поезия той хвали „спокойствието и яснотата на чувствата в Гетевата поезия" — и като качество на немския поет изтъква това, че „той не твори под непосредственото впечатление на преживяното, е след дълговремешно вътрешно преработване". Особено апологетични са изразите в бележката-портрет в „Немски поети" — там той нарича Гьоте „божествен учител" и се обръща към него с истинско лирично излияние: „В твоите песни се таи неизказана омая. Дивните стихове обземат сърцето като свидна любовница; думите ни прегръщат, мисълта целува..." А сред преводите, с които представя големия немски класик, личат такива съкровища на българската преводна поезия като „Към месеца" и „Царят на вилите". Гьоте за Пенчо Славейков е учител не само в съзнателната, мисловна област над поетичната творба, а и с това негово качество, заради което го нарича „елин": любовта му към древногръцката литература, подземане на нейни теми и мотиви. Без да е имал класическо образование и без да е познавал в оригинал тая литература (четена от него в преводи, главно немски), той неведнъж също така въвежда в творчеството си „елински мотиви" („Фрина", „В Аида", „Перикъл" и др.) Когато персонифицира различните страни на своя творчески талант в отделните образи на поети от „На Острова на блажените", той не забравя да се посочи (в лицето на измисления поет Секул Скъта) като поклонник на елинската древност. Сред стиховете му, представени като такива, които е написал тоя поет, е и „Елитафия", където и стихосложението е по маниера на „елините": също по примера на Гьоте.

Пак по линията на своя интерес към поетите-ерудити Славейков се е спрял и на образа на Лудвиг Уланд. Тук е един от най-големите му преводачески успехи — „Проклятието на певеца" от Уланд. Хората от моето поколение добре знаят, че в продължение на десетилетия това стихотворение наред с „Лудият" от Гетьофи и „Умиращият гладиатор" от Байрон не слизаше от хилядите сцени по градове и села, на различните вечеринки и срещи на прогресивните хора. С превода на „Проклятието на певеца" Пенчо Славейков — в едно време, когато беше отричан от левите среди — участвуваше активно в левичарския репертоар, който диреше протестни, негодуващи ноти в поезията.

От класиците на немската поезия (в Германия и Австрия) Пенчо Славейков изтъква на преден план Теодор Щорм и Ленау. И черти на Т. Щорм той вмества в собствения си образ на поет — по своеобразния начин, по който рисува себе си, с привнасяне на черти и от други поети, в образите на поетите в „На Острова на блажените". Такъв поет-двойник е Доре Груда, който „е школувал най-вече у Иво Доля и немеца Теодор Щорм" (Иво Доля, както се знае, е основният образ на самия Пенчо Славейков в „На Острова на блажените"). От характеристиката на Доре Груда, у когото Славейков цени поезията и кори, смята за лоша (за „драскотини") прозата, и от други черти на измисления поет ясно личи, че Доре Груда не само „е школувал у... немеца Теодор Щорм", но че вижда известна страна от творчеството си съзвучно с неговото творчество. Това личи и от стихотворенията, които са сложени в тая фантастична антология като такива от Доре Груда — написани от Славейков в явния дух на Щормовата лирика. Тия стихове са близки по дух и стил на преводите из Щорм, с които той е представен в „Немски поети" — с високата му оценка в скицата-портрет, където е очертан като поет: неговите песни, пише Пенчо Славейков, „подир песните на Гете и Хайне, са третя станция на развитието на немската поезия".

Николаус Ленау съвременник на Хайне, отразил, както пишат енциклопедиите, настроенията на австрийската революционна демокрация от 30-те и 40-те години на миналия век, изпълнен — в условията на неуспехите на това направление — с мрачна скръб и песимизъм — е особено близък на Пенчо Славейковата муза, в която скръбта и разочарованието, наред с импулсите към бъдещето и с присъщата на поета вяра в живота, са често подчертавана от самия него проява на поезията и живота му. Като че ли отзвук от честите елегични мотиви у Ленау, с богатството на стиха и неговата ритмична изразителност, вижда ме в Пенчо Славейковия „Псалом на поета", а стихотворението „Трима цигани" от Ленау, въплътяващо мечтата на самия поет към волен живот, неограничаван от душните догми на някогашния обществен ред, е намерило очевидно ехо в едно от най-хубавите стихотворения на Славейков — „Катунари". (Сякаш продължавайки тая тенденция, Славейков помества веднага след „Катунари", в „На Острова на блажените", стихотворението си „Безгрижник", а измисленият поет, комуто са приписани тия стихотворения, Нено Вечер, „няма намерение да остарява, докле не отживее, което е отредил господ да се отживее на младост".) На Ленау Славейков е посветил една своя поема — „Успокоеният". В нея съответно с романтичната насока на Ленау и на следваната от него „мирова скръб" (от която той се стреми да се откъсне с пориви към радостта и волността) австрийският поет е представен като трагична личност с възглас: „Ще дойде ден, но, боже мой, кога?"

В бележката си (в „На Острова на блажените") за Теодор Щорм Славейков пише: „... той е учител на младите, на ония, които понесаха немската поезия по пътя на нейното развитие: Лилиенкрона и Густав Фалке. Само тъгата на своя майстор не са възприели неговите жизнерадостни ученици..." Такава е и характеристиката му за Лилиенкрон в „Немски поети": „А дивни са, наистина дивни тия негови младежки химни на живота!" И него той сочи като „третя станция", „подир Гете и Хайне", „в пътя на развитието на немската лирика, третя или четвърта, ако се смята Мьорике или Щорм, учителя на Лилиенкрона, още за станция". (За отбелязване е, че сред тия „станции", т. е. сред върховете на немската поезия, отново липсва Шилер.) Още по-обстойно се спира Славейков на Густав Фалке: поет, който има, безспорно, място в немската лирика, но днес спокойно може да се каже, че

не е от тоя ранг, какъвто му се придава от Славейков. Густав Фалке е поет на тихите настроения, към които цял живот се стреми, по силата на закона за контраста, общо взето, неспокойният и понякога бурен и войствен наш поет-мислител. Тая страна на своето творчество той персонифицира в образа на поета Доре Груда в „На Острова на блажените", който „се прехранва со скудните залъци на волен учител по музика", като Густав Фалке, който също така „се прехранва со скудните залъци на волен учител по музика" (в статията за него от Славейков в сп. „Мисъл", кн. 4, 1902 г.): пълно сливане на черти из биографията на немския поет с тия на Славейковия двойник в „На Острова на блажените". Сходствата в двете биографии и в поетичната характеристика и насока продължават така, че очевидно Славейков, в мечтите си по свое развитие като поет на тихата носталгия (какъвто той е само в част от поезията си), се е видял в лицето на малко по-стария от него, но все пак негов съвременник, който го надживява с няколко години — Густав Фалке.

Романтик, който като Хайне по изобличителната насока на своя талант проявява немалко черти на писател-реалист, Пенчо Славейков с отклоненията си към индивидуализма (чужд на основното му творчество) помага за разчистването у нас на почвата за появата на модернизма, в първата му главна форма — символизма. Помага за това естетиката, пропагандирана от „Мисъл", според която не общественото действителност, а „духът", „бляновете", несвързаната с обективното битие субективна човешка същност трябва да бъде предмет на изкуството. Това е по същество борба против реализма, която в своето развитие неизбежно достига до по-откровените и още по-субективизираните форми на символизма. Много са силни обаче връзките на Пенчо Славейков с обществения живот, с дълбоките корени на нашето народно развитие, пък и със самия реализъм, за да може да отиде по-далече от отклоненията си към индивидуализма по пътя на субективно-идеалистическата естетика. Символизмът за него е неприемлив, той го порицава рязко, критикува го — и това се е отразило и в отношението му към немския символизъм с неговите вече лични представители. Един от тях е Рихард Демел, когото нарича „главатаря на немските символисти" в статията си за него в „Мисъл", кн. 3, 1902 г. В тая статия, написана преди появата на българския символизъм (който се очертава у нас по-отчетливо към средата на първото десетилетие на нашия век), Славейков има пред вид само немския символизъм: като не го приема и като пише и иронично, и съвсем правдиво за „модерните немски поети", които са „насмукани от песимизма на Шопенхауера", пък и като прави бележки за самата поезия на Демел за това, че тя „не се отличава с особена яснот", Славейков все пак в това време намира добри думи за немския поет: „... всички тия слаби страни на Демелевата поезия изчезват в общото впечатление и се забравят пред смелия полет на фантазията му". Когато обаче в 1911 г. представя Демел в „Немски поети", Пенчо Славейков вече е непримирим — поради отношението си към българския символизъм, което явно проличава при оценката му на немската поезия. Той прави очевидно българска литературна политика, когато говори за немския поет-символист като представител на поетите, „за които в безсмислиците се крие нещо тайнствено, а ясната мисъл е банална". „Той беше — продължава Славейков — изразител на модерната душа, на оная душевна каша у разните полуболни, болни и луди... Умствена слободия и душевна разгащеност са признаците на тия гении..." „Опитайте се да разберете например песента „На брегът" (стихотворение, преведено в „Немски поети", б. н.). Аз я преведох, без да я разбера."

Преки изрази от двете статии на Славейков за Демел — в „Мисъл“ и „Немски поети“ — намираме в бележката за поета Стамен Росита в „На Острова на блажените“. И той е „главатар на младите символисти“, и той е поет на „нравствената слободия“. „Техните песни — пише Славейков за поетите-символисти — не са песните на техния живот.“

Така и с преводите из немската поезия, и със статиите за нейните представители Пенчо Славейков утвърждава онния основни принципи, които са присъщи на писателския му път: път на голям български писател-класик, склонен към меланхолични и елегични резигнации, но по същество поет и писател с оптимистична, жизнеутвърждаваща насока. Тая насока той дири и утвърждава и в немската поезия.

ЛЕОНИД ЛЕОНОВ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА (1929—1949)

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

Рецепцията на Леоновите повести и романи у нас е една още неизучена област на толкова богатите и многостранни българо-съветски литературни взаимоотношения. Като всеки голям художник на словото Леонов дълбоко и здраво се свързва с борбата за социалистически реализъм в най-новата ни литература. Толкова повече, че неговото име се появява в българския периодичен печат още през 1927 г., а първият откъс на романа „Градец“ например излиза във в. „Мисъл и воля“ през 1934 г. Оттогава и досега Леонов непрекъснато е стоял в центъра на вниманието на българските писатели и критиците-марксисти. По-слабо са поставени на наша сцена неговите драми и комедии.*

Едва ли обаче е възможно в една неголяма по обем статия да се обхване целият материал, съдържащ се в нашите списания, сборници и вестници за белетристиката на Леонид Максимович Леонов. Освен това немалка част от ръкописното наследство се пази в личните архиви на неговите преводачи, почитатели и познати.

* * *

Проникването на Леоновата белетристика у нас има дълга и сложна история. Радостен е фактът, че нашата критика го забелязва веднага щом издава първите сборници разкази и романа „Язовци“ (1924). И още тогава, както трябва да се очаква, името му попада в работническия печат. Това е литературният седмичник „Ведрина“, започнал да излиза в есента на 1926 г. под редакцията на Антон Страшимиров (1872—1937). „Ведрина“ е един от малкото седмичници, разрешени за издаване от деветоюнската цензура. Във „Ведрина“ сътрудничат предимно леви автори. Например там се печатат няколко работи от В. И. Ленин („Два полюса“, откъс от статията му „Лев Толстой като огледало на руската революция“; „Буржоазната култура и пролетариата“), от М. Горки („Народ и език“) и от други съветски автори.

В началото на 1927 г. „Ведрина“ обнародва голяма статия-преглед под наслов „Художествената литература и поезия в СССР“. Под нея се чете малко странният псевдоним Меруда Хорелли. В същност зад това име се скрива начеващият тогава журналист и бъдещ драматург Тодор Генов. От съдържанието на самата статия може да се направи извод, че тя е работена въз основа на материалите, които започват да излизат в съветския периодичен печат по случай предстоящата десетгодишнина на Великата октомврийска революция. В статията има неточности, раповска терминология и пр., но това не е същественото; тя носи редица мисли, които

* Част от по-голямо изследване. Тази година е юбилейна на Леонид Максимович Леонов — на 31 май съветският и прогресивният световен читател ще отбележи 70 години от рождението му.

сравнително вярно изясняват някои нови тенденции, например: „Общият подем в руската художествена литература върви под знака на стремежа у пролетарските писатели и техните съмишленици към големия сюжет, към широките епични платна."[1] За доказателство са посочени първите книги на А. Фадеев, К. Федин, Л. Леонов и други млади съветски белетристи с една уговорка: Федин и Леонов представляват тъй наречената „нечисто пролетарска белетристика". По-нататък нашият автор допълва мисълта си: „Заедно с Федин трябва да се спомене и Леонид Леонов — един от даровитите според руската критика белетристи..."[2]

За разширяване и засилване популярността на Леонов много допринася М. Горки. Става дума за известната негова статия „О литературе"[3], от която на български език е публикуван само оня пасаж, дето се характеризира Леоновият роман „Сот".[4] Може спокойно да се каже, че под знака на това Горкиево определение се формира българското леоноведение. Оттогава и до днес почти няма статия от наш автор, в която да не е привлечено авторитетното мнение на Горки за Леонов.

И това не е единственият случай. Пак благодарение на Горки нашата марксическа критика повежда борба за утвърждаването на Леонов у нас, разчиствайки пътя от някои погрешни идеологически становища, застъпвани от сътрудниците на в. „Мисъл и воля", орган на българските анархисти. В тая връзка показателен е начинът, по който се реагира на друга статия на Горки — „Леонид Леонов и Достоевски"[5]. Тук авторът споделя като съвременник и близък на Леонов редица свои преки впечатления и прави задълбочена, издържана в литературно-исторически план преценка на творчеството му, съпоставяйки го с някои ранни произведения на Лев Толстой („Детство" и „Юношество") и на Достоевски („Бедни хора").

Ето при такава твърде оскъдна осведоменост за Леонов и неговото литературно дело у нас достигат неговите „Рассказы", издадени през 1929 г. в Харков. В нашата Народна библиотека се пази този том, но е набавен едва в средата на 1931 г. И как иначе: в оня момент Съветският съюз е заключена страна за нас, българите; с извънреден закон е забранено внасянето и разпространението на съветски книги, списания и вестници. Ако все пак се получава някое издание, това се извършва изключително под наблюдението на полицията. Това обстоятелство е много важно и трябва да се изтъква винаги, включително в случаите, когато се проследяват пътищата на Леоновото творчество към сърцето на българския писател и читател.

Възможността да бъде четен Леоновият том „Рассказы" в най-голямото ни национално книгохранилище дава нов тласък в усилията по усвояването му от нашите читатели. Не случайно зачестяват сега къси отзиви и бележки за него. Много от тях естествено имат за основа статията на Д. Горбов, с която е снабден томът „Рассказы".[6]

[1] В. Ведрина, бр. 18, 1927.

[2] Пак там.

[3] За пръв път в журнал „Наши достижения", М., 1930, № 12. Вж. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, М., 1953, т. 25, стр. 255.

[4] В. Земя, бр. 10, 1931.

[5] За пръв път във в. „Победа", Пловдив, бр. 542, 1931; по-късно същото във в. „Литературен глас", бр. 134, 1934.

[6] Л. Леонов, Собрание сочинений. Рассказы. Вступ. статья Д. Горбова, том первый, Изд. Пролетарий, Харьков, 1929. У нас другите два тома от същото издание не са получавани.

И все пак между тия бележки се отделя една — тази, която е поместена анонимно в големия седмичник „Литературен глас". Нейният автор ще е лице, което сравнително пълно познава творчеството на Леонов на този етап. Дори някои неточности в биографията на писателя не са от естество да повлияят на общото положително впечатление от характеристиката на Леоновата проза, направена от неизвестния български критик. Бележката е къса, затова ще я предам почти изцяло:

„Един от най-големите съвременни руски писатели, Леонид Леонов, е роден в 1899 г., свършва III московска гимназия. До 1922 г. служи в Червената армия. Почва да пише твърде рано, най-вече стихове. За пръв път печата в 1922, когато се появява в алманаха „Шиповник" неговият разказ „Бурыга". Почнал литературната си дейност под силното влияние на Достоевски и отчасти Ремизов и Лесков, Леонов по-нататък става крупен и своеобразен майстор на съвременната литература. Отначало той рисува съветските „обитатели" (жители, обикновени граждани — бел. на автора — Х. Д.) и усещащите себе си излишни в съвременността интелигенти. По-късно той минава към теми от по-голямо обществено значение. Един от най-известните романи на Леонов е „Барсуки".... Съчиненията на Леонов са събрани в три тома, издадени през 1929 г. в Харков Най-новият роман на писателя носи наслов „Соть" и почна да излиза в списание „Новый мир" през 1930 г."[7]

През следващите няколко години върху основата на тази очертала се вече традиция интересът към Леонид Леонов се изявява в нови, по-конкретни форми. Въпреки запретите на фашисткатa цензура в нашия печат проникват съобщения, състоящи се понякога от един-два реда: какви са новите творчески планове на писателя, върху какво работи в момента и т. н. На тези кратки известия в печата не бива да се гледа като на досадна библиография. Те са верни знаци на обичта и вниманието, с което още в годините на монархофашизма нашият читател обгръща името и литературните произведения на Леонов. Например някак уж между другото във в. „Време" е отбелязано, че съветският писател Леонид Леонов започва да работи върху нов роман под заглавие „Скутаревски".[8] И нищо повече. Или по-точно — цензурата повече е забранила да се публикува за автора на „Язовци" и „Сот". Друг вестник — „Мисъл" — дава съобщение от няколко реда, от което обаче могат да се направят поне два извода: първо, по неизвестен начин или конспиративен канал в редакцията на „Мисъл" е било получавано голямото съветско списание „Новый мир", разбира се, със значителни закъснения. Второ, анонимният автор на съобщението се оказва не просто поклонник на Леоновия белетристичен талант, но и негов активен защитник срещу ония „ценители" на художествената литература, които под лозунга за високо майсторство в същност искат да поставят под съмнение социалния й патос. Очевидно към тях е обърнато заключителното изречение: „Скутаревски" може да заплени и най-изтънчения читател..."[9]

А може да се допусне и друг умисъл у неизвестния автор. Издигайки се на нов, ленински етап, в началото на 30-те години литературната критика у нас в духа и традициите на съветската критика напряга усилия да привлече на своя страна масовия читател, да разшири кръга от любители на социалната, ангажираната литература. При Леонов тази задача се диктува също от обстоятелството, че е критикуван в родината си заради някои увлечения по Достоевски и по-конкретно заради проблематиката в романа „Градец", у нас писателите анархисти показват

[7] В. Литературен глас, бр. 118, 1931.
[8] В. Време, бр. 255, 1932.
[9] В. Мисъл, бр. 14, 1933.

необикновено внимание към него. Както отбелязах в началото, тъкмо във в. „Мисъл и воля" се появява в превод откъс от „Крадец". Също не случайно преводачът и редакцията на вестника подбират онзи страници от романа, където, глумейки се над съветската действителност, Пчхов обяснява как той разбира принципа на социалното равенство.[10] Щом е въпрос за политическата линия на българските анархисти, тук е необходимо известно разяснение.

Като всички анархисти те също отричат Съветския съюз, доколкото е държава на диктатура на пролетариата. От друга страна, под напора на национално специфичните условия — любовта на българския народ към братята руси освободители — нашите анархисти (имам пред вид главно журналистите и писателите) не могат да не подкрепят културната политика на Съветския съюз, дори чрез вестника си пропагандират редица негови успехи в областта на живописта, музиката, театъра и литературата.[11] Този факт играе решаваща роля в послешното развитие на мнозина от тях, като някои поотделно и още в средата на 30-те години отстъпват от анархизма и заемат позиция, близка до Българската комунистическа партия. Този процес на преодоляване анархистическата идеология в посока на марксизма-ленинизма окончателно приключва в първите години след победата на социалистическата революция у нас на Девети септември.

Към превода на „Крадец" в „Мисъл и воля" е поместена и статия за Леонов. В нея, общо взето, са развити верни мисли за писателя: само в течение на няколко години Леонов се издига на завидна висота не единствено в Русия, но се прославя като художник на словото в целия свят. Нататък се изреждат почти всички негови произведения, включително „Необыкновенные истории о мужиках". От романа „Язовци" обаче българският рецензент е недоволен, той заявява: „Леонов тук не е реалист." Смисълът на това твърдение се разкрива от следващата фраза, от контекста на която се вижда, че понятието р е а л и с т съзнателно е противопоставено на понятието т е н д е н ц и о з н а, п а р т и й н а л и т е р а т у р а. За тая цел рецензентът поднася в доста огрубен вид естетическата позиция на Леонов, като пише така „Своите герои той прави такива, каквито нему се иска да бъдат. На тях той приписва свои качества, свои възгледи. И четейки неговия роман, нам се вижда чудно, как такива дребни и нищожни хорица са способни на такива размисли и философски поглед към живота."[12]

Какво значат тия думи? — просто неразбиране сложната психология на литературните герои на Леонов, или са повторение, макар и със задна дата, на обвиненията, които руските народници критици многократно изказват спрямо младия Горки.[13] Но такава широка информираност е почти изключена. Лично аз съм склонен да твърдя, че имаме работа с рецензия на български анархист, който воюващи срещу определена тенденциозност, сам не пропуска възможността да внася своя, анархистическа тенденциозност в преценката на литературни произведения. Именно това проличава в анализа на „Крадец". Тук като слабост на романа се изтъква в същност най-значителното му идейно-естетическо предимство — мъчителното прераждане на главния герой Митка Векшин.

От друга страна, заради истината трябва да допълня, че по отношение на литературното влияние, което сам Леонов търпи от Достоевски, нашият автор излага

[10] В. Мисъл и воля, бр. 17, 1934.

[11] Вж. сб. Съветската литература в България 1918—1944, т. II, 1964, стр. 371—373.

[12] Д. Б а р д о в, Леонид Леонов, в. Мисъл и воля, бр. 17, 1934.

[13] Срв. ж. Русское богатство, 1898, № 10, стр. 81 и сл.

някои сравнително верни наблюдения. Правилно открива „съвсем паралелни места и типове в произведенията на Достоевски и тоя роман. Например Манюкин от „Крадец" съответствува на Мармеладов от „Престъпление и наказание", а Николай Завирихин — на Рогозин от „Идиот".[14] И забележете, това заключение завършва с крайно съществена уговорка: „Да се влияеш от един писател не значи да му подражаваш. И ние виждаме как Леонид Леонов преодолява, преработва и индивидуализира заетото от Достоевски."[15]

Напълно е възможно тази вярна в основата си мисъл да е почерпана от някой съветски извор. В случая това не е главното. Нейното значение е в друго — тъкмо презония години в легалния партиен печат широко се обосновава възгледът, че влиянието на Горки например върху литературата на другите народи не е възможно да се измерва само по пътя на разни външни, чисто формални съпоставки, не може а и методологически неправилно е да се свежда до отделни посочвания на сходни образи, епизоди или мисли. Нещо повече, влиянието на Горки като пръв класик на революционното, социалистическото изкуство се отразява и на другите форми на идеологията, както и на борбата на работническата класа.[16] Естествено формите и пътищата на това влияние биват най-различни съобразно с характера на националните традиции, постижения и задачи.

В тази връзка по-иначе започва да се третира и творчеството на Леонид Леонов. У нас се увеличава броят на неговите почитатели, пишат се повече статии. И това също не е случайност. Нали в средата на 30-те години се завръщат от Съветския съюз неколцина наши политически емигранти. Те донасят със себе си нови гледища на съветската критика, нови разбирания за съвременната съветска литература. Един от тях е Димитър Янакиев, автор на втората по хронология и значение голяма статия за Леонов. Буквално с пристигането си в България Янакиев се заема да пропагандира и издава съветска художествена литература. По негова инициатива седмичникът „Литературен глас" открива специална рубрика — „Съвременни руски писатели". С негово участие тук излизат двадесетина очерци за най-изтъкнатите съветски романисти, поети и драматурзи. Наистина в тях често се предава съдържанието на отделно произведение, срещат се раповски оценки, например очерка за Алексей Н. Толстой (бр. 310), но като цяло значението им за опознаване идейните и естетическите завоевания на съветската литература е огромно. По-късно върху основата на тези очерци Д. Янакиев стъкмява отделна книга — „Съвременна руска литература" (1941).

Казаното за книгата на Янакиев изцяло се отнася и за очерка, посветен на Леонид Леонов.[17] Този очерк печели преди всичко с богатия фактически материал, извлечен от биографията и произведенията на писателя. За пръв път се задържа вниманието на нашия читател върху такива Леонови творби като „Петушихинският пролом", „Краят на малкия човек", „Туатамур", преразказва се почти цялото съдържание на романа „Язовци".

Друг положителен момент в очерка на Янакиев са смело изразените мисли за романа „Скутаревски". Не без основание той пише: „В романа има много символика. Отчаянието на професора и отказването му от по-нататъшната работа в това

[14] В. Мисъл и воля, бр. 17, 1934.

[15] Пак там (подчертаното от мен — Х. Д.).

[16] Вж. Г. Бакалов, От Пушкина до Смиренски, Литературни очерки, София, 1937. Т. Павлов, На литературни и философски теми, София, 1938.

[17] В. Литературен глас, бр. 261, 1935.

направление и неговата закъсняла любов към едно младо момиче трябва да се смятат само като някакви символи." Какво разбира рецензентът под „символи", става ясно от следващото разяснение: „И тук авторът ни показва не схеми, а живи и интересни типове." И по-надолу: „Любовта към човека, ровене в душевния му мир и показване психиката на отделната личност, а също и поставяне на „съдбоносни" въпроси правят, щото творчеството на Леонов да заеме едно от първите места в следреволюционната руска литература."[18]

Изобщо прави впечатление, че Янакиев се стреми да обхване „Скутаревски" в цялото му богатство и сложност на авторовия почерк, нещо, което по принцип не е много характерно за другите му критични статии и очерци. Така след като разкрива широкия кръг от проблеми, който се е заел да решава Леонов като писател художник, накрая нашият рецензент обобщава наблюденията си в следните редове: „Цялата галерия от дребни хорица, изтласкани от живота, маршируват из разказите и романите на Леонов. И на всички в устата са тия и последни питания." Защото човечеството, преди да си изясни тия въпроси, мъчно ще разчисти пътя си към исторически напредък. А според Леонов отговорът трябва да се дири там, дето социалното равенство и справедливост не предполагат духовно уеднаквяване и не убиват човешката индивидуалност. Това е основната, главната идея на неговото творчество. И тази идея се „прокарва в произведенията му без трагизъм, без песимизъм и без отчаяние, а с драматизъм, пълен с вяра в бъдещето"[19].

Очевидна е широтата в погледа на рецензента. Наред с „информацията" за съдържанието на Леоновите романи в статията се прави опит за проникване в художествения свят на писателя, нахвърлят се черти от творческия му портрет.

Последното съобщение за Леонов, достигнало у нас преди началото на Отечествената война, е, че той е завършил нова пиеса — „Виелица". Дори е била приета да се играе в повечето театри на Съветския съюз. „Динамична, интересно построена и написана със замаха на големия художник — гласи известието, — драмата „Виелица" разкрива високите морални искания на съветския човек и неговата любов към родината. След завидните си успехи в романистиката Леонид Леонов с тая драма спечелва едно от предните места в съветската драматургия."[20]

Междувременно във в. „Варненски новини" в рубриката „Малки разкази" излиза в превод разказът-миниатюра на Леонов „Истина".[21] Също в превод на български език се печата статията му „За Горки", като преводът вероятно е направен от проф. д-р Ас. Златаров.[22]

Това е почти всичко, което нашият читател научава или чете от Леонов. Наред с критическите статии и бележки преводите допълват сравнително бедната картина на проникване на Леоновото творчество у нас. По количество този материал не превишава може би една авторска кола, но по тематика и обсег, както се вижда, третира почти всички произведения на писателя. Особено радостно е, че нашите автори — журналисти, преводачи и рецензенти — долавят характерното у съветския романист и към него подхождат с наша, българска естетическа и гражданска мяра. Плодовете на тази здрава традиция се изявяват на качествено ново стъпало едва след победата на социалистическата революция.

[18] В. Литературен глас, бр. 261, 1935.

[19] Пак там.

[20] Пак там, бр. 485, 1940.

[21] В. Варненски новини, Варна, бр. 3496, 1934.

[22] Сп. Нови времена, кн. 1, 1932. Книжката излиза под редакцията на проф. д-р Ас. Златаров и е посветена на М. Горки.

* * *

Първите отзиви за Леонов в социалистическа България са от 1945 г. Поводът е значителен. В периода на Великата отечествена война Леонид Максимович Леонов овладява още едно, ново за него литературно оръжие — художествената публицистика. Своеобразният, живописен език, точността на характеристиките, последователната защита на справедливостта, мира и братството между народите придават огромна сила на Леоновата публицистика. За това разказва известният съветски литературовед В. Ермилов.[23]

У нас специално Леонов навлиза с последните статии, писани непосредно след края на войната. Сега народите могат спокойно да гледат звездното небе. Ала в същото време се възправя пред тях друг, не по-малко важен въпрос: как ще бъде организиран следвоенният свят, мирът ще бъде ли запазен завинаги. Леонов се опитва да намери свой отговор, публикувайки няколко статии в „Правда" и „Новый мир". Ето към тази художествено издържана и политически актуална публицистика протягат ръка българските журналисти. Тя им е крайно необходима.

Прочетете например статията „Победата!". В нея поразява многопланова характеристика, страстната убедителност на автора. „Ние се родихме не за война — подчертава Леонов, — и когато грабнаме меча, то не е за да се упражним в човекоубийство, не е заради веселата игра на Атила, както направиха германските и всякакви други фашисти. Ние сме хора прости, работници. Войната за нас е почетен, но тежък труд, неразделен с другата не по-малко сложна и нужна работа на възмездието."[24]

Така близко до съзнанието на българския читател зазвучават и другите статии на Леонов — „Пътуване до Дрезден"[25], „Когато заплаче Ирма"[26] и много още. По същото време нашите вестници отбелязват едва ли не всяка негова проява: в Москва са издадени в един том „Избрани съчинения"[27], написал е нова пиеса — „Златната карета", която през новия 141-ви сезон на Малий театър ще бъде една от първите му премиери.[28] Пак в Москва е излязъл от печат обемист том с пиеси на Леонов, включващ най-значителните му драматични произведения — „Половчанските градини", „Нашествие", „Льоношка" и „Обикновен човек"[29]. Даже не е пропуснат този факт, че Леонид Леонов е между писателите, предложени да бъдат избрани за депутати в изборите за Върховния съвет на СССР.[30] През 1947 г. в хубав превод на Камен Зидаров излиза на български „Нашествие".

Годината 1949 бележи нов етап в отношението на българската критика и литературната общественост към Леонов. Първо, към досегашните преводи на негови произведения се добавят нови. От в. „Правда" се препечатва с известни съкращения статията му „Судьба поэта" под заглавие „Горе от ума — гениално произведение". Статията е дадена като антрефиле в „Работническо дело"[31]. А във в. „Труд" се появява част от призива на Леонов — „Да се противим на войната"[32].

[23] В. Народ, бр. 360,1945.
[24] Пак там, бр. 316, 1945.
[25] Пак там, бр. 334.
[26] Пак там, бр. 352.
[27] Ж. Битев, Прозорец към света, в. Лост, бр. 3, 1946.
[28] В. Народ, бр. 646, 1946.
[29] Пак там, бр. 384, 1945.
[30] В. Земеделско знаме, бр. 119, 1946; също в сп. „Славини", кн. 4 и 5, 1946.
[31] В. Работническо дело, бр. 34, 1949. Статията е писана по случай 120 години от смъртта на А. С. Грибоедов.
[32] В. Труд, бр. 15, 1949.

Второ, под съставителството на Камен Зидаров бива издаден сборникът „Съветски разкази". Тук са представени с по един или няколко разказа или откъс от роман най-известните съветски автори — М. Горки, А. Фадеев, Н. Островски, К. Федин, Вс. Вишневски и други. Леонов е показан с откъс от романа „Скутаревски". Това е първият и все още единственият превод на „Скутаревски".

Трето, в голямо културно събитие се превръща самото гостуване на Леонид Максимович Леонов у нас като член на съветската делегация, пристигнала за конгреса на Съюза на българо-съветските дружества. В срещи с наши писатели, столични журналисти и трудещи се Леонов намира най-топъл прием, постоянно е обграден с почитатели и приятели на своя рядък талант. Верен израз на това голямо чувство на уважение и обич към писателя Леонов е дал Васил Каратеодоров: „У нас той отдавна е спечелил любовта и вниманието на широките трудещи се маси, които винаги са проявявали повишен интерес към богатото му творчество, разкриващо истинския образ на живота в страната на победилия социализъм."[33]

На 3 март 1949 г. Съюзът на българските писатели организира нарочна среща с Леонов. Тя неусетно се превръща в професионален разговор за майсторството, за позицията на писателя и отношението му към съвременността. Председателят на съюза Людмил Стоянов прочита кратък доклад за литературното дело на госта подчертавайки, че Леонов е един от най-изтъкнатите представители на днешната руска литература, допринесъл твърде много за издигане на нейното международно значение и влияние. След експозето на Людмил Стоянов писателите Мария Грубешлиева и Камен Зидаров четат свои преводи — откъси от повестта „Превземането на Великошумск" и драмата „Нашествие". Присъствуващият на това мило тържество есеист Боян Болгар предава впечатленията си от външния, физически портрет на Леонов така:

„Пред нас е снажен човек с широки рамене, върху които падат свободно тъмните гънки на дрехата. Той има почти кръгло лице с добре очертани устни и светли очи, които се спират тук-там замислено и контрастират с черната, вече прошарена коса. Той пуши цигара и слуша може би невнимателно какво се говори за него, като се мести на стола си..."[34]

Не по-малко интригуващи се оказват отговорите и разясненията, които Леонов дава по различни въпроси, поставени му от българските колеги. Боян Болгар на места не сдържа възторга си: „Писател до върха на ноктите си, той твърди, че колкото повече човек пише, толкова повече разбира колко зле пише; и ни съветва с полудетска дяволита и виновна усмивка да не бързаме да четем произведенията му, за да запазим доброто си чувство към него."

А ето една реплика на самия Леонов: „Вървя по линията на Гогол—Чехов—Толстой — отговаря той, когато го питат за влиянието, което Достоевски е упражнил върху него."[35]

Най-после е хвърлена нова светлина върху толкова дискутирания въпрос за влиянието на Достоевски. Въпрос, който, както се изясни, дълго занимава и нашата литературна критика от 30-те години. Новата постановка, подсказана от Леонов, несъмнено е израз на стремежа му да си представи по друг начин собственото си развитие.

Накрая в беседата с нашите писатели Леонов остро поставя проблемата за отговорността на днешния художник пред обществото, отговорност, разбирана като

[33] В. Труд, бр. 115, 1949.
[34] В. Отечествен фронт, бр. 1364, 1949.
[35] Пак там.

главна повеля на века и в същото време — като лично нравствено начало. Сега Леонов дава знаменателен отговор:

„ — През време на Отечествената война често пишех в „Правда". Спомням си, че веднъж написах следното изречение в една статия: „След това, което немците извършиха в Русия, позволено ни е всичко в Германия, всичко." Преди да излезе статията, бях извикан в редакцията. „Ще трябва да поправите това", ми казаха. „Вашите думи отиват в народа, а народът си служи с тях като с камертон. Не, всичко не ни е позволено в Германия. Какво би станало с дисциплината в армията и с цялата отговорност на въоръжения човек?" Разбирате ли — продължи Леонид Леонов — у нас много уважават писателя, извънредно много. Героите не изчерпват своите задължения, като отидат на разходка в Булонския лес или като играят на билярд. Длъжността на писателя е държавническа длъжност. Той синтезира времето си и насочва народното съзнание. Не можем вече да си представим писатели протоколисти, регистратори, фотографи, а действени, двигателни личности. Спомнете си — завърши той — старата източна мъдрост, че мастилото на писателя струва повече от кръвта на мъченика."[36]

Това е утвърждаване на комунистическия хуманизъм в действие. Впрочем чувството на отговорност към времето и читателя винаги е било характерен белег в творчеството на всеки по-значителен и оригинален автор. Освен това признанието, направено от Леонов, изобличава всички вчерашни и днешни фалшификатори на историята на Втората световна война — съветските войни влязоха във фашистка Германия като освободители и днес продължават да изпълняват същата мисия.

Сред многото отзиви за гостуването на Леонов особено се налага на вниманието публикуваният текст от книгата на Владимир Познер „Панорама на руската литература" (Париж, 1929); подбрано е онова място, дето Познер цитира отговора на Леонов — кое от произведенията си поставя най-горе. Отговорът гласи: „Много е трудно да говори човек за себе си. Всеки писател, както всеки шивач, познава качеството на материала, по който крои. Нека другите обаче съдят за готовата дреха. Мъчна, неблагодарна работа. Понякога всяка написана страница ти се струва като една просто изхабена страница. Но ние живеем в едно време, когато животът е в непрекъснат ход — и човек трябва да отговаря бързо и на много неща. Може би „Пътят към океана" ми е най-близка от книгите, които съм написал."[37]

Все през 1949 г. съветските народи тържествено отбелязват петдесетия рожден ден на Леонид Леонов. У нас е препечатано изцяло съобщението на ТАСС как е протекло събранието в Централния дом на литератора, Москва.[38] Докладчик е бил поетът Николай Тихонов. Други материали няма...

С това можем да приключим. Струва ми се, засега е рано да се извеждлт по-широки изводи. В продължение на двадесет години Леонид Максимович Леонов непрекъснато е четен, превеждан и пропагандиран в нашия демократичен и партиен печат. Ето защо рецепцията на неговото литературно творчество се оказва фактор, който играе положителна роля в борбата за социалистическа литература. Оттук и духовната близост, която се установява още в края на 20-те години между съветския писател и българските му читатели, преводачи и ценители.

[36] В. Отечествен фронт, бр. 1364, 1949 (подчертаното от мен — Х. Д.).
[37] В. Изгрев, бр. 1330, 1949.
[38] В. Труд, бр. 220, 1949.

III

ФОЛКЛОР И ЕТНОГРАФИЯ

ХАЙДУШКИТЕ НАРОДНИ ПЕСНИ В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ПЕТЪР ДИНЕКОВ

Мъчно може да се проследи историята на хайдушките народни песни — те са записани късно, през XIX в. Могат да се установят само няколко факта:

1. През XIX в. хайдушките песни са напълно развити като голяма и обособена в жанрово отношение група. Като говорим за жанрова особеност, ние държим сметка за допирните точки, които хайдушките песни имат с юнашките и историческите песни, за прехода им през втората половина на XIX в. в песни за революционни дейци, за тясната им връзка с песните за разбойници, от които често пъти са мъчно разчленими. Тук искам само да изтъкна равната им поява във фолклорните записи: срещаме ги в „Додатак" на В. Караджич (1822), в „Български народни песни и пословици" на Ив. Богоров (1842), в обнародваните от Ст. Враз български народни песни в сп. „Ково" (1847) и особено в сборниците „Болгарские песни..." на П. Безсонов (1855) и „Български народни песни" на Бр. Миладинови (1861). Големият брой хайдушки песни у българите прави само впечатление на П. Безсонов, който в предговора на сборника си възкликва: „Хайдутството — ето главната черта на българския епос" (за сметка на това Безсонов подценява юнашкия епос, потвърждавайки едно погрешно мнение, създадено още от В. Караджич). В публикациите, направени до Освобождението, вече се явяват основните имена на героите на хайдушките песни — войводи, байрактари и т. н.: Индже, Страхил, Ядмаджа, Кольо байрактар, Мануш, Детелин, Чавдар, Лалю, Дойчин, Стоян, Бояна, Еленка, Сирма, Тодора, Велко, Вълчан, Каратанас, Ангел, Илю, Вълко байрактар и много други.

2. Че хайдушките песни са се наложили в съзнанието на народа и интелигенцията като голямо поетическо богатство, се вижда от силното въздействие, което те почват да оказват върху развитието на българската литература вече през средата на XIX в. Тук не става дума само за известни навеи, каквито могат да се намерят в летописната традиция и особено в „История славяноболгарская" на Паисий, но за пряко използуване на теми и образи, за усвояване на почвата за поетическо изображение, за въздействие на стил, език и стих, за попълване в идейно-народната атмосфера на хайдушката песен. За това свидетелствува творчеството на Д. Чинтулов, Раковски, Н. Козлев, П. Р. Славейков, Р. Жинзифов, Л. Каравелов, Хр. Ботев. И още нещо заслужава да се отбележи — широкото място, което хайдушката тема заема във възрожденския революционен печат. В него се публикуват хайдушки песни (най-често прави това Каравелов в „Свобода" и „Независимост"), подхващат се патриотичните хайдушки призиви, рисуват се подвизите на хайдутите, революционното движение се свързва с героичните хайдушки традиции.

3. Ако анализираме хайдушките песни, записани до Освобождението, ще отбележим не само значителното разнообразие на мотиви и образи, но също тъй и

високата художествена обработка на редица творби — факт, който говори за продължителността на техния живот. Много от песните са записани в няколко варианта: песента за Инджe войвода („Разплакала се е гората-..“) в 3 варианта; Отдолу идат сеймени и хайдушка глава носят — в 4 варианта; Ранен юнак и три кукувици — в 5 варианта; Ангел войвода — в 3 варианта и т. н.[1] Този факт говори за широко разпространение на хайдушките песни. Наличието на варианти вече води и до художествена шлифовка на песните, до проява на колективния художествен опит. Могат да се посочат цяла редица великолепно издържани варианти, влезли в класическия фонд на нашето народно поетическо творчество. Ще приведа няколко примера. Песента за Ангел войвода, записана от Каравелов и обнародвана от Зах. Стоянов в първия том на Каравеловите „Съчинения“ (Русе, 1886, стр. 155), разкрива по твърде оригинален начин душевността и съдбата на хайдутина:

— Дали си имаш висока кукя, Ангеле де?
Дали си имаш висока кукя, войвода де?
— Моята е кукя зелена букя, дружино де!
Моята е кукя зелена бекя, юнаци де!...

Народният поет използува символиката, като си служи не с отвлечени, а с конкретни представи от живота. Песента е построена върху диалога и повторението; това са колкото композиционни, толкова и образотворчески и музикални принципи. Намесата на Каравелов (твърде честа при обнародване на народни песни — нещо, което отбелязва и Зах. Стоянов[2]), е накърнила последните два стиха, без това обаче да може да наруши цялостното художествено впечатление:

— Моите са деца дребни фишеци, дружино де!
Дето ги пратя, работа ми вършат, юнаци де!

В Миладиновия сборник се появява един от интересните варианти на песента за Инджe („Заплакала ми гората, гората и планината“); Раковски обнародва в „Дунавски лебед“ (1860) друг вариант — един от най-хубавите:

Горо ле, горо зелена!
Имаш ли вода студена,
имаш ли сянка дебела
като за нази юнаци?

Гората се е нажалила, че Инджe се е оженил и я е напуснал:

Дорде бе Инджe млад ерген,
и гората бе весела,
весела и наредена:
до всяко дърво и юнак,
под тънка ела бял чадър,
под чадър Инджe войвода.

Дозон публикува чудесната песен за Татунчо, която завършва с крилатия израз: „Хайдутин майка не храни“; в сборника на Безсонов се намира песента за героичния подвиг на Бояна, която освобождава от турците своя съпруг Мирчо, млада войвода.

Преди Освобождението са записани няколко от най-хубавите песни за смъртта на хайдутина — обикнат и широко разпространен мотив в народното поетическо творчество. У Безсонов е обнародвана песента за Богдан:

[1] Вариантите са посочени у А. П. Стоилов, Показалец на печатаните през XIX в. български народни песни, София, I, 1916; II, 1918.

[2] Вж. бележките под линия в Съчинения на Любена Каравелов, т. I, 1886, стр. 150, 152.

Разболя се Богдан хареи юнак,
та е Богдан девет години лежал.
Богдан майци тихом отговаря:
— Колкото са, майко, дена у година,
толкози съм градове обишел,
та ме, майко, болест не намери;
дома дойдох — тук ме болест найде.
Че не ми е защо ще умра,
но ми й, мале, за коня хранена,
че си няма кой коня да гледа.
Майка имам — тия си е стара,
брата имам — далече забягна,
жена имам — тия ще го гледа,
ще го гледа, ала за другиго.

Богдан пожелава да го погребат на кръстопът, да изградят на главата му манастир, на сърце му градина, на крака му чешма, край чешмата да побият байрак и до него да вържат коня му. Мечтата му, когато помине юнак, да отвърже коня, да го обседне и да понесе байрака. В няколко варианта (у Каравелов, в „Летоструй", в архива на Раковски) с подобно желание умира Вълко байрактар. От Миладиновци и Каравелов са публикувани забележителните песни за Кара Мустафа, който на смъртното си ложе предава пушката, сабята, пищова и коня си на хайдут Велко, защото е по-голям юнак от него, и успредната песен за умиращия хайдут Велко, който подарява всичко на побратима си Милош — дългата пушка бойлия, тънката сабя френгия, чифте пищови, хранено конче, но булчето си не дава; когато умре, нека плаче, защото няма юнак, който да го люби като него.

Преди Освобождението са обнародвани и четири варианта от забележителната песен за хайдутина, който желае на бесилото ризата му да се белее, главата му да се светлее, перчемът му да се ветрее (в „Знание", „Български книжици", „Братски труд", Дозон). Близки до мотива за смъртта са песните за болни юнаци: „Ходил юнак, ходил помак" („Летоструй"); гарванът и вълкът, които чакат болния юнак да умре („Гарван грачи на висока йелха, вълче вие на висока чука", Каравелов). Все от този период са и два варианта у Веркович и Миладинови от великолепната песен за Гюро, затворен в тъмница, който с раните си храни пиле соколово, а със сълзите си го пои, за да го прати в бащините си дворове, да види старата му майка, първото му либе, милата му сестра. На въпроса на пиле соколово как ще намери дворовете му, Гюро отговаря (по Ст. Веркович, „Народне песме македонски бугара"):

Моите двори ми са бележити,
среди двори три танки тополи,
на тополи до три кукувици.
Първата е моя стара майка,
втората е моя първна луба,
трекята е моя мила сестра.
Тая, що кука на изютрена,
тая ми е моя стара майка.
Тая, що кука деня на пладнина,
тая ми е моя първна луба.
Тая, що кука вечер на вечера,
тая ми е моя мила сестра.
Да й кажеш на моята майка
ми обрасле коси до землата,
ми обрасле у първа заплана-

Трагичната атмосфера на случката е предадена в пластични образи, с непосреден разказ, със сурова изповедност, с проста символика. И в тая непосредност и простота на израза се ражда силното поетическо внушение.

4. Колкото и да говорим за художествена цялостност откъм образи и мотиви на хайдушки песенен цикъл през периода на Възраждането, оказва се, че кръгът съвсем не е изчерпан: сборниците през 90-те години (особено министерският „Сборник за народни умотворения" и Шапкаревият сборник) ни донасят нови и многобройни образци на хайдушки песни. Количеството се увеличава и през XX в. чрез сборниците на полк. Г. Янков, Ат. В. Върбански, М. Арнаудов, В. Стоин, нови томове на „Сборник за народни умотворения" и др. За обема на обнародвания материал можем да съдим от „Преглед на българските народни песни" под ред. на проф. Ст. Романски (Известия на Семинара по славянска филология, VI, 1929, стр. 220—232) и няколко антологични избора: „Трем на българската народна и историческа епика" (Б. Ангелов и Хр. Вакарелски, 1939), „Заплакала е гората" (Д. Осинин, 1947), „Българско народно творчество", т. II (Д. Осинин, 1961).

Веднага се хвърля в очи, че се касае не само за увеличение на вариантите събрани от нови краища или възникнали в по-късно време, но и за обогатяване на мотивите и особено за появата на нови имена на хайдути. Първият извод е, че в периода след Освобождението при условията, които се създават за развитието на нашата фолклористика, се получава възможност за по-широко и по-системно събиране на хайдушкия песенен фолклор; това събиране продължава и до днес. Но това не може да бъде пълното обяснение на интересуващото ни явление. Хайдушкият фолклор се оказва много жизнен и продуктивен, създава многобройни нови варианти и след Освобождението. Това се дължи не само на високата художествена стойност на хайдушката песен и на нейната патриотично-възпитателна и революционна роля в живота на народа. Жизнеността и продуктивността се дължат в голяма степен на обстоятелството, че през XIX в. и дори в началото на XX в. е жива обществената хайдушка традиция. Макар че от 50-те и 60-те години на миналия век хайдушкото движение минава в нов етап и се претворява в организираната националноосвободителна борба, остават редица традиционни и междинни форми, съществуват многобройни преливания между хайдутин, четник и революционер. Много дейци на националноосвободителното движение преди Освобождението и дори след Освобождението (в борбата за свобода на Македония и Тракия) запазват редица черти на хайдутина. Такъв е случаят например с капитан Петко Киряков (Петко войвода), който доживява до 1900 г.

През цялата първа половина на XIX в. хайдушкото движение продължава да бъде много активно. Новите форми на националноосвободителната борба вливат ново съдържание в неговите прояви (това е показано добре в книгата на П. Хитов „Моето пътуване по Стара планина"). През този период не само живеят хайдушките песни, създадени по-рано, но възникват и нови песни, посветени на действащото хайдушко движение. Следователно XIX в. не е предел на развитието на хайдушкия фолклор, позиция, от която това развитие се превръща в минало, защото жив е обществениият извор, който е породил този фолклор.

Изводът, който трябва да направим от тоя факт, е, че хайдушките песни съпътствуват хайдушкото движение. От това следва, че тяхното начало трябва да се търси при появата на хайдутството като обществено явление. Те отразяват още най-ранната фаза на хайдутството, когато е силен грабителският и разбойническият елемент, също своеобразна форма на обществен и социален протест. Тук личният

мотив — стремежът към отмъщение — играе основна роля. Интересно е, че във възрожденските фолклорни сборници има голям брой песни за хайдути-грабители. Макар че не винаги явленията могат да се разграничат ясно, в по-късната фаза от развитието на хайдушкото движение хайдутинът — народен закриличик и по-късно съзнателен борец за народна свобода — става основен герой. И това е преобладаващата характеристика на хайдушката съпротива. Тук няма да навлизаме в исторически подробности, но несъмнено времето на най-високо развитие на хайдушкото движение — XVII, XVIII и XIX в. е и време на възникване и развитие на хайдушкия народностен и патриотичен фолклор.

Тоя момент представя интерес откъм две страни: появата на хайдушките песни в контекста на историческото развитие на българския фолклор и съотношението им с тогавашното състояние на българската литература.

Доколкото можем да възстановим хронологията на българското народно творчество, възникването на хайдушките песни се предхожда от дълга поетическа традиция. Съществува отдавна дълбоко проникнала в народното съзнание обредна и митическа поезия; може да се предполага и съществуването на битови песни (тук не говорим за прозаичните жанрове). Но за появата на хайдушките песни от най-важно значение са широко развитите до началото на XVII в. юнашки и исторически песни и в по-малка степен битово-социалните. Сходството между първите три групи е толкова явно, че не случайно понякога те се обединяват под общо название „исторически епос". Посочих на друго място основанията ни за отделянето на тези три групи.[3] Тук искам по-скоро да изтъкна онова, което ги сближава. И юнашките, и историческите, и хайдушките песни рисуват съдбата на българския народ в продължение на пет века. Изоставям въпроса за съществуването на исторически и юнашки песни преди XIV в. и взимам пред вид несъмнените факти за отражението на българската действителност в навечерието на турското завоевание. Макар че основната тема е борбата срещу чуждото нашествие, тежката робска неволя, вярата в народните сили, посоките на художественото изображение са твърде различни. В юнашките песни народната фантазия е опоетизирала събитията и героите, които се превръщат в полуприказни исполини и свръхестествени същества. Величавост и монументалност на изображението, хиперболизация на образите, твърде тясна връзка с митическите представи, голямо участие на фантастичното и чудесното, обединяване на сходни исторически явления в обобщения, които се превръщат в символи на народната съдба, широко епическо разгръщане на композицията — ето основните особености на юнашките песни. Историческите песни, които възникват през същата епоха, както и юнашките, или може би ги предхождат, се отличават с по-голяма историческа конкретност и точност, ролята на чудесното и фантастичното е ограничена, изображението се приближава до реализма. Не бива да се смята, че тяхното съдържание се покрива напълно с историческите факти. Тяхната историческа достоверност се изразява не толкова в изложението на събитията, колкото в идейната им оценка. Наред с епическия в тях се явява и лирически елемент. Поетическите средства са по-прости и непосредни, песните са по-кратки по обем, отличават се с несложна композиция, чужда на дългите описания и повторения. Бихме отишли твърде далече, ако търсим различия по посока на съдържанието: в едните — героичните подвизи, а в другите — народните страдания, и различия в средата, която ги създава, и в поетическите традиции: от една страна, изкусни, професионални певци

[3] Вж. П. Динеков, Български фолклор, I, 1959, стр. 416—417.

а, от друга, всекидневни хора. Това би ни отвело до погрешни заключения за художествената стойност на едните и другите; нямаме никакви основания да подценяваме историческите песни, сред които се откриват забележителни поетически образци.

В какво отношение се намират към юнашките и историческите песни хайдушките песни? Те са свързани и с едните, и с другите, изхождат от традицията, създадена от юнашките и историческите песни. С първите ги сближават патосът на героизма, силните страсти и възвишените чувства (без да достигат до големите обобщения на юнашките песни) до известна степен — хиперболизацията на образите и епичността на поетическия разказ. Общото с историческите песни е по-голямата близост до конкретната историческа действителност, опростената композиция, поетическите средства, лирическият елемент. Но същевременно хайдушките песни носят нещо твърде особено в идейно отношение, отразяват нов, по-късен етап от развитието на народното съзнание. Те се появяват в епохата, когато започва упадъкът на Турската империя; развиват се по време на разложението на османския феодализъм, на възникването на нови икономически отношения в недрата на българското общество (от втората половина на XVIII в.), когато се изострят класовите противоречия. През този период голяма роля играят руско-турските войни, които будят надеждите на българския народ за освобождение; засилва се националноосвободителната борба, която минава през различни форми — от хайдушката съпротива до революционната организация и масовите въстания. Това е период на общ патриотичен подем, на дълбоки изменения в политическото положение на народа и в неговата идеология.

Оттук и патриотичният идеен облик на хайдушките народни песни, изразен силно и категорично. Още Пенчо Славейков беше казал: „Хайдушките песни са плод на новото време, време на подем на националния дух, на който е резултат църковната ни и политическа свобода."[4] Те са най-яркият израз на съпротивата на народа на неговото порасналo самосъзнание, на острата реакция срещу политическия и социалния гнет, на вярата в народните сили и в бъдещето. Хайдушките песни възсъздават положителния герой на епохата — хайдутина — мъстител и закрилник хайдутина — борец за свободата на народа. Оттук и силното им обществено въздействие не само в епохата на Възраждането, но и до най-ново време. Следователно като основна характеристика на хайдушките песни трябва да се изтъкне патриотично-революционната и социалната им устременост — това е най-високата точка в идейното развитие на българското народно поетическо творчество дотогава.

В какво отношение се намира появата на хайдушките песни спрямо историята на българската литература? Свикнали сме да поставяме дълбока граница между литература и фолклор — не толкова в областта на художествената специфика, колкото в историческото им развитие и класовата обусловеност. Ние признаваме, че те си влияят взаимно, особено в ново време, когато фолклорът в епохата на романтизма оказва силно въздействие върху литературата. Изтъкваме, че фолклорът обикновено представя най-ранната, първата фаза в историята на словесното поетическо творчество на всеки народ, но че след появата на писмеността фолклор и литература тръгват по различни пътища. Особено подчертаваме, че в епохата на феодализма те най-често се противопоставят.

Точно такава ли е картината? Действително, в Средновековието фолклор и книжнина са свързани с различна социална среда, с различно класово съзнание; фолклорът се твори от трудовите народни маси, а книжнината е дело на интели-

[4] Пенчо Славейков, Събрани съчинения, V, 1959, стр. 122.

генцията, свързана с господствуващата феодална класа. Тая характеристика, доведена до крайност, се превръща в схематизъм. Социално-класовата диференциация не винаги означава културна диференциация — при общото просветно равнище в Средновековието; писмеността се използува и от угнетените класи, за което свидетелствуват апокрифната и еретическата литература. Между онова, което наричаме фолклорно съзнание, и книжно-литературното съзнание не съществува пропаст. Най-сетне и фолклорът, и литературата носят редица национални особености, подчиняват се на национални традиции, представят две страни на един и същ културно-исторически процес. Не трябва да се говори за идейна и историческа несъвместимост между фолклор и литература; в Средновековието те могат да се допълват и да съжителствуват в една художествена система, както неотдавна посочи това Д. С. Лихачов.[5]

Голямата група на юнашките, историческите и хайдушките песни се появява и развива, когато българската литература с катастрофата в края на XIV в. получава страшен удар: бива унищожена обществената и социална база, върху която тя е възникнала и се развива, писателите биват избити или са принудени да избягат в чужбина. Литературата не престава да съществува, но се развива със забавени темпове, с оскъдни възможности, с непълноценна сила и никога не достига до епохата на националното възраждане подема на своето развитие през IX—X и XIV в. В замяна на това през периода на робството на първи план излиза народното творчество, то поема основните функции на изразител на националната воля, то осъществява националния естетически идеал, в него се съсредоточава националната творческа енергия. Без да се отрича онова, което създава литературата през XV—XVIII в. (в лицето на писатели като Владислав Граматик, Димитър Кантакузин, поп Пейо Матей Граматик, дамаскинарите), големите вълнения на народа, емоционалният му свят, образното му виждане, моралните му стремежи, политическите и социалните му идеи намират място преди всичко във фолклора; фолклорът е голямото изкуство, което народът създава през този период.

Хайдушките песни тук заемат особено място. Литературата през XV, XVII и XVIII в. отразява главно трагедията на народа, неговите страдания, тежката робска неволя. Григорий Цамблак рисува падането на Търново и съдбата на търновчани към нея се връща Йоасаф Бдински в похвалното слово за Филотея. Методи Драгинов дава покъртителна картина на потурчването на чепинските българи. Бедствието на народа намира израз в множество приписки и летописни бележки. Но къде е протестът и призивът за борба? Някой ще каже: вече самото изображение на теглото е своеобразен протест. В атмосферата на религиозната образност и символика, която характеризира старата литература, тоя протест мъчно може да бъде различен. Но той има и по-преки форми. Можем отчасти да го открием във въодушевението на Владислав Граматик в неговия разказ за пренасяне мощите на Иван Рилски от Търново в Рилския манастир. Протестът се изявява в отделни изрази, в които поробителите се окачествяват с епитети и определения като „лукавият дявол", „невернците", „непристойната Мохамедова вяра", „нечестивите", „вражески иноплеменници", „султан Махмудово царство проклято" и т. н. Най-ярко тоя протест е изразен в житията, които поп Пейо и Матей Граматик пишат през XVI в. за софийските мъченици — формално те защищават християнската вяра, но тук вяра и народ са тъждествени. Двамата софийски писатели рисуват не само трагедията на бъл-

[5] Д. С. Лихачов. Древнеславянские литературы как система, Славянские литературы. Москва, 1968, стр. 34—39; вж. и моите статии „Фолклор и литература" и „Съдбата на българската литература през XIII и XIV в." в книгата „Из историята на българската литература", София, 1969.

гарите, но и тяхната твърдост, готовността им да умрат, но да не се отрекат от своята вяра и народност.

Това е най-високата точка, до която достига нашата литература през XV, XVI, XVIII в. в своето отричане на робската действителност, най-силният й протест срещу чуждия политически гнет.

Там, където нашата средновековна литература спира, започва откритият, смелият бунт на хайдушките народни песни срещу жестокото османско потисничество. До шестдесетте години на XVIII в., когато се появява Паисиевата история, и средата на XIX в., когато се създава патриотичната и революционната поезия на Раковски и Чинтулов, хайдушките песни въплъщават бунтовния глас на народа, те са най-яркият и в същност единственият изразител на неговата мечта за свобода, те разкриват неговия свят на дълбоки вълнения пред страшната действителност на робството, те носят неговата борческа решителност и историческата му съвест. Всичко онова, което в тая насока може да им даде писаната литература до началото на Възраждането, бледнее пред силата на хайдушката песен — сила не само идейна, но творческа, художествена, създала великолепни поетически образци. През този период хайдушките песни не само издигат моралната мощ на народа, но възпитават и естетическия му вкус, разкриват му най-висока поетическа наслада. Те влизат като основен, най-ярко съвременен елемент в структурата на онова, което наричаме българска художествена култура, българско поетическо изкуство през този период.

Нямам намерение да се спирам тук подробно на великолепното художествено богатство, което съдържат хайдушките народни песни. Хайдушкото движение е развълнувало дълбоко народното съзнание, раздвижило е народното въображение Това е било съвършено естествено явление — не само защото действията на хайдутите са имали величието на подвизи, но и защото носителите на тези подвизи са излизали от народната среда, в нея са се раждали — като защитници на народните интереси и като отмъстители на народните страдания. Слагали са се образ след образ в народната памет; почти няма исторически действуващ хайдутин, който да не е намерил поетическо превъплъщение. Оттук и богатството в съдържанието на хайдушките песни — те са най-добрата хроника на хайдушкото движение, неговият най-изобилен исторически извор за герои и събития. Но понеже се касае за художествено превъплъщение, хайдушките песни представят поетическа история на българския народ. Толкова по-ценна е тази поетическа история, защото е възникнала в самите недра на народа, в непосредния живот и поетическите образи са се движели и дишали в реална, земна и човешка атмосфера.

Взети в своята цялост, хайдушките песни дават най-пълната биография на хайдутина — от неговото детство до героичната му смърт, от пролетния призив до бойните му подвизи, от страданията на народа до лютото отмъщение, от майката, която приспива малкия си син с песен-пожелание да стане закрилник на народа си и борец за неговата свобода, до жената-хайдутка, която оставя дом и семейство, за да води хайдушка дружина, от всекидневния хайдушки бит до възторженото възпяване на планината и гората, която във въображението се превръща в нещо повече от майка рождена:

Майчица що е рождена,
и тя си чедо изказва
на турци и на сеймени;
гората майка хубава,
скрий ли се в нея хайдутин,
никому нищо не казва.[6]

[6] П. П. Славейков, Книга на песните, София, 1961, стр. 357.

Но не външните прояви на хайдушкия живот, колкото и богато те да са представени, с цялото им разнообразие, с важни исторически подробности, поразяват в хайдушките песни. Когато четем тези песни, ние заставаме възхитени от душевния свят, който разкриват, от емоционалната им сила, от красотата на човешката личност, от етичната атмосфера и хуманизма им — при все че хайдушките песни не са чужди на кървави сцени, на жестоки отмъщения, на сурови страсти. И това богатство на духовния живот принадлежи не само на тези, които са възпявани, които са обект на изображение, но и на самите творци на песните, на безименните певци, които непрекъснато са формирали тези поетически творби — защото през вековете песните са живели не в установени текстове, които познаваме от записите и публикациите, а в едно постоянно творческо движение.

Самата постройка на творбите дава възможност за непосредна изява на вътрешния, душевния живот, за пряко разкриване на емоционалния свят на личността. Наистина не е голям броят на хайдушките песни, които представят монолози, преки обръщения, но затова пък огромен брой от тях са изградени изцяло върху диалози, в които свързващият, обяснителният елемент липсва или е съвършено незначителен. Ето примери от първия случай — лиричен монолог:

Сестро Лилянко, Лилянко,
я снощи ходих, сестро ле,
на Стамбул, на Едикуле,
на Едикулско механче,
та там си найдох, заварих
Вълчан ми байш хайдутина...[7]

Примери от втория случай — диалог без свързващ текст:

— Севдиче, пиле шарено,
ти ми се сбираш, торниваш...
— — —
— Севдиче, пиле шарено,
оставям си те, севдиче...
— — —
— Севдиче, пиле шарено,
и я ща с тебе да дойда...[8]

— Жени ме, майко, жени ме,
дури сум младо, зелено...
— — —
— Не женам, синко, не женам,
уще си младо малечко.
— Жени ме, майко, жени ме,
оти ке бегам далеку
в Негошката планина,
млад арамия ке бидам...[9]

Примери от третия случай:

Георги Дафинки думаше:
— Дафинке, булка хубава,
стани ми, дрехи събери,
свържи ги в тенка мъръма...[10]

[7] Българско народно творчество, II, 1961, стр. 371.
[8] Пак там, стр. 86.
[9] Братя Миладинови, Български народни песни, № 223.
[10] СбНУ, кн. XXXV, стр. 201.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

След първия стих песента се превръща в лирически монолог.

В много случаи творбата започва направо с диалог и едва по-късно се явяват свързващите обяснителни или описателни фрази:

„Горо ле, горо зелена!
Имаш ли вода студена,
имаш ли сянка дебела
като за нази юнаци?"
Нажалила се гората,
гората и планината,
и на гората листето,
и на полето тревето
заради Индже войвода:
„Дорде бе Индже млад ерген,
и гората бе весела..."[11]

Непосредност на изказа и лиризъм придават честите обръщения в началото на песните или вътре в текста:

Тонко, булко, Тонко!
Тръгнала е Тонка...[12]

Хей гиди, Стояне, Стояне,
млад Стояне, млада войвода!
Стояна беда бедили,
бедили, укривили го...[13]

Кукувица кука
на зелена бука
за гора зелена,
за Стара планина,
горо льо зелена,
наша стара майко!
Войници се пишат
по войнишки села,
пък ний ще се пишем
на букова листа,
горо льо зелена,
водо льо студена!...[14]

При последния случай обръщението се появява вътре в текста и има характера на припев.

Разбира се, в хайдушките песни се срещат многобройни случаи на епическа постройка с разгърнат разказвателен текст. Това са главно творбите, посветени на описание на хайдушки подвизи и сражения. Но тук аз искам да изтъкна огромното количество песни, лирично оцветени, в които поетиката засилва и подчертава лирично-изповедния характер и ни помага да навлезем непосредно в душевния свят на хайдути и народни певци.

В тоя свят човешки тревоги, скръб и мъка, радостни възторзи, братска обич и люта ненавист, преклонение пред красотата, вътрешно благородство и готовност за саможертва, глуха носталгия и удивително достойнство в смъртта се преплитат непрекъснато. Ето — кукувицата е закукала преждевременно и е завела юнашката дружина на Витоша, а среднощ е ударил буен сняг.

[11] В. Дунавски лебед, I, 1860, бр. 69.
[12] Българско народно творчество, II, 1961, стр. 92.
[13] Пак там, стр. 589.
[14] СбНУ, кн. XXVI, стр. 75.

БАН - Институт за литература

Замръзнале пушки на рамена,
на рамена о гайтан — чепкене,
а чепкене — о тънки кошули,
а кошули — о белите пъти.[15]

Една грижа е обхванала хайдутите — грижа чисто човешка — къде да идат, да намерят огън. — Стар Димо седи на двора и гледа гората, потънал в спомени за някогашните си хайдушки младини. — Когато Стоян чува гласа на кукувицата и заявява на майка си, че ще отиде в гората — байрак да развее, юнаци да събере майката е естествено да не го пуска. Започва голямата драма, повтаряща се постоянно — борбата между майчиното чувство и благородството на дълга. В кратката песен „Стоян отива бунтовник“[16] тази драма е разкрита с удивителна сила и простота, без излишни подробности и емоционални изблици. Стоян заявява кратко, но решително:

— Пущаш ма, майко, не пущаш,
пак ща бунтовник да ида! —
Съблече дрехи търговски,
облече дрехи юнашки,
препаса голям силяхлък,
запаса чифте пищови,
запаса канй с ножове,
нарами пушка бойлия.
Като го видя майка му,
че тия жално заплака
и на Стояна думаше:
— Не ходи, синко, бунтовник,
че си на мама единчък,
за момче и за момиче,
как ща та майка прежали,
ако та синко убият?

Но благородната цел, за която синът тръгва да се бие, трогва и нея – тя му дава своята безмълвна благословия:

Ша ида, майко, ша ида,
много са мина събрахме,
българи да отървеме,
българи, мамо, българки
от тия турци проклети:
много са булки робили,
много са моми турчили.
Дай ръка да ти целуна!

И ето великолепния край:

Целуна ръка майци си,
майка го в лице целуна,
че из протката излезе,
излезе, веке не влезе.

Сякаш присъствуваме на някаква древна класическа сцена (спомняте си прощаването на Хектор с Андромаха), с цялата сдържаност на емоциите, с великото благородство на подвига и саможертвата, с тая самообреченост пред свещения дълг, изразена с простите, но трагични последни думи.

[15] Б. Цонев, Родна китка, 1916, стр. 106.
[16] Българско народно творчество, II, стр. 75—76.

Образът на майката претърпява изменения. В песен, записана от В. Стоин в Тракия, тя кара сина си да стане войвода:

Я ми е драго, сину ле,
млади войвода да станеш,
йотбор дружина да сбереш,
се като тебе юнаци,
тънко шишанье да носиш,
чифте пищове на кръста
и остра сабе на ръка.[17]

Представата за величието на дело се свързва и с красотата на хайдушката фигура и хайдушкото облекло — и в двете приведени песни това добре личи. Дружината на Каратанас е изобразена с чувство на несдържано възхищение:

Още пиленце пееше,
ето че иде дружина:
Каратанас ги водеше,
Иванчо байрак носеше,
дълги им пушки на рамо,
златен ятаган на пояс,
от чисто злато паласки
и двойки пъстри пищови —
не можеш да ги познаеш
кой им е юнак войвода.

Янка, която е тръгнала да търси братчето си в гората, е дълбоко развълнувана от гледката и се провиква:

Горо, льо горо зелена,
я развий листе широко,
изкарай клоне високо,
направи сянка дебела,
че имам братец хайдутин,
под твойте сенки да ходи,
отбор юнаци да води,
да сече наши душмани
и цариградски султани.[18]

Идеализацията тук е несъмнена, но тя не откъсва образа от земната почва, а само засилва външната красота. Тая красота отговаря на вътрешното величие и благородство на духа. Графични, почти иконописни черти и живи, бликащи багри се смесват в изображението и му придават своеобразна живописна и художествена прелест.

Разкриването на цялата вътрешна красота би ни отвело далече. В хайдушките песни са изобразени и възмущението от социалната експлоатация на турски аги и български чорбаджии (Настас чорбаджи, Димчо и плевенския султан); и борческият порив на онези, които не могат спокойно да гледат турските насилия и напускат мирния труд, за да мъстят; и смели жени-хайдутки, героични битки и сражения, където хайдутите показват нечувана смелост и сила; и красотата на природата, видена през очите на девойката — либе на хайдутина:

Горо ле, горо зелена,
не ми е пътя от тука,
ала от тука ще мина,
че имаш сянка дебела

[17] В. Стоин, Народни песни от Източна и Западна Тракия, София, 1939, стр. 144.
[18] П. Хитов, Моето пътуване по Стара планина, София, 1962, стр. 122.

че имаш вода студена
и тая трева зелена.
През тебе, горо, ще мина,
на сянка да си почина,
на трева да си полегна,
на вода да се напия,
да викна да си попея
из едно гърло два гласа,
из един език две думи...[19]

Тук ще срещнем и разбунтуваната съвест за стари хайдутски грехове, и майчината клетва, и носталгията по дом и близки („Я свивай байрак, ти Мануш войводо"), особено скръбта за майката („Ами ми е мама домиляла — девет години кат не съм я видял"), и най-сетне хайдушката смърт, песните за която представят една от най-хубавите страници в цялото ни народно поетическо творчество.

Суровостта и величието на смъртта, предадени пряко или с образи-символи, увеличават въздействието на хайдушкия подвиг. Стоян лежи болен на връх на Стара планина, постеля му е зелената росна морава, а възглавето — бял мрамор камен под глава. Той храни два орли и иска само едно — да не изядат дясната му ръка със златния пръстен, за да го отнесат след смъртта му на либето („Ситна ми, дребна Росице").[20] Още по-мрачен е образът на черния гарван, който чака юнака да умре, за да изпие черните му кърви („Вила се гора, раззеленила").[21] Хайдутинът е способен да погледне на мрачната смърт и с ирония, с духовита насмешка:

Прощавай, горо зелена,
че ма заводат сеймене,
водат ма да ма оженат
за една млада младица:
тънки конопе кумове,
орлите ми са сватове,
гарване ми са деверe,
свахите ми са сврakите![22]

Пушка пуква и ударя Вълко байрактар, последния от деветимата братя-хайдути („Вълко баш байрактар").[23] А когато носят главата на хайдутина в познатата песен и майката проклина сеймените, те заявяват:

Не плачи, бабо, не тъжи,
още едни си отхрани,
такъзи да е, бабичко.
Доде сина ти уловим,
девет планини минахме;
доде му ръце вържеме,
до шейсе души паднахме;
доде му глава земеме,
сам билюкбаши загина.
Аферим, бабо, машала,
йощ един такъз отхрани![24]

Смърт в борбата, смърт след тежка рана или смърт на бесилото, смърт, при която ризата да се белее, а гробът да хубавее, конят да цвили, байракът да се

[19] СбНУ, кн. VII, стр. 95.
[20] Г. С. Раковски, Показалец, Одеса, 1859, стр. 143.
[21] В. Стоин, Народни песни от Тимок до Вита, София, 1928, № 2997.
[22] СбНУ, кн. XV, стр. 29.
[23] В. Стоин, Народна песнопойка, София, 1930, № 30.
[24] СбНУ, кн. XXVI, стр. 58.

вее, цвят да цъфти — това са моменти, към които народният певец насочва цялото си внимание. В такава смърт има не само героизъм, но преди всичко нещо много красиво и оптимистично, вдъхващо вяра, окрилящо надеждите на народа. В това се състои неповторимата поетическа прелест на хайдушките песни и тяхната страшна въздействена сила.

Когато през втората половина на XIX в. националното освободително движение взима нови форми, погледът на народните певци се обръща към образите на революционните дейци — наследници на хайдутите. Създават се значителен брой песни, обаче — трябва да изтъкнем — въпреки по-високото си идейно равнище, те не достигат художествената сила на хайдушките песни. Причината? Създала се е вече голямата лична поезия, която внася нови моменти в художественото изображение на освободителното движение — както с оглед на поетика и поетическа традиция, така и с оглед на идейно осветление. Образите на революционните дейци намират своето поетическо превъплъщение в творби като „Хаджи Димитър" и „Обесване на В. Левски" на Ботев и „Епопея на забравените" на Вазов. Пътят на класическата хайдушка народна песен е приключен.

Но тоя път е приключен само външно, защото създаването и развитието на нашата революционна поезия през епохата на Възраждането е немислимо без въздействието на хайдушките песни, без усвояването на техните поетически традиции. Ако се вгледаме внимателно в тоя период от развитието на нашата поезия, ние можем да кажем, че присъствуваме на една трансформация на художествената енергия, на едно дълбоко вътрешно оплодяване. Фактите показват съвсем ясно това.

Хайдушката песен навлиза в българската възрожденска литература по два пътя: чрез изображението на хайдути и моменти от хайдушкия живот и чрез възприемане на нейната образност и поетика. Първият случай е по-елементарен и с оглед на развитието на литературата по-малко интересен. Вторият е съществените, защото разкрива оная основа, върху която се изгражда възрожденската революционна поезия. Разбира се, двете явления не са изолирани едно от друго и е невъзможно да не се разглеждат паралелно.

Ако насочим погледа си към фактите, веднага прави силно впечатление появата на хайдушката тема в нашата поезия през 50-те години на миналия век — при това нейният извор е не толкова непосредният живот, колкото хайдушката песенна традиция. През 50-те години Раковски замисля и пише „Горски пътник", Чинтулов създава бунтовническите си песни, зад които не е трудно да се види школата на хайдушкия фолклор, П. Р. Славейков започва работа над поемата си „Бойка войвода"; едно десетилетие по-късно се ражда в поетическото въображение на Н. Козлев още една творба, възникнала под въздействието на народнопесенното творчество „Черен арап и хайдут Сидер". Новобългарската поезия до този момент се е движила в друг кръг от теми и образи; в първите си стъпки се учи от руската поезия от XVII и XVIII в. и гръцкия сантиментализъм от началото на XIX в. Тя прави завой, който се оказва извънредно плодотворен, защото по новия път тръгват по-нататък К. Миладинов, Р. Жинзифов, Л. Каравелов, Ботев.

Тук не става дума да се проследява само хайдушката тема — тя присъствува открито у Раковски, Петко Славейков, Козлев, Каравелов и Ботев, навлиза дори в прозата — в „Нещастна фамилия" на Друмев, в „Изгубена Станка" от Бъльсков, във „Войвода", „Дончо", „Турски паша" и други повести на Каравелов. Раковски натрупва цяла литература в това отношение — поезия, исторически изследвания, публицистика. Несъмнено създадените образи на хайдути са забележително завоевание на

младата българска литература и имат голямо обществено значение с оглед на освободителната борба, която се води. Но нас ни интересува тук принципът, който хайдушката тема, пречупена през хайдушката песен, внася в самата творческа основа на поезията: утвърждаване на нейната народност, дълбоко свързана с българската национална съдба, съчетаване на реалистичното творческо виждане с полета на романтичната мечта, извеждане на нашия формиращ се поетически път върху една сигурна основа — богатия поетически език на народната песен, която в своето вековно съществуване си е изработила цяла система от стилови и езикови изразни средства.

Нашата наука е положила досега доста усилия, особено при изследване на Ботевото творчество, за да открива и сочи едно или друго сходство с народната песен — както в сюжетно отношение, така и в образност и изразни средства. Не бих казал, че тази работа е безполезна, но не това е съществено. Подобни действително съществуват. Въпросът е обаче да се покаже върху конкретния материал как се раждат големите поетически образи на 50-те, 60-те и 70-те години; да се разкрие ролята, която изиграва хайдушката народна песенна традиция за формиране на художествения мироглед на най-значителните ни поети — от Чинтулов до Ботев; да се проникне в художествената стихия (не само стилно-езикова, но и идейно-образна), в която се потопява новобългарската поезия. Изобщо задачата е да се изследва как се извършва чудото на поезията — от първите, все още несръчни стихотворни опити на 40-те години до блестящото вдъхновение на Хр. Ботев. Това ще ни помогне да си обясним големия прелом, който става през средата на XIX в. личната поезия поема върху себе си функциите, които през вековете е изпълнявала народната песен; тя от сега нататък става фокусът, който събира народната творческа енергия и въплъщава болките и страданията, вълненията и надеждите, благородството и хуманизма на народната душа.

Ако наречем това победа — все едно, че не сме казали нищо; това е най-неподходящото определение. Защото в случая се извършва велико тайнство, велико обручение, раждане в най-точния смисъл на думата: личната поезия, оплодена от народнопесенната традиция, хайдушката преди всичко, усвоява и наследява всичко прекрасно, което е създала народната поезия, превъплъщава в себе си народния творчески гений. Защото поетическата стихия на народа е безсмъртна.

С това не се изчерпва ролята, която хайдутството като тема и хайдушките народни песни като поетически извор играят в по-нататъшното развитие на българската литература. Достатъчно е да се обърнем към творчеството на цяла редица писатели — от Пенчо Славейков до Ваповаров и нашата съвременност, за да се убедим, че хайдушката традиция — историческа и поетическа — не е загубила своята привлекателност. Това се дължи, от една страна, на огромната патриотична и нравствена сила, която се крие в хайдушкото движение, а, от друга, на естетическата прелест, на хайдушките образи, създадени от народния певец. В сложната историческа и литературна обстановка, в която се проявява това въздействие в продължение на осем-девет десетилетия, и целите, и резултатите са различни. Хайдушките образи навсякъде по свой начин оформят една или друга страна от мироглед и творчески маниер, внасят своето богатство в образния свят на писателя, придават нови багри на творчеството му. При Пенчо Славейков хайдушката тема затвърдява националната насока в художествените му търсения; при Яворов тя е съзвучна с бунтовния му темперамент и със социалната и революционната проблематика на ранната му поезия; при П. Ю. Тодоров служи за материал на индивидуалистични художествени концепции; при Йовков оплодява въображението за създаване на великолепни роман-

тични образи; при К. Петканов се превръща в изходна позиция за разкриване особеностите на българския национален живот; при Орл. Василев дава богати възможности за изображение на класови и социални конфликти; при Н. Вапцаров обединява антифашистката борба с революционните традиции на миналото и ритъма на хайдушката песен с гласа на пролетарската поезия.

С тези няколко имена не се обхващат нито писателите, нито проблемите, които имат отношение към хайдушката тема. Подробното осветляване на това явление в нашето литературно развитие след Освобождението изисква специално изследване. Тук ще изтъкна само, че ролята на хайдушката поетическа традиция през този период е значително ограничена. Докато през Възраждането тя е първостепенен и основен формиращ фактор, след Освобождението е само един момент в сложния комплекс от прояви и черти, които характеризират литературния процес.

СПІЛЬНІ РИСИ БОЛГАРСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІЧНОЇ ПІСЕННОСТІ

(на матеріалі болгарських гайдуцьких та українських історичних пісень)

НАТАЛИЯ ШУМАДА

Суспільно-політичні, культурні й наукові зв"язки між Україною та Болгарією існують протягом віків. У різні періоди вони видозмінювалися і набували різного характеру, але завжди були плідними для розвитку культури й науки обох народів.

„Доля зробила болгар нашими сусідами, — писав І. Я. Франко. — Від них плили до нас перші хвилі світла, йшли перші книги, йшли й люди, що в тяжких злигоднях служили нашому краєві, як могли і вміли . . ."[1]

В свою чергу культурні надбання українського народу сприяли розвиткові культури болгар. В XVI—XVII ст. спілкування між українським та болгарським народами стало особливо тісним: їх братала та „безперервна, жорстока й сувора боротьба проти іноземних завойовників і асиміляторів, яку, відстоюючи свою національну незалежність і право на існування, вели — болгарський народ проти візантійських завойовників і орд турецького султана, український народ — проти литовських, польських, угорських феодалів, турецьких полчищ і татарських ханів"[2].

Багато спільного було в соціально-історичних обставинах життя українського та болгарського народів і в пізніші часи, тобто у XVIII—XIX ст., особливо коли в обох країнах посилився опір народних мас гнобленню та визиску, коли знову активізувався в Болгарії і на Україні визвольний рух. Спільні мотиви цієї боротьби виразно звучать в гайдуцьких піснях сербів та болгар і в українських історичних піснях". „Наші гайдуки повертали біднякам силою відняте їх майно і помщалися за страждання народу, а українські гайдамаки зводили рахунки з багатіями та лихварями за скриводжену бідноту"[3], — писав сербський перекладач оповідання М. Вовчка „Кармелюк".

Подібність історичної долі, суспільних і культурних процесів на Україні і в Болгарії викликала до життя і близькі за змістом та спрямуванням фольклорні твори.

Болгарський пісенний фольклор XVII—XIX ст. являє собою складне багатожанрове утворення. В цей період ще повним життям жила обрядова поезія, міфи, продовжувала розвиватися лірично-побутова пісенність, звучали героїчні юнацькі пісні. Та, за справедливим визначенням болгарської дослідниці Ст. Стойкової, „Для кож-

[1] І. Франко, Болгарські праці М. Драгоманова, Народ, 1891, стор. 225.

[2] Ст. Божков, Тържество на вековната дружба, Известия на Института за българска литература, кн. 3, София, 1955, стр. 4—5.

[3] Матица, 1870, № 7.

ної історичної епохи завжди буває особливо характерним один або декілька пісенних видів, що саме в цю епоху зароджуються, процвітають, поступово з плином часу втрачають актуальність і перестають бути продуктивними, але продовжують своє існування у фольклорному репертуарі ще довгий час протягом наступних епох".

Саме таким пісенним видом у болгар були створені на основі давніших пісенних жанрів гайдуцькі пісні. Залишаючись актуальними протягом кількох століть, вони обособилися поступово як специфічний фольклорний жанр із своїми, притаманними тільки йому формальними і змістовими особливостями.

Гайдуцькі пісні виникли внаслідок виходу на арену суспільної боротьби особливої бойової сили — гайдуцтва, яке організувалось як специфічне форма народної, партизанської боротьби проти іноземних та місцевих гнобителів.

Гайдуцький рух, за слушним визначенням сучасного болгарського фольклориста Д. Осиніна, виростав, як велика ріка, із багатьох притоків. Окремі стихійні прояви протесту невеликих груп у XVI ст. переросли до середини XVIII ст. у всенародне рушення, яке стало „першою ще напівневідомою, але всенародною пробою супротивлення проти турків"[4].

Гайдуцтво було єдино можливою формою ефективної боротьби в умовах турецького рабства. Численні повстання, які спалахували вже в перші десятиріччя поневолення країни, придушувалися з нечуваною жорстокістю. Боротися ж з гайдуками виявилося значно складніше, бо це було військо без постійної дислокації, без верховної ставки, без писаного уставу — рухливе, всюдисуще, завжди готове напасти в найнесподіванішому місці і розтанути серед непрохідних гірських лісів та хащ або укритися в будь-якому селі, де в кожній хаті були родичі, друзі, „ятаки". Це була своєрідна держава в державі — вільна серед рабства. „У нашій батьківщині тільки гайдуки і пастухи — „вільні люди", — писав старий гайдуцький воєвода у своїх спогадах про гайдуцькі походи."[5]

Будучи грозою для можновладців, гайдуки розпалювали в народі бунтарський дух, підтримували впевненість, що вони виборють своїй країні і волю і незалежність.

У створюваних протягом віків гайдуцьких піснях оспівується смілива боротьба проти політичних тиранів і економічних експлуататорів. Загальна ідея, що об єднує ці твори, є беззавітна любов до свободи і справедливих стосунків між людьми.

За своїм змістом і зображальними засобами гайдуцькі пісні вирізняються глибокою народністю, демократичним характером і реалізмом. Характерною їх особливістю єзближення героя із співцем. Співець сам сучасник або і співучасник зображуваного, наче ділиться власними спостереженнями й переживаннями. Багато подій, оспіваних у творах, мають в основі дійсні факти: більшість героїв теж існували реально і можуть бути історично встановлені, як це видно з ряду досліджень болгарських та югославських учених.

Але в жодному історичному документі (а їх з часів турецького рабства, взагалі, збереглося обмаль) гайдуцтво не змальовано так повно і правдиво, як у гайдуцьких піснях. Розуміється, що останні не можуть претендувати на документальну точність — відповідно до специфіки поетичних творів у них можливі вільності — змінені місце і час дії, ім"я героя; подвиги одного приписані іншому. Та незважаючи на ці особливості, гайдуцькі пісні зберігають велике значення як твори, в яких узагальнено-правдиво, реалістично відображені історичні події такими, як їх сприймав і розумів народ.

[4] І. Я. Франко, Твори в 20 томах, т. 14, Держлітвидав, К., 1955, стор. 446.

[5] Панайот Хитов, Моето пътуване по Стара планина, Букурещ, 1872, стр. 5.

У переважній своїй більшості гайдуцькі пісні належать до епічних, — саме вони визначають характер гайдуцької поезії. Але крім них, існує також багато невеличких пісень, бідних на факти, та надзвичайно поетичних. Вони „мов маленькі іскорки, що відірвалися від гігантської гайдуцької ватри і розцвічують її своїм духовним багатством та емоційністю"[6]. Ці пісні не могли народитися в початковий період рабства; в них епічноширока скорбота поступилася перед бадьорістю, життєрадісним очікуванням близьких змін.[7] Просякнуті героїчним оптимізмом, такі пісні мають виразно ліричне забарвлення. Характеризуючи цей прошарок гайдуцьких пісень, П. Славейков підкреслив: „Кожна з них дише добрим почуттям людяності, бадьорої волі, світиться енергією і життєрадісністю."[8]

Героїчний характер, тісне поєднання епічного розмаху з романтичною піднесеністю й ліризмом зближує творчу манеру болгарських гайдуцьких пісень з українськими історичними піснями.

Порівнюючи українські історичні пісні з південнослов'янськими гайдуцькими ми, зрозуміло, не шукаємо ідентичних текстів, оскільки в кожному окремому випадку сюжет пісні відбиває якийсь конкретний момент історії тої чи іншої країни; нема й повного збігу жанрових ознак, — адже в кожного народу навіть той самий жанр має свої, притаманні тільки йому особливості.

Для гайдуцьких пісень, скажімо, характерний гранично чіткий сюжет, що зближує їх з епічними розповідними, а також з драматичними жанрами, — в них завжди точно визначені зав'язка, кульмінація і розв'язка. Характер викладу — суворий, лапідарний. Карбовані гайдуцькі пісні нагадують картини, ковані по міді. Українські пісні не мають такого чіткого рисунка, вони наче оманні ліричним серпанком і, якщо продовжити аналогію з образотворчим мистецтвом, скоріше подібні на м"яку акварель.

Особливості епічних пісень обох народів не виключать, однак, наявності рис, які є свідченням не випадкової, а закономірної подібності, що має культурно-історичний і типологічний характер. Вона полягає, головним чином, у спільному типі фольклорного історизму, тобто в однаковому підході й однаковій оцінці певних історичних явищ, що знаходить свій вияв у тематиці, ідейній спрямованості, виборі героя, манері зображення його характеру й поведінки, у змальовані обставин, в яких він діє, а також у відборі поетичних засобів, за допомогою яких вирисовується постать героя і його художнє тло.

Провідні ідеї українських, сербських та болгарських історичних пісень — заклик до соціального і національного визволення, патріотизм, несхитність у боротьбі, самовідданість, — все це передається в образах героїв, адже „висока ідейність народної творчості виражається не теоретичними міркуваннями, а створеними художніх образів"[9].

Внаслідок ідейно-тематичної близькості українських та південно-слов'янських історичних пісень в них виробився спільний тип героя, кращі риси якого уособлені в образі гайдука — в сербських та болгарських — і козака — в українських піснях. Народ черпав у цих образах сили для продовження боротьби; у їхніх патріотичних, вчинках бачив закличний ідеал, усвідомлював необхідність захисту батьківщини,

[6] БНТ, т. II, стр. 41.

[7] Див. напр. пісні „Запяло е кукувиче", „Чавдар през гора вървеше", „Пустата Стара планина", „Инджето са го ранили", БНТ, т. II, стр. 70, 93, 365 і 578.

[8] Славистичен сборник, т. II, Софія, 1958, стр. 405.

[9] М. К. Азадовский, Рецензия на сб. Славянский фольклор, Советская этнография, 1953, № 2, стр. 220.

справедливості. Доречно нагадати, що українське „гайдамака", сербське „гайдук", „айдук", болгарське „хайдук, хайдутин" — слова одного походження — від арабського турбувати, порушувати спокій чи арабсько-турецького — гнати, переслідувати. Отже, гайдамака, як і гайдук — людина, що переслідує, мститься, при чому ця помста не є голосом крові чи виконанням волі предків, а справедливим бажанням відстояти гідність зневаженого гнобителями народу, проявом високого патріотизму.

Ставши на захист рідного краю та народу, гайдук готовий пожертвувати життям. Його не можна залякати ніякими тортурами, навіть у свій смертний час він одержує моральну перемогу над ворогами, знайшовши в собі сили кинути їм слова зневаги. Герой пісні „Зв"язаний гайдук" на погрозу, що йому відрубають руки і виколють очі, коли він не викаже товаришів, презирливо відповідає, що ні руки, ні очі йому не потрібні, раз він не цілиться у ворога. Одвертим кепкуванням звучать і його слова про те, що не жалко й голови, яка не зміркувала, як розправитися з переможцями:

Ох сечи, булюкбаши,
Пуста останала,
кога глава ум не мала,
не имала, как да ва розправи[10]

Для звеличення доблесті й сили борців — патріотів гайдуцькі пісні широко використовують гіперболу — традиційний художній прийом героїчного епосу старших циклів, — гайдуки Татунчо і Дам"ян, воєводи Ільо і Стратил й багато інших героїв, так само, як і герої українських історичних пісень — козаки Нечай, Перебийніс, Голий, — б"ються з хмарами ворогів, січуть на дрібний мак, кладуть, як снопи, за ними течуть кривані річки.

Але все частіше розкриваються й інші якості героїв, необхідні для здобуття перемоги над численнішим і боєздатнішим ворогом, а саме: розум, кмітливість, спритність. Дедалі більше тяжіючи до реалістичного зображення, гайдуцькі пісні відмовляються від стільки ж монументальних, скільки й умовних сцен багатирських поєдинків, а натомість майже з хронікальною достовірністю повідомляють про спосіб, яким вдалося тому чи іншому воєводі чи гайдукові здолати супротивника. Сенянин Тадія, наприклад, та ще двоє юнаків підкралися до сплячих коло багаття турків, тихцем забрали у них зброю, складену поблизу, зняли з турків шаблі, обережно перерізавши їхні пояси, а тоді зчинили крик, щоб вороги подумали, ніби вони оточені. Сенянин скомандував кільком туркам пов"язати решту і понавішувати на них зброю. Так троє юнаків взяли в полон 30 турків.

Гайдук завжди переважає ворога якщо не силою, то хитрощами; підкреслення цієї риси теж єднає героїв болгарських і українських історичних пісень та дум. Щоб переконатись у цьому, досить нагадати загальновідомий у гайдуцьких піснях мотив: спійманий гайдук просить звільнити йому руку, щоб перехреститись чи дати на помин душі, хапає зброю, розправляється з ворогами і сміється з них:

Ой да ми ва вази, кадии
Кадии още хаджии
Хаджии и чорбаджии,
Сега ме мене ловете,
Сега ми глава земете.

Поведінка героя тотожна з діями Байди (широкопопулярна на Україні пісня про Байду), який попросив дати йому лук і стріли, щоб убити голуба, та „як встрілив—

[10] СбНУ, II, стр. 173.

царя вцілив, а цареву дочку — в саму головочку". Конаючи в страшних муках, герой сміється з ворогів.

Як уже було сказано, гайдуцтво, як і українське козацтво, формувалося, в основному, за рахунок сільської бідноти, що чинила опір насильствам та утискам панів — „своїх" чи „іновірців". Ось чому в піснях робиться наголос на тому, що справжніми патріотами, уболівальниками за долю народу були сіромахи, бурлацька голота.

Пісенні герої, як правило, походять із соціальних низів. Належність героя до найбіднішої верстви часто підкреслена уже в самому його імені — Михальчо-свинопас, Іво Голопузий, Гнат Голий.

Характеристика зовнішності не залишає ніяких сумнівів щодо його матеріального стану:

На нім — чудна якась одежа,
Крізь штани просвічують коліна,
Крізь рукави лікті вигладають,
А крізь шапку видна волосся
А сорочки та й нема на ньому[11],
— так

виглядає герой сербських епічних пісень, який дуже нагадує героїв українських пісень та дум, особливо Ганжу Андибера з його знаменитою „шапкою-биркою", „опанчиною рогозовою", але з великим почуттям власної гідності й готовністю заступитися за голоту перед „дуками-сріблянниками".

Не ради власного збагачення, а прагнучи до соціальної справедливості ризикує герой власним життям. Так чинить Стоян — воєвода, — колишній гайдук, що ділиться в засушливий рік своїм врожаєм з бідняками[12] і Дончо-Вахатиш, що роздає бідним усе відібране у багатіїв, і славнозвісний герой українського фольклору Кармелюк, і опришки, що збираються в горах, аби „грабувати панські комори".

Ой комори грабувати,
а червінці брати,
бідним людям і скривдженим
дарунки давати[13]

Таку ж мету переслідує і болгарська дівчина, що йде в ліс „царську казну грабувати й сіромахам оддавати"[14].

Образ дівчини-гайдучки, дуже популярний у болгарських піснях, переконливо доводить, наскільки широким, справді всенародним був гайдуцький рух, коли й жінки, покинувши вéретена і взявши до рук зброю, ставали в ряди борців:

Мали мо стара, мали мо
Опустяло ти й фурката,
фуркъта, мамо, вретено.
Гора са, мамо, развила,
развила, розцеленява,
Мойто са сърце налива
Със ясни кърви горещи
Як със хайдути ша ида[15]

[11] Переклад М. Т. Рильського. Див. доповідь В. Захаржевської, М. Рильського, Г. Сухобрус та В. Юзвенко.

[12] Г. Керемедчиев, За правда и за свобода, стр. 112.

[13] Історичні пісні, стор. 419.

[14] Стоин, От Тимок до Вита, стр. 811.

[15] Бойна — войвода, СбНУ, XXXV, № 239.

На Україні, як відомо, теж знані такі історичні моменти, коли хвиля народного протесту захоплювала всіх. Згадаємо Шевченкове „навіть жінки з рогачами пішли в гайдамаки", але болгарська народна творчість, а саме гайдуцькі пісні, найповніше і найяскравіше відбили це явище.

Спільними для цих пісень є відтворення атмосфери рівності, демократизму, братерських стосунків між ватажком і його соратниками.

Почуваючи підтримку повстанців, ватажок поділяє з ними всі труднощі нелегкого військового побуту. „Дружина верна, сговорна", „Козаченьки, рідні братця" — це найближчі бойові побратими, що ні за яких обставин не порушать клятви вірності справі, якій вони спільно служать.

Схожими рисами передано своєрідний аскетизм воїнів, їхню некорисливість і зневагу до смерті. Так само, як український козак й — „безрідний, бездольний", якому „степ широкий — рідний брат, шабля, люлька — вся родина", болгарський гайдук не знає радощів родинного життя; його дім — „зелена планина", батько — „Доспат-балкан", жінка — „пушка дългата", діти — „дребни куршуми". Замість постелі — „трева зелена", під головою — „мермер камък", покривало — „ясно небе".

Справжній герой „се от кръв не бои, не знае, как рана боли"[16].

Поруч із суворо реалістичним відтворенням, із конкретними, точно окресленими, талановито вихопленими із щоденного побуту картинами, подаються іноді натуралістичні деталі кривавого бою, убивства чи страждань пораненого. Ця риса взагалі притаманна південнослов'янським історичним пісням і, насамперед, гайдуцьким, але і в фольклорі інших слов'янських народів, зокрема в українських історичних піснях також натрапляємо на зайву, з першого погляду, деталізацію опису мук героя:

... Порубали ба й не дуже.
Лиш головку на чотири,
А серденько на шестеро,
Біле личко на мак дрібний,
Дрібні пальці на кавальці,
Білі ручки на сім штучків[17].

Річ у тому, що зображуючи страхіття бою, співець керується благородним прагненням привернути симпатії слухачів до замученого героя, викликати співчуття до нього. Цій же меті служить пафосність, романтична піднесеність розповіді, властива переважній більшості епічних пісень. Саме так подаються картини смерті героя, оплакування сподвижників і рідної природи. У болгарській пісні про Інджевоєводу дерево, під яким упав герой, підтятий ворожою кулею, всохло з горя. В іншій пісні розповідається, як тяжко пораненому Стояну, що залишився один у горах, допомагали орли:

Нема кой да го гледи,
Гледали сь го два орли
два орли, два мили брата.
С уста му вода носиле,
С крила му сенка чинале[18]

Романтична піднесеність у зображенні героїв, деяка їх ідеалізація — органічна для стилю епічних слов'янських пісень. В умовах тяжкого соціального і національного гніту та визрівання протесту проти нього треба було возвеличити відважних,

[16] Караџ, Ш, № 42.
[17] Історичні пісні, стор. 112.
[18] Сб. Миладиновых, № 82.

вселити в народі переконання, що беззавітна боротьба й самопожертва в ім"я свободи народу є найпочеснішою і найдостойнішою справою.

Ідейно-тематична єдність, художня спорідненість у підході до історичних проблем, значна подібність у виборі колізій і головних героїв — все це дає себе знати в історичних піснях українців та південних слов"ян з більшою силою, ніж сюжетні відповідності. Їх об"єднує спільний тип художнього відтворення тих подій, що хвилювали народ; схожими засобами змальовуються драматичні переживання, оспівуються спільні ідеали.

Подібність соціально-історичного розвитку й спільність історичних переживань обумовила історико-типологічний характер зв"язків в історичних піснях українського та південнослов"янських народів; тут діяли однакові принципи відношення фольклору до дійсності, подібні естетичні закономірності й фольклорні традиції.

Розкриттю генетичних та історико-типологічних зв'язків між болгарськими гайдуцькими та українськими історичними піснями служить порівняльний аналіз художньо-зображальних засобів. Він допомагає виявити тотожність багатьох поетичних формул і прийомів, а також простежити закономірності взаємодії з іншими пісенними жанрами.

Гіперболічне зображення бою, епічна уповільненість у розгортанні дії, ретардації, трихотомія, тавтологічні звороти, епічні числа (три, сім, дев"ять: Дімчо служив кадієві дев"ять літ; Стоян дев"ять літ хворів; Ненчо гайдукував дев"ять років (а також тавтологічні звороти) „Ядоха, какво ядоха, че пиха, како си пиха" — в болгарських піснях і „Рано-пораненьку, січе-рубає, думає-гадає" і т. д. — в українських). Засоби, характерні для епічної пісенності XVII-XIX ст. — перейшли сюди з поетичної скарбниці давнього героїчного епосу слов"ян. Південнослов"янські гайдуцькі пісні успадкували від юнацького епосу, зв"язаного, в свою чергу, з одним із найдавніших фольклорних видів — з міфічними піснями — елементи міфічного: заговорені срібні кулі, допомога самовіл, передача звістки рідним через птахів, одухотворення сил природи, яка сприяє героєві.

Традиційна для українських історичних та південнослов"янських гайдуцьких пісень формула неможливості (укр. „Візьми, мамо, піску жменю, посій його на каменю, та коли той пісок зійде, тоді син додому прийде" і болг. „Кога главня ластар пушти, тога й че си майка видиш"), відома і в лірично-побутових піснях обох народів, має своїм корінням стародавні замовляння і заклинання.

В розгорнутих картинах оплакування героя сподвижниками, рідною і природою (останнє особливо характерне для болгарських гайдуцьких пісень) вплітаємо стародавні болгарські тъжачки й українські голосіння:

Заплакала е гората
Гората и планината
Заради Индже-войвода:
Де да е Индже, да дойде,
Да развесели гората,
Гората и планината...[19]

Продовженням давньої слов"янської традиції, типової для обрядової творчості, особливо для колядок, є співання „слави", — згадаймо традиційне завершення українських дум — „а слава не вмре, не поляже однині довіку", а також юнацьких сербських і болгарських пісень:

[19] Върбанаки, Песни за бердянски българи, 1910, стор. 723.

От юнаци песма останало,
Да се пее, да се прикажува,
Това, брате, поотдавна било,
Дур не било, не би се славило[20]

Такою ж є кінцівка багатьох історичних пісень XVI—XVIII ст. (пісні про Мороженка, Залізняка, Нечая, та ін.).

З прадавньою слов"янською символікою пов"язані такі образи-символи, як сива зозуля — жіноча туга; чорний ворог — провісник нещастя, студена вода — здоров"я, зів"яла трава — горе, засів — війна, смерть — одруження, напр., у болгарській пісні „Гайдук іде на шибеницю".[21]

Водат ма да ма оженат
за една млада младица:
тънки конопе кумове,
орлите ми са сватове,
гарвани ми са девере;
свахите ми са сраките.

в українській „Ой на горі вогонь горить"[22]:

не плач, мамо, не журися,
а вже твій син оженився,
та взяв собі паняночку,
в чистім полі земляночку.

Як бачимо, такі поетичні атрибути, характерні для поезії давнішого походження (сюди належать ще зачини типу „Кукавица кука на зелена бука", постійні епітети, звертання до природи, побудова твору у формі діалогу, негативні паралелізми й порівняння, розгорнуті вигуки), залишаються дійовими і в історичних піснях XVII—XIX ст., що свідчить про спадкоємність пісенних традицій і про тісну взаємодію епіки з іншими пісенними жанрами, при чому закономірності „переливання" ознак одного жанру у другий є спільними для поезій всіх слов"янських народів.

Зіставляючи українські та болгарські пісні, переконуємося, що їхня спорідненість найменшою мірою є наслідком впливів та співпадання імен героїв (хоч і такі випадки відомі), а спільний тип художнього відображення подій, однакова тенденційність, провідні ідеї, художній метод і система образних засобів. Схожими засобами відображаються однакові драматичні переживання, оспіваються спільні ідеали.

Українські історичні та болгарські гайдуцькі пісні, що виникли на грунті фольклорних традицій своїх країн, зв"язані між собою спільністю, як має історико-типологічний характер. Виявлення явищ, які стверджують існування такого типу спільності, має важливе значення, оскільки допомагає розкриттю соціально обумовлених закономірностей розвитку фольклору споріднених народів.

[20] Сб. Миладиновых, № 173.
[21] БНТ, т. 2, 1961, стр. 584—585.
[22] Варіанти див. Історичні пісні, стор. 105, 106, 107.

ВУК КАРАДЖИЧ И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ФОЛКЛОРИСТИКА

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

Българската фолклористика има в лицето на академик Михаил Арнаудов свой най-значителен историограф. Отличен познавач на чуждата и наша фолклористика, академик Арнаудов очерта вещо и проникновено тяхното начало и етапите на тяхното развитие.[1] Изследването „Наченки и разцвет на българската народоука", включено в големия и богат по съдържание труд „Очерки по български фолклор", предлага периодизация на историята на българската фолклористика, улавяща най-съществените появи в техните периодизационни черти и квалификации, и портретите на най-крупните представители на българската фолклористика, изградени върху целия наличен материал с оценка върху предприетото и изпълнено дело.

Михаил Арнаудов периодизира историята на българската фолклористика в 4 епохи. Първата епоха е отграничена с годините 1829 и 1855 и получава своята физиономия с делото на Юрий Венелин и Васил Априлов. Втората епоха, отграничена с годините 1855 — 1885, се рисува върху фона на раздвижването след Кримската война и на подема на просветата и литературата и брои за свои главни представители „най-значителните мъже на поетическата, научна и революционна мисъл в страната" — Раковски, Славейков, Каравелов и Братя Миладинови. Третата епоха, която протича в годините 1885—1910, е характеризирана със схващания, методи и настроения, резултат от стремеж да се издигне фолклористиката ни на европейско научно равнище. Като главни „инициатори" тук се сочат проф. Иван Шишманов и Димитър Матов. Четвъртата епоха, настъпила след 1910 г., характеризират нови завоевания чрез усилията на представители, „повечето от които са родени след Освобождението".

Начертаната от М. Арнаудов развойна схема, както и следващите подир нея глави и очерки представляват основа, върху която ще се изгражда и в бъдеще историографията на българската фолклористика. Тая основа естествено ще бъде подобрявана чрез уплътняване на дадената схема с конкретен материал, чрез запълването на някои налични празнини, чрез добавяне на глави за нови явления, автори и течения и чрез евентуално разместване, премахване и добавяне на някои периодизационни жалони.

Нашето внимание тук привлича началният период на предложената развойна схема.

Очертавайки първия период на своята периодизационна схема, Михаил Арнаудов го започва със „знаменитото" дело на Юрий Венелин, което очевидно представя според автора и начало на българската фолклористика.

[1] М. Арнаудов, Очерки по български фолклор, София, 1934, стр. 1 и сл.

Името на Юрий Венелин ли трябва да стои в началото на историографията на българската фолклористика?

Михаил Арнаудов безспорно има своите основания да постави Юрий Венелин в началото на българската фолклористика. „Изходна точка" на своето схващане той вижда в „онова знаменито дело на Юрий Венелин", в „оня исторически труд от 1829 г., който пръв осмисли народническото битие и националните задачи на образованите българи, сочейки им пророчески-въодушевено изхода от робството и идеала на новата просвета и новия свободен живот". Със следващите си проучвания с историко-етнографски и филологически характер и особено в писмата си до Априлов от 1837 г. — продължава М. Арнаудов — „Венелин доуяснява задачите и целите на народоучната работа в България"[2].

Казаното от Михаил Арнаудов безспорно разкрива ясен поглед в нашето развитие от епохата. Все пак с изложените мисли се отминава едно дело, което заслужава значително място във възникването и началното развитие на българската фолклористика — делото на големия фолклорист Вук Караджич (1787—1864).

Като създател на българската фолклористика Вук Караджич бе изтъкнат, но известно време след това и оспорен за сметка на Юрий Венелин още от проф. Иван Д. Шишманов. Известната си статия „Значението и задачите на нашата етнография", която служи като увод към бележития Сборник за народни умотворения, наука и книжнина[3], Шишманов започва с думите: „Откогато Вук Стефанович Караджич, тоя гениален сърбин, който напълно заслужава името на южнославянски Грим, напечата първите образци от българската народна поезия и с това за първи път възбуди интерес към събирането на нашите народни умотворения, има повече от 70 години." 10 години по-късно, пак в уводна статия към Сборника, Шишманов обаче ще пише: „Интересът за умствените произведения на нашия народ, и по-специално на неговата народна словесност, си води началото собствено не от Вук Караджич, голямата заслуга на когото се състои само в това, че напечата п ъ р в и т е образци от българска народна поезия, а от времето на В е н е л и н, който и тук, както и в толкова други области на нашето умствено възраждане играе ролята на инициатор."[4]

Поставяйки Юрий Венелин в началото на българската фолклористика, Михаил Арнаудов се е оказал очевидно под влиянието на Шишманов. За това говори цитатът, който той прави на приведения и от нас втори текст от Шишманов. Когато обаче се взема под внимание рокадата, извършена от Шишманов с фигурите на Караджич и Венелин, не бива да се забравя по-късното увлечение на Шишманов по всичко украинско.

Ние не мислим ни най-малко да подценяваме делото на Венелин в областта на българската фолклористика. Украинският славяновед и българовед действително пръв осмисли народническото битие и националните задачи на образованите българи и доуясни по-нататък задачите и целите на народоучната работа в България, както изтъква това Михаил Арнаудов. Но делото на Вук Караджич в областта на българската фолклористика има също голямо значение. С него Караджич въведе българския език и българския фолклор в науката. Нещо повече дори. Той въведе

---

[2] М. Арнаудов, Очерки по български фолклор, стр. 72.

[3] Ив. Д. Шишманов, Значението и задачите на нашата етнография, Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. I, София, 1889, стр. 1 и сл.

[4] Ив. Д. Шишманов, Десетгодишнината на Сборника (1889—1899), Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. XVI—XVII, 1900, стр. V.

с него българския народ като самостоятелен народ в кръга на славянските народи и в кръга на европейските народи. С делото си Вук Караджич стана един от откривателите на забравения в епохата български народ.

Венелиновото дело носи начална дата 1829 г., Караджичевото — 1815—1822 г. Преди Венелин Караджич си постави за цел да запознае света с непознатия и онова време български народ, отдели българския език от езиците, с които е бил смесван, разкри съществените му черти и дори изложи неговия граматически строеж. Сбирката на Караджич от български народни песни не е малка — състои се от 27 прекрасни песни. Бележките за българското народно творчество са съдържателни и пътеуказващи. Трудът на Караджич се включваше в главната развойна линия на съвременното славянско езикознание, литературознание, фолклористика, изобщо в главната развойна линия на буйно процъфтялата славянска филология. При това положение слависти и фолклористи българисти ще обръщат винаги погледа си към голямата фигура на сръбския езиковед и фолклорист.

За да разберем напълно приноса на Вук Караджич в развитието на българската фолклористика и на българския народ изобщо, трябва да се обърнем към състоянието на българския народ в епохата.

При изхода от феодалното Средновековие българският народ е живеел като зазидан в тъмницата на Отоманската империя. Сиянието на Ренесанса почти не е достигнало до него, сред образованите люде и в съвременната литература думите б ъ л г а р и н, б ъ л г а р с к и се поменават съвсем рядко. Когато в 1787—1789 г. излизат по заповед и изпод „десницата" на императрица Екатерина Велика „Сравнителни речници на всички езици и наречия", българският език не е представен в тях. Известният немско-руски историк на XVIII в. Август Шльоцер отбелязва пълната неизвестност на „славянобългарското наречие". Чешкият просветител, историк и славяновед, Фортунат Дурих, който издава в 1793 г. „Bibliotheca Slavica", може да съобщи само за съществуването на ръкописен български речник, пазен във Виенската придворна библиотека. Историкът на южните славяни Йоан Раич в своята „История на разните славянски народи, най-вече на българите, хърватите и сърбите" от 1794—1795 г. трябва да отстои славянския характер на българския народ. Раич знае най-много за българите, но неговият труд не успява да извърши прелом в съвременното българознание. Известният учен Й. Хр. Аделунг, чиито езиковедско-етнографски изследвания се ползуват в първите десетилетия на XIX в. с голям авторитет, съобщава в 1809 г. за българите, че били татарско племе, което покорило в V в. сърбите и по-късно приело техните нрави и език. Наречието на българите, като съдържащо много татарски думи, било най-малко чисто и най-грубо сред всички славянски наречия. По-късно Аделунг ще отбележи, че в български език към съществителните се прибавяла частицата *та*, граматическият смисъл на която бил неизвестен. Големият чешки и славянски учен, основател на славянската филология, Йосиф Добровски вижда дълго в българския език сръбско наречие. Това изрично е отбелязано в „Slovanka", излязла в 1814 г.

Очевидно при очертаното положение българският народ е трябвало действително да бъде „открит". Щастливата идея да „открие" българския език и народ спохожда Вук Караджич. При откриването на българския народ в една епоха, която цени високо фолклора, Вук Караджич представя българския народ и чрез неговия фолклор.

Кога и как Вук Караджич стига до своето „откритие" на българите?

Той ще се е запознал с българи най-напред по време на въстанието на Кара Георги. В това въстание участвуват и българи. Под воеводството на Хайдут Велко българска чета разбива турците. За известно време Караджич става съветник или комисар на Хайдут Велко, с когото се сприятелява и комуто по-късно написва биография. По-късно, изучаващ основно сръбските наречия и сръбския фолклор, той е трябвало да стигне и до съседните славянски наречия — българските, както и до фолклора на най-близките славянски съседи на своя народ — до българския фолклор.

В 1814 г. Вук Караджич обнародва първите си книги — „Малка простонародна славяно-сръбска песнопойка" и „Граматика на сръбския език, по говора на простия народ". На следната 1815 г. издава втора сбирка народни песни — „Народна сръбска песнопойка". В нея Караджич публикува и една българска народна песен — „Не рани рано на вода". Песента е съпроводена от бележката, че нейният издател притежавал и други, над 20, български народни песни. Голямото дело обаче, с което Вук открива за учения свят българския език, а с това и българите, е неговият „Додатък към Санктпетербургските сравнителни речници на всички езици и наречия с особен оглед към българския език", излязъл през 1822 г. във Виена.[5]

За да предприеме написването и издаването на „Додатъка", Караджич е бил подбуден от големите славяноведи Йерней Копитар, словенец, и Йосиф Добровски, чех. Йерней Копитар, който изобщо открива филологическия и фолклорен талант на Вук, настоява пред него да се запознае с българския език, защото бил „единственият нов вид между славянските диалекти" и се отнасял към тях така, „както италианският, испанският и португалският към латинския"[6]. Йосиф Добровски публикува едно допълнение към поменатите „Санктпетербургски сравнителни речници на всички езици и наречия", за да допълни и изправи чешкия отдел на тия речници, и неговото допълнение дава подбудата и образеца на Караджич да допълни Санктпетербургските речници и с българския език, който не бил представен в тях.

В предговора на своя „Додатък" Вук Караджич сам изяснява повода, както и характера на своя труд. Задачата да се опознаят и съпоставят езиците по цялото земно кълбо поставя самата Екатерина. В 1784 г. тя написала със собствената си ръка 273 думи и 12 имена и ги разпратила по света, за да бъдат преведени на всички познати езици. Събрания материал предоставила на немския учен Пилас да го обработи и издаде. В 1787 г. излиза първа част на „Сравнителните словари на всички езици и наречия", в 1789 г. излиза втора част.[7] Трудът съдържа определените от Екатерина 273 думи и 12 имена на 200 езика. Работата продължава и понататък, поверена на Теодор Янкович де Мириево (от сръбски произход). В 1789—1791 г. трудът излиза във второ издание. Новото издание съдържа още 79 езика — африкански и американски. Славянските езици са получили първото място. Двете издания съдържат следните славянски езици и наречия: руски (руските думи са напечатани в средата на страницата), славянски (т. е. черковно-славянски), славяно-унгарски (словенски, прекомурски диалект), бохемски (т. е. чешки), сръбски, вендски, сорабски (т. е. лужичко-сръбски), полабски, кашубски, полски, малоруски (т. е. украински), суздалски (руски диалект). В „Слованка" (II, 189) Йосиф Добровски

[5] Додатак к Санктпетербургским сравнителним рјечницима свију језика и нарјечија, с особитим огледима бугарског језика. Написао Вук Стефановић. У Бечу 1822.

[6] За занятията на Й. Копитар с българския език вж. Н. М. Петровский, О занятиях В. Копитаря (Йерней е форма от Вартоломей) болгарским языком, Списание на Българската академия на науките, VIII, София, 1914, клон историко-филологичен и философско-обществен, 5, стр. 19 и сл.

[7] Сравнительные словари всех языков и наречий, собранные десницею всевысочайшей особы.

изтъква, че славянските „наречия“ не били подредени добре, и ги подрежда така: I. малоруско, суздалско, славенско, илирийско, сръбско; II. чешко (бохемско), словашко, вендско, сорабско, полабско, кашубско, полско. Както се вижда, и от „поправката“ на Добровски българският език отсъствува.

Забелязал отсъствието на българския език, Караджич решил да издаде своя „Додатък“, за да го добави, да го доведе до знанието на образования свят.

Съдържанието на Караджичевия труд предлага достатъчно богат материал и ценни наблюдения, за да го включим в развитието на българската фолклористика. Трудът съдържа на първо място, разбира се, български съответствия на думите, определени от Екатерина да се преведат на всички езици. Караджич печата думите (предложени от Екатерина) срещу руските им и сръбско-хърватските им съответствия (както са дадени в Речниците на Екатерина и както трябвало да гласят).

Авторът на „Додатъка“ не се задоволява да допълни само „Санктпетербургските речници“. Решил да представи българския език, той помества в своя труд и друг материал освен съответствията на предложените от Екатерина думи: 1) откъси от Евангелието на български език, успоредени със сръбски текст; 2) български народни песни.

За развитието на българската фолклористика имат, разбира се, значение изложеният в труда фолклорен материал и наблюденията над него. Напечатаните български народни песни са следните:

1. Девојче младо јубаво!
2. Што ми шеташ по дворове, Мариje!
3. Да дoјдеш, моме, да дoјдеш.
4. Мила ле Радо хубава!
5. Заспала мома, лељом, заспала.
6. Седи Мара на чердаци.
7. Јазаџиче свадба чини.
8. Фитвиљу, кузум, Фитвиљу!
9. Марфелинко, гиздава девојко.
10. Соњ ме ломи, соњ ме троши.
11. Шетнала се кадън Митра.
12. Ој Маринће, млада Боснаринће!
13. Што ми је мило, што ми је драго, Дилбер Стојано моме!
14. Забрежданеˢ се ајдуци.
15. Две девојћи по друм поминаха.
16. Ојле горо зелена!
17. Калудо моме Калудо!
18. Растори ми, Боиjу моме, маћијата.
19. Стамато моме, Стамато!
20. Јанинчице, мала моме!
21.—25. Сватбарски песенен цикъл:

21. Кога поjдеја за невеста с младоженецо, почнеја момите да пеjеја така:

Сестра брата пратила.

22. Кога поведа невестата на армас и на венчене, пеjеја така:

Стрели јунак стрела белоперка.

ˢ От Забреже.

23. Кога ја поведа ках момкове, пејеја така:

А одби ми се једе воћо от милнаго рода.

24. Кога ја доведа дома си на дворо:

А излези ми, момково мајко.

25. Кога појдеја на далеко за невеста, сватовето почнеја на походо така да пејеја:

Израсло дрво високо.

26. (Пјесме Краличке). Ѣетету. Јоване галено дете!

27. Ѣаку. Тодореле младо ђаче![9]

Песните, издадени от Караджич, са, общо взето, кратки и имат предимно лирически характер. 22-ра, 23-а и 24-а песен се състоят само от по два стиха. Караджич не е представил нашата народна поема, нашата народна балада, нашата юнашка, хайдушка и историческа епика. Не е представил жанровото богатство на народната ни песен, нито тематичното, нито ритмичното ѝ богатство. Впрочем това той сам отбелязва в послеслова си, като сочи изрично, че българите имали и юнашки песни, които се пеели със съпровод на гусла, като сръбските. Оневинявайки се, Вук отбелязва, че е имал за задача да представи не толкова българската народна песен, колкото българския език.

Въпреки че големият филолог и фолклорист не ги е подбирал по широката наша земя и не ги е представил в тяхната жанрова пълнота, песните, напечатани от него, все пак разкриват дивната поезия на народната ни песен. Напечатаните песни са рожба на българската творческа стихия, израз на мирогледа на българския народ. Те ни въвеждат в най-дълбоките пластове на българския народ, рисуват типични български образи и типични български битови сцени, до известна степен изобразяват и положението на българския народ под турско робство.

Първа и пета песни например рисуват образи из средата на българския народ, с тяхната душевност, с техните най-интимни преживявания, с техните вълнения, скърби и радости. Каква душевна чистота разкрива влюбеният момък, когато иска да отнесе образа на своята любима на майка си, за да видела тя „каква е любов залюбил*! Певецът пее:

Девојче младо ђубаво!
Немој ми мина през двори,
Не задавај ми јадове,
Малко ли ми са мојите;
Та що да чине с твојите?
Девојче младо ђубаво!
Ти ф мене гледај, ја ф тебе,
Да ти испишем лицету
На турска бела хартија,
Да носе маџи да види,
Какво сам љубљф залубил,
Като фиданче ф гардина
Пролетно време ф маија
Кога цвећете цафтé.

Какво изкуство показва певецът-творец при разкриване душевността на своята „героиня", когато я кара в своя гняв към събудилия я вятър да изяви своята

[9] Вж. песните, препечатани в книгата на Ст. Каракостов, Вук Караджич и българската народна песен, София, 1943.

жажда по здрава човешка любов! Той знае поетическия еквивалент на всяко душевно движение, на всеки сърдечен трепет:

Заспала мома, заспала
На широко поле край море
Под зелено дрво дафино;
Тијен ми вётер подуна,
Дафина већа открши,
Мома по поли удари,
Мома се от сон пробуди,
Та ветра тију каеше (кълнеше):
Ветре ле, ветре! не навејал се!
Защто ме от сон пробуди?
Какоф си сньок сонувах!
Де дојдоха три млади јубави,
Један ми даде махрама,
Фтори ми даде жълтица,
Трећи ми даде злат прстен,
Онај ме пригрна, целива!

Шестнадесетата песен е най-напред картина на тежката турска робия. Трите синджира роби са яркото и тъжно видение, чийто ужас намира възпъщение в образа на гората, която въхне и съхне от жал, и което се явява тъй често, че се превръща в символ на варварското робство. Песента обаче предлага и характеристика на българския народ. Първият синджир оковава млади девойки гъркини, вторият синджир — чернооки влахинки, третият синджир — млади невести български. Докато първите и вторите плачат за своето погинало богатство, българките плачат за своето мило отечество и за своите мъжки дечица. Народният певец е търсел да изрази не само своята скръб поради робството, но и своето патриотично чувство Скръбта по мъжките дечица, съединена със скръбта по отечеството, може да се тълкува като скръб по погиналите борци против робството. Ще приведа изцяло песента:

Ојде горо зелена!
Што си горо повехнала?
Повехнала, посахнала?
Дали те је, горо, слана узнобила,
Јели те је, горо, паржар опаржило;
Току ми је срце изгорело:
Фчера прођоха три синџира робе:
Први синџир се млади девоји гркињки,
Кату идеха и плачаха:
Де је наше богатство?
Фтори синџир се црнооки влахинки,
Идеха и плачаха: Милите влашки жътици!
Трећија се млади невести бугарски,
Идеха и плачаха: милото наше отечество!
Милите наши машки дечица!

Четиринадесетата песен, колкото и кратка, отглася хайдушката борба на българския народ. Когато разбойниците Осман и Шемширчето тръгват низ Морава да грабят и палят, хайдутинът Стоян иска от сестра си пушка и сабя, за да ги накаже:

Догледа их хајдук Стојан,
Милну сестри отговори:
Дај ми, сестро, дъга пушка,
Дъга пушка, остра сабја.
Пушка пукна, Осман падна,
Фтора пукна, Шемшир падна.

Издадените от Караджич песни дават представа за бъзсмъртното художествено майсторство на българския народен певец. Те често свидетелствуват например за оная възвишена простота, с която народният певец постига пълно емоционално въздействие. Тая простота придава реалистични отсенки на народната ни поезия. Ето с каква простота, икономия на поетическите средства и все пак с пълна жизнена правда 26-а песен изразява майчината любов и бляна по бъдещето на рожбата:

На детето

Јоване галено дете!
Јована мајка галила,
Пресно го маćко ранила,
Ројно го вино појила:
Расти ми расти, Јоване,
Да си те мајка ожени,
Да си се с тебе радува.

Образното мислене на народа е представено широко. 25-а песен например, за да покаже дългия път на сватовете, отправили се за невеста отдалеко, пее:

Кога за Јелка појдоха,
Вишни череши цъфтеха,
Кога се с Јелка врнаха,
Вишни череши узрели...

Както езиковедският материал, така и песенният в труда на Караджич представят добре българския език. И в българските съответствия на думите от Екатерининските речници, и в поместените в труда преводи на евангелските откъси, и в песните се срещаме с българско наречие, което се прелива почти изцяло в българския книжовен език. Речников фонд и граматически строй, поетическо изразяване и образност, метрика и мелодия на стиха са родени от святая святих на българския езиков и поетически гений.

В историята на българската фолклористика Вук Караджич се включва с високата оценка, която дава на българското народно творчество. Приведените песни сочели — отбелязва той, — че българските песни били такива, каквито били и сръбските, и били толкова много, колкото били и сръбските. Като се има пред вид, че сръбската народна песен в епохата се е радвала на голяма слава, очевидно според Караджич българската народна песен е трябвало да сподели славата на сръбската.

„Откритието" на българския език и българския народ Вук Караджич прави по говора и фолклорния материал на българите от Пиринския край. Един „и с т и н с к и" българин, родом от Разлог („прави Бугарин, родом из Разлога"[10]), му съобщил българските съответствия на речниковия фонд от „Санктпетербургските речници" и го подпомогнал да преведе на български език евангелските късове. Песните дължи на друг българин, също от Разлог („другоме бугарину, такође р из Разлога"[11]). Използувайки езика и фолклора на българите от Пиринския край, за да въведе българите изобщо в науката и живота на славянските и европейските народи, Вук

[10] В. С т е ф а н о в и ћ, Додатак, стр. 4.

[11] Пос. изд., стр. 33. Впрочем от кореспонденцията на Караджич е известно, че единият от неговите главни сътрудници, Лазар Герман, е произхождал от съседния на Разлог град — Банско.

Караджич е спрял погледа си върху онзи български край, който известният руски славяновед А. М. Селищев определи като „люлка на Българското възраждане“[12].

Очертавайки българския език, Вук свързва езика ни и народните ни песни с възникващата и онова време нова българска литература. Както съобщава сам, той знаел повечето от излезлите тогава новобългарски книги. Отбелязва „малката книжка“ „за митарствата“, която сам видял, когато бил в Сърбия, но я нямал у себе си, така че не можел да каже нещо повече за нея. Очевидно се касае за изданието на Йоаким Кърчовски „Книга, глаголемаа Митарства“, излязло в 1817 г. На второ място Вук поменава книгата „Различна поучителна наставления“ от същия Йоаким Кърчовски, от 1819 г. Поменатите е и трета книга — Четириезичният лексикон (*„Λεξικὸν τετράγλωσσον“*) от московполския учител и свещеник Даниил, издаден през XVIII в. и препечатан в 1802 г.

Опознаването на българския фолклор е допринесло Караджич да направи в труда си едно забележително за епохата си граматическо изложение на българския език. В него личи „филологическият гений“ на Караджич. Кратко и ясно е направен преглед на звуковете и формите на българския език. Особено се набляга на особеностите на българския език: постпозитивен член, разпадане на склонението при имената, отсъствие на инфинитива при глагола, образуване на бъдеще време с частицата „че“ и т. п.[13] Както фолклористката част на труда е неделима от лингвистичната, така и лингвистичната е неделима от фолклористиката. Очертавайки приноса на Вук Караджич в развитието на българската фолклористика, трябва да вземем под внимание и представянето на българския език, и граматическото изложение на българския език в неговия труд.

Публикуваните материали са били достатъчно, за да се види, че българският език е отделен славянски език със свои особености и свой характер. И езиковите материали, но особено народните песни говорят на Вуковите съвременници, че в пределите на Османската империя е живеел и страдал в условията на робството един славянски народ със свой език, бит и култура, с богато народно творчество, с интересно езиково развитие.

След като Вук издава „Додатъка“, славянските и други учени и културни дейци бързо включват българския език, настоящето и миналото на българския народ и българското народно творчество в своите научни трудове и интереси.[14] Несъмнено историята на българската фолклористика не може да не държи сметка за това интензивиране на българските проблеми в съвременната наука, когато определя мястото и значението на един свой деец.[15]

---

[12] А. М. Селищев, Очерки по македонской диалектологии, Казан, 1918, стр. 283.

[13] Срв. по-подробно Ст. Стойков, Вук Караджич и българският език, сп. Български език, год. XIV, 1964, стр. 293 и сл.

[14] Срв. Ст. Каракостов, Вук Караджич и българската народна песен, София, 1943; Цв. Враниска, Фр. Л. Челаковски и славянското народно творчество, с особен оглед към българските народни песни и пословици, Годишник на Софийския университет, Историко-филологически факултет, т. XLI, 1944—1945.

[15] Българските фолклористи от по-ново време изтъкват в значителна степен делото на Караджич, срв. П. Динеков, Български фолклор, София, 1959, стр. 76; Цв. Романска, Българската народна песен, София, 1965, стр. 7, и др.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА РАЗВИТИЕТО НА ПЕСНИТЕ ЗА МОМЧИЛ ЮНАК В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР

ЦВЕТАНА РОМАНСКА

Основно и познато явление във фолклористиката е, че песен, създадена от отделен даровит певец или от певчески колектив, става истински народна едва след като почне да се разпространява сред народните маси, да се предава от уста на уста, от поколение на поколение. При разпространението си всред народа обаче песента не остава непроменена. Тъй като се чувствува от всички като обща собственост, за което свидетелствува широкоизвестният народен израз „песен сайбия няма", всеки по-надарен певец внася в нея промени съобразно индивидуалните си творчески заложби, своя светоглед и поетичен вкус, като по тоя начин създава нейни варианти. Тази изменяемост на народните песни и изобщо на фолклорните произведения е един от специфичните им белези.[1] Промените, които народните изпълнители внасят в тях, могат да бъдат по-съществени или по-малки. Първите засягат понякога съдържанието на фолклорната творба, развитието на техния сюжет. В действието на известна песен например се вплитат нови лица, добавят се нови събития, промяна се обстановката, при която то се извършва, а често и завършекът. Така песента продължава да живее с всички тия изменения в редица текстове, които представят нейни версии и варианти. Промените са обусловени също и от историческата епоха, и от географското разпространение на песенната творба. В българската наука за народното поетично творчество това интересно и важно фолклорно явление е изследвано от видни наши фолклористи, като Ив. Д. Шишманов, Д. Матов, А. П. Стоилов, М. Арнаудов и др., при някои популярни и обикнати народни балади, като например за мъртвия брат, за вградена невеста и др.[2] То може да се проследи при всяко по-популярно фолклорно произведение. При развитието на мотивите и сюжетите се наблюдават и редица интересни промени, важни за фолклористите при проучването на специфичните особености на живота на фолклорните творби. Тук ще бъде направен един малък опит да се набележат конкретно измененията в песни, които се отнасят към кръга на песните за Момчил юнак, един от особено забележителните образи в средновековната история на българите и любим герой на българския юнашки епос. За целта като приложение в

[1] Срв. за тоя основен белег на фолклора покрай колективността устното предаване и масовото разпространение, П. Динеков, Български фолклор, София, 1956, стр. 28.

[2] Срв. например Ив. Д. Шишманов, Песните за мъртвия брат в поезията на балканските народи, ч. I, СбНУ, XIII, 1896, стр. 474—570, ч. II и III, СбНУ, XV, 1898, стр. 449—600, 1—186, М. Арнаудов, Вградена невеста, Студии върху българските обреди и легенди, ч. IV, СбНУ, XXXIV, 1920, стр. 247—510; същият, Баладни мотиви в народната поезия, I. Песента за делба на двама братя, София, 1964, и др.

края са поместени пет характерни образци на песни за Момчил, въз основа на които се добива представа за тяхното развитие.

Както се знае от достоверни исторически източници, Момчил, по произход от народа, бил български феодален владетел през първата половина на XIV в. Той основал самостоятелна държава в Родопско-Беломорската област с център Ксанти и се борил срещу османските нашественици, а по-късно и срещу византийците. Загинал геройски под стените на крепостта си Перитеорион в битка срещу смирненския владетел Омурбег и византийския император Иван Кантакузин.[3]

С подвизите си и със своето свободолюбие Момчил се прославил по целия Балкански полуостров и станал герой на песни в българския и сръбския епос. От тях до ново време са достигнали главно тия, в които се пее за героичната му смърт. Другите са малко на брой и имат тематика, близка до останалите юнашки песни.[4]

Песните за гибелта на Момчил будят интереса на изследвачите на южнославянския епос още от края на миналия век до днес, като във връзка с техния произход са били изказвани противоречиви мнения.[5] В българската фолклористика напоследък твърде основно са разгледани песните за гибелта на Момчил от Й. Иванов в цитираната по-горе негова книга „Българските народни песни“[6]. С убедителна аргументация въз основа на богат материал и достоверни данни той доказва, че тия песни са били създадени в Родопско-Беломорската област, гдето главно е действувал Момчил. Оттам са се разпространили в останалите южнославянски области. Доста подробно се спира върху тях и П. Динеков в книгата си „Български фолклор“[7].

Както Й. Иванов и П. Динеков, така и другите изследвачи на песните за Момчил изтъкват, че в основната група на тия песни много по-малко се засягат подвизите му. Централен момент в тях е трагичната му смърт, главна причина за

---

[3] За биографията и дейността на Момчил има сравнително богата литература, срв. например А. Иширков. Момчил юнак, сп. Български преглед, год. II, 189, кн. 67—76; В. Н. Златарски, Ивайло и Момчил, сравнителна характеристика, Български преглед, год. V, 1898, кн. 7, стр. 103—115; същият, Родопският юнак Момчил войвода (исторически обяснения), сп. Българска историческа библиотека, год. I, София, 1928, стр. 118—131; Й. Иванов, Българските народни песни, София, 1959, стр. 225—227; П. Динеков, пос. съч., 436—437; В. Гюзелев, Момчил юнак, библ. Бележити пълководци и военни дейци, София, 1967, и др.

[4] За подобни песни за Момчил вж. указания у А. Димитрова и М. Янакиев, Предания за исторически лица в българските народни умотворения, Известия на Семинара по славянска филология, VIII—IX, 1948, стр. 424—427; Л. Богданова, Преглед на мотивите на български юнашки епос, СбНУ, LIII (под печат). Отделни песни са разгледани у Й. Иванов, пос. съч., стр. 228; П. Динеков, пос. съч., стр. 443—444.

[5] Срв. М. Г. Халански, Южно-славянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса, т. I, Варшава, 1893, стр. 89 и сл.; В. Джуринский, Болгарские песни о Дойчине и Момчиле, Университетские известия, Киев, апрель, 1893, стр. 30 и сл.; М. Дринов, Периодическо списание, IV, 1883, стр. 146 и сл. (в рецензия на „Памятники болгарского народного творчества. Выпуск 1-й: Сборник западноболгарских песен с словарем. Собрал Вл. Качановский, Спб. 1882“); Г. Matetić, Naša narodna epika, Zagreb, 1909, стр. 153 и сл., 201 и сл.; Д. Матов, Относително на сръбските и българските песни за Момчила, Български преглед, год. II, 1895, кн. 3, стр. 123—124; К. П. Мисирков, Южнославянские эпические песни о женитьбе короля Волкашина в связи с вопросом о причинах популярности Короля Марка среди южных славян, Одесса, 1909; Р. Ангелова, Т. Живков, Цв. Романска, Ст. Стойкова, Генетични връзки и типологични сходства на българския юнашки епос със сърбохърватските юнашки песни, руските билини и украинските епически песни, сб. Славянска филология, кн. XI, 1968, стр. 189—191.

[6] Стр. 228—235.

[7] Стр. 438—443.

която е невярната му жена. От своя страна българските песни за гибелта на Момчил според изследвачите[8] се обединяват в две групи. Към първата принадлежат варианти, записани в по-голямата си част в Родопите и в източните области. В песните от тая група певците поставят на по-преден план борбата на Момчил срещу османските нашественици и Византия. Според тях жената на Момчил има неприязнено отношение към него и го предава на враговете му, разсърдена от любовните му похождения. Повечето от тия песни не са много дълги и са в осмосричен размер. Като особено интересен по съдържанието си образец на тая група може да бъде посочена песента, записана в края на миналия век в Родопите — с. Стойките, областта Рупчос,[9] която тук е поместена в приложенията под № 1.[10] В нея се подчертава доста подробно образът на Момчил като борец срещу поробителите. Изтъкват се и неправилните подозрения на Момчиловата жена (срв. ст. 29—38). Песента има оригинален завършек, като Момчил сам търси гибелта си в Черно море (стр. 39—48).

При втората група варианти, които според българските изследвачи са по-късни по произход в сравнение с първата, историческата правда е по-малко запазена.[11] В тях противници на Момчил са различни героични образи на южнославянския епос, най-често Вълкашин, владетел на Прилеп. В преобладаващия брой варианти се пее, че Момчил бива убит под стените на крепостта си от своя съперник, предаден от невярната си жена, най-често именувана Елена, която искала да се омъжи за Вълкашин. Тя заключва крепостните врати и осуетява всички опити на преданата сестра на преследвания юнак да му помогне. След като Вълкашин погубва Момчил и вижда огромната му сила, той изпитва гняв пред измамницата, погубва я жестоко и се оженва за вярната му и добродетелна сестра. По своята тематика песента има социално-битов характер. Тя изобразява междуособиците между отделните балкански феодални владетели през XIV в., което допринася за по-лесното им покоряване от османските завоеватели. Песните от тая група са дълги, истински образци на епични творби, и са в десетосрични стих, характерен за южнославянските юнашки песни. В България те са познати в ново време главно в западните краища в областите със силна епическа традиция. Тук в приложенията като № 2 е поместена песен от с. Алдомировци, Софийско, записана от известния български фолклорист Г. П. Иванов,[12] която представя характерен и хубав образец на тая група песни (срв. по-нататък, стр. 384—385).

От 1960 г. в продължение на няколко години колектив от секцията по фолклор при Етнографския институт на БАН предприе цялостно проучване на съвременното състояние на българския юнашки епос. Покрай другите юнашки песни членовете на колектива записаха също значително количество песни и за гибелта на Момчил, както от едната и особено от втората група, които, както се посочи, са доста популярни и днес в Западна България.[13] От първата група бяха записани също доста

[8] Срв. Й. Иванов, пос. съч., стр. 228; П. Динеков, пос. съч., стр. 442.

[9] Срв. СбНУ, II, 1890, стр. 129.

[10] Срв. тук по-нататък, стр. 383—384.

[11] Срв. за тях Й. Иванов, цит. съч., стр. 230; П. Динеков, цит. съч., стр. 438—441, и др. Според някои изследвачи върху песента е упражнил известно влияние средновековният роман за Bovo d'Antona, известен и у балканските славяни.

[12] Срв. Г. п. Иванов, Народни песни и приказки от Софийско и Ботевградско, СбНУ, LIV, 1949, стр. 63—65.

[13] В колектива участвуват Р. Ангелова, Л. Богданова, Цв. Романска и Ст. Стойкова. Част от новозаписаните от тях юнашки песни ще бъдат публикувани в подготвения от колектива сборник „Бъл-

варианти, като при повечето от тях тежестта пада върху изневярата на Момчил и обиденото самолюбие на жена му. В по-новите записи на песните от тая група историческите моменти отстъпват на второ място. Това впрочем е един напълно закономерен процес в развитието на народното поетично творчество, който се наблюдава твърде ясно и при българския юнашки епос. Тия песни за Момчил са значително по-кратки и обикновено осмосрични. При това дори и записаните в Родопите значително се отличават от по-ранните записи, като историческите елементи в тях са съвършено избледнели. Като образец на тия песни, които обикновено започват с картина как Момчил кове обосилото си конче, тук в приложенията като образец 3 е поместен нов запис от с. Бачково, Асеновградско, направен през 1966 г.[14—15] Ако се сравни дори съвсем бегло вариантът от Бачково с образец 1, веднага проличава съществената разлика помежду им. Тя се изразява не само в общото развитие на сюжета, но и в отразяването на историческата действителност. Докато при песента, поместена тук като образец 1, центърът на действието пада върху борбата на Момчил срещу османските завоеватели, тук при образец 3 има съвсем слаби отгласи от борбите му срещу византийския император Йоан Кантакузин. Както и при песните от втората група, в основата на сюжета се намира конфликтът между Момчил и жена му.

Основното проучване на развитието на песните за Момчил в българския фолклор е важна и обширна задача и може да бъде предмет на обстойно изследване Настоящата статия има скромната задача да направи малък принос в това отношение, като засегне само отчасти развитието на сюжета на двете набелязани погоре групи песни за гибелта на юнака. Ако се сравнят по съдържание песните от двете групи, още на пръв поглед се установява значителна разлика помежду им както в основните линии на сюжета, така и в отделните подробности (срв. образци 1, 2 и 3). Същевременно обаче се натъкваме на един общ момент в развитието на действието: това е моментът, когато жената на Момчил, при двете групи песни по различни подбуди — от ревност или от желание да се омъжи за друг юнак, не пуска или пречи на Момчил да влезе в крепостта си. Поради това той бива застигнат от своите врагове и преследвачи, които го залавят или погубват — срв образец 1, стих 29 и сл., образец 2, стих 136 и сл., образец 3, стих 50 и сл. Този общ момент образува допирна точка за свързване на двете групи песенни творби и дава възможност на народните певци да създават варианти, в които сюжетите им да се обединят. Сред известните досега текстове наистина съществуват варианти, в които народните певци са успели напълно естествено да свържат двата сюжета. Така сред песните за гибелта на Момчил се обособява т р е т а, бихме могли да кажем м е ж д и н н а г р у п а творби, в които се обединяват сюжетите на първата и втората група. Без съмнение проучването на тия песни представя научен интерес, тъй като те са красноречив пример как народните певци внасят промени във фолклорните текстове и свободно ги видоизменят. Тук ще се спра по-подробно върху два песенни текста от този вид. Единият принадлежи към най-ранните записи на песни за Момчил и е обнародван в сборника с български народни песни на Братя Миладинови под заглавие „Момчула войвода".[16] Вторият е записан от мене

гарски юнашки епос", СбНУ, LIII (под печат). Невключените в изданието се съхраняват в архива на ЕНМ под №№.

[14—15] Песента е изпята от Анка Димитрова Шаханова, род. 1905 г., образ. III кл., записала Цв. Романска, 16. XI. 1966 г. Ще бъде обнародвана и в СбНУ LIII, Български юнашки епос (под печат).

[16] Д. и К. М и л а д и н о в ц и, Български народни песни, Загреб, 1961, стр. 157—160, № 105.

през месец август 1945 г. в с. Шкорпиловци, Варненски окръг. Изпя ми го Марийка Калчева Кольова, 46 г., род. от с. Старо Оряхово, Варненско, домакиня и земеделска работничка. Текстът от с. Шкорпиловци се обнародва тук за първи път. Марийка Калчева го слушала и научила на младини от певец мечкар. Той минал през тяхното село, като разигравал мечката и пеел, като свирел и на гъдулка много „стари" песни. Според споменитe на буля Марийка, когато почнал да пее Момчиловата песен, тия, които го слушали, го накарали да не разиграва мечката. Бил стар човек — „идва мърдал гъдулката"[17].

Вариантът на песента, публикуван в сборника на Миладиновци, е сравнително дълъг — 141 стиха. По-малко от половината му — до 64-и стих — следва точно сюжета на песните от първата група (срв. песен образец 3): на въпроса на Момчилица къде ходи, Момчил й признава, че люби три моми, между които и дъщерята на царя от Стамбола. Разгневена, Момчилица пише писмо на царя как да хване Момчил, когато се черкува в Манастир града. Обграден от три хиляди преследвачи, той избягва с помощта на кончето си. Стига до своите двори, но вратите били заключени. От тук до края песента следва, в общи линии, съдържанието на втората група песни (срв. тук образец 2, стр. 139 и сл.): Момчил моли сестра си да му помогне, но коварната му жена осуетява всички нейни опити и юнакът загива. Цар Костадин, който влиза в дома на Момчил и има възможност да се увери в юначеството му, като пробва дрехите му, жестоко наказва Момчилица, като я изгаря, а вярната му сестра взема в дворците си. (За разлика от втората група песни не се съобщава, че се оженва за нея.[18])

Източнобългарският вариант на песента, записан от мене, е значително по-дълъг — 313 стиха. Ако съпоставим съдържанието му със съдържанието на варианта, поместен у Миладиновци, установяваме, че, общо взето, съдържанието им е твърде близко. Първата половина на песента (до стих 176) следва съдържанието на първата група песни. Момчил признава също на жена си, че люби три моми, между които и сестрата на цар Костадин, като иска да я вземе и заедно с нея да му вземе и царството. Жената на Момчил „Еленка, булка хубава" известява на царя, като го съветва как да хване Момчил, като отиде на литургия в Стамболската черква. Три хиляди войска пак обграждат Момчил, но той успява да избяга с помощта на кончето си. Стига до дома си, но намира портите заключени, като жена му отказва да го пусне. От тук до края вариантът има съдържание като втората група песни. Сестрата на Момчил се опитва да му помогне, но жена му й попречва. След като погубват юнака, преследвачите му три дни пият и се веселят. Но капитанчето, което ги предвожда, след като пробва дрехите на Момчил и вижда огромната му сила, погубва невярната му жена, като я изгаря, а сестра му отвеждат като робиня.[19]

Двете песни, записани с повече от осемдесет години разлика в значително отдалечени една от друга области, показват в съдържанието си сходства, които свидетелствуват за тясната връзка помежду им. Касае се без съмнение за една песенна творба, която е преминавала от уста на уста, при което е била съответно променяна. При това разпространение са се развили и различията между отделните й варианти.

[17] Самата буля Марийка беше добра певица и знаеше доста песни, предимно с битово съдържание, разпространени в източнобългарските области.

[18] Срв. образец 4.

[19] Срв. образец 5 в приложението.

Още на пръв поглед правят впечатление някои външни различия между двете песни. Докато песента от сборника на Миладиновци подобно на преобладаващия брой юнашки песни и повечето песни от втората група песни за гибелта на Момчил е в десетосричен размер, песента, записана от мене в с. Шкорпиловци, е осмосрична, както обикновено песните от първата група, записани в източнобългарските краища. При това песента от с. Шкорпиловци, както се посочи вече, е значително по-дълга.

Разликата в дължината на двете песни не се дължи толкова на добавянето на нови моменти, които не са особено много, колкото на по-широкото епическо изложение на отделни части в съдържанието. Характерен в това отношение е разговорът между Момчил и жена му в началото. У Миладиновци той е 16 стиха (от 3—18), а в текста от Шкорпиловци 50 (от 1—50). Същото може да се наблюдава и при разговора на Момчил с кончето му — 13 (48—60) при образец 4 срещу 41 (109—150) стиха при образец 5. В текста от с. Шкорпиловци тия диалози са издържани напълно в епически стил, като изобилствуват с подробности и повторения, характерни изобщо за епоса. Подробно е разказано в текста от с. Шкорпиловци и черкуването на Момчила — срв. стих 17—99. При това навсякъде проличава стремежът на певеца не само подробно да разгъне всички моменти на съдържанието, но също така да даде и подробна мотивировка на постъпките на отделните лица. Този стремеж се проявява и чрез подчертаването на политическия и исторически момент, който съвсем не е пренебрегнат в песента: Момчил иска да вземе сестрата на цар Костадин, за да му отнеме царството и везирството — срв. стих 37, 59—60.

Характерни за текста от с. Шкорпиловци са проникналите в него често твърде реалистични подробности от всекидневния бит на българското село. Сестрата на Момчил не може да стане да му отвори: „Фчера сме са с буля поскали, /кусъми у дирек заплела" (стих 193—194). Тя не може да му отключи портите, тъй като ключовете са у буля й, а тя била „на мъхлъ утишла" (стих 224). На Момчил в черква дясното му око проиграва, което според народното вярване обикновено е признак на нещастие (стих 87, 95—97). Жената на Момчил носи „под пристилки нуожички" (стих 264), с които отрязва сукното, посредством което Момчиловата сестра иска да издърпа юнака. Чисто народна е формата на името на Момчилица, както и епитетът, който го придружава: „Еленка — булка хубава" срещу „Момчилица млада" у Миладиновци.[20] Сестрата на Момчил, която у Миладиновци изобщо не е именувана, във варианта от с. Шкорпиловци носи чисто народното име „Борянка". Кончето на Момчил се обръща към него с народното обръщение „байне","бате" — срв. стих 130, 140 и др. Всички тия промени допринасят съдържанието на песента от с. Шкорпиловци да се чувствува съвсем близко от народа и без съмнение засилват нейното въздействие. Красноречиво доказателство за това са и думите на буля Марийка след изпяването на песента: „Тя тъзи пйесън йе млогу добра пйесън".

Интересни са и различията при преследвачите на Момчил. И в двете песни те са три хиляди души (срв. стих 36 при образец 4 и стих 74 при образец 5). Но докато във варианта у Миладиновци преследвачите се водят от самия цар Костадин (при песните от втората група обикновено начело е Вълкашин или друг епически герой) във варианта от с. Шкорпиловци преследвачите се предвождат от „капитанче". Тази замяна е напълно естествена и отговаря на новите представи на народа за войската и началствата в нея. Характерен е и стих 306: „Капитанче заповед издава". Реалистично отражение на съвременния бит е запалването на невярната

[20] В новите записи на песента тя изобщо често се именува така, срв. например образец 3, стих 14, „Ленче ле, булка хубава".

Момчилица „с кибрит“ (стих 309). Впрочем проникването на думи от съвременната лексика е присъщо на фолклорните произведения, записвани в по-ново време.[21]

Много интересен момент в текста от с. Шкорпиловци, който отсъствува у Миладиновци, е способът, по който Момчил избягва от преследвачите. Докато при образец 4 той бяга с кончето си, като се понасят като силен вятър,[22] при образец 5 кончето му го съветва да си направи от кожата му цървули, с които да избяга бързе от своите преследвачи. Този мотив е близък до мотива за бързоходните вълшебни ботуши в приказките и вероятно е проникнал от тях в песента.

При сравнение на съдържанието на двете песни спира вниманието и техният завършък. Докато у Миладиновци цар Костадин, трогнат от добродетелите на сестрата на Момчил, я взема в дворците си, в текста от Шкорпиловци я отвеждат робиня. Този мотив на поробването без съмнение е въведен тук като естествено и логично последствие от причините, поради които погубват Момчила — тъй като искал да отнеме на царя „царството и везирството“. В текста от Шкорпиловци обаче отсъствува високоетичната поука в края на текста от Миладиновци: „Кой как солит, така ке си сркат; кой как чинит, така ке си на'ит“ (стих 136—137).

Разгледаните дотук разлики между двата варианта на песента за гибелта на Момчил от сборника на Миладиновци и записаният в по-ново време в Източна България не изчерпват всички различия помежду им. Но те са най-съществените и чрез тях източнобългарският текст се характеризира като песенна творба, разработена от даровити народни певци върху широк епически план. При това наследената от векове песен е направена близка до народа чрез проникването на много реалистични и битови елементи. Чрез тях средновековните феодални владетели придобиват демократичен характер.

При съпоставянето на двата варианта може да се направи изводът, че различията помежду им не нарушават единната линия на сюжета. Те само я допълват и разнообразяват. Няма и различия в характеристиката на образите. Чрез измененията не е възникнало ново произведение, а нов вариант с промени, характерни изобщо за развитието на българското народно поетично творчество. И двата варианти могат да бъдат смятани като хубави образци на групата песни за гибелта на Момчил, които се явяват като междинна между песните от първата и втората група. При това те са красноречиво доказателство и за близостта, която може да се открие в българския фолклор и в най-отдалечените териториално области, както и за творческите възможности на носителите на фолклора.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Образец 1[23]

Пеіа пило в срьаде море,
в срьаде море на бел камиь,
та писува и казува
бела книжка с чорну писму:

5 — По турци ще мор да стане,
по хръстени плен да паеньот. —
Царь Момчила тува нема,
царь Момчиа е в срьаде море,

[21] Срв. по този въпрос П. Динеков, Някои особености на поетиката на съвременната народна песен, Литературни въпроси, София, 1963, стр. 290; Цв. Романска, Българската народна песен, стр. 169—170.

[22] Сам без коня си, на който Момчилица изгорила крилата, бяга Момчил и при други варианти от втората група — срв. образец 2, стих 135.

[23] При образци 1, 2 и 4 в сравнение с изданията, отгдето са взети, които са посочени по-горе, транскрипцията и правописът са отчасти опростени, като са запазени съществените особености. Стиховете са номерирани при всички текстове, за да може по-лесно да се цитират и намират съответните пасажи.

в сръдце море в баш гимия,
да са учи какво жда стане,
та гу нема да отвори,
да отвори Бела града,
да налезат Болгарини.
Момчилица млада царкьа,
та позбира дьугерьяни,
та награди Бела града,
дѣвекь педи за широка
и тридисти за въсока;
та влезоха хръстенини,
да ги турци не пльановат.
Ощъ говор говоряха,
царь Момчил си допадна,
царь Момчил й отговарьа:
— Момчилице млада царкьа,
йамъси ми откльучини,
да откльучим Бела града,
да налезат хръстенини,
да ги турци не пльановат. —
Мумчилица млада царкьа,
не изнеси откльучини,
изнела е фънерь борна,
та изгуре коньу крила,
царь Момчилу морьана цоха,
та чи си му отговарьа:
— Да ти кажа, царь Мумчиле,
как са ходи в сръдце море,
в сръдце море, в баш гимия,
как са гали бела Рада. —
Царьу му са і набалнилу,
набалнилу, наїадилу,
ворна коньа в задна дирьа,
та зоборка Чорну море.
Море му са раздельаши,
царь Мумчилу покь да прави.
Мумчил си му отговарьа:
— Море, море, Чорну море,
ти си ма си исхранило,
ти да си ма и погубиш.

Образец 2

Пйсмо пише краля Вукашинин,
пйсмо пише, потайнаго жали,
та го прати Момчилово либе,
У писмòто сѐ е написàло:
— Вала тебе, Момчилова либе,
доста води Момчила юнака,
доста носи чоени елеци —
узми мене свилени да носиш.
Тизе можеш Момчил да издадеш,
да издадеш и да го отруеш. —
Отговори Момчилово либе:
— Вала тебе, краля Вукашйнин,
я не можем Момчил да издадем,
да издадем и да го отруем:
Момчил има девет милй брата,
девет брата, девет брàтанчета,
куде иде и нй с њега води.
И си има едну милу сѐстру,
едну сѐстру, сѐстру Евросину:
секу манджу она обиòди,
секу чашу она напйвуе,
па тогава Момчилу предава. —
Бог да бие Момчилово либе!
бог да бие, да би ю убило.
Да она е кучка издадница!
Къга билò у бела субота,
она се е млого расръдйла,
яли Момчил на либе говори:
— Вала тебе, моѣ пръво либе!
Що ли се љуто расръдйла? —
Дали нема леба да си ручаш,
или нема тай љута ракиа,
или нема това руйно вино? —
Проговара Момчилово либе:
— Вала тебе, Момчиле юначе!
Я си имам леба да си ручам,
и си имам тай љута ракиа,
и си имам това руйно вино.
Кига отò на излàк на вòда,
мене ми се дружки подигрàват:
„Момчил има коній крилàтога
и си има сабля дипленица,
що се дипли дванаесе пути.
Момчил има — либе му не знае!"
Яли Момчил на либе говори:
— Вала тебе, моѐ пръво либе!
Я нàправи тай бела банища,
да седнемо двамка да ручамо,
да ручамо, още да пиемо —
тъгай, либе, тебе че ти кажем,
че ти кажем язе кикво имам. —
Направило Момчилово либе,
направило тай бела банища,
па су седли двамка да вечерат
и си Момчил на либе говори:
— Вала тебе, моѐ пръво либе!
Слушай мене я що че ти кажем:
Тежко лѐгни у меки душеци,
тежко лѐгни, яли лъко заспи.
Ка пропòю пръваци петлòве,
да запалиш две свечи воѣни,
да отидеш у ладни яъри —
тъгай кòњък крила поспущѐ,
и тъгай се сабли издипуе,
издипуе дваиаесе пути. —
Бог да бие Момчилово либе!
Бог да бие, да би ю убило,

да она е кучка издадница!
Тежко легнà у меки дюшеци,
тежко легнà, или ич не заспà.
Пропойли първаци петлóве —
запалили две свечи иоéни,
па утиде у ладни ньри.
И кóнък си крила поспýщило
и сабля се сама издúплила,
издúплила дванаесе пути.
Бог да бие Момчилово либе!
Бог да бие, да би ю убило,
да она е кучка издадница!
Коню си е крила изгорúло,
що остáло с катран омрълáло,
омрълáло, под колан връзáло.
Сабля му е с калай запойло,
па тъгай е пúсмо напúсало,
напúсало кралю Вукашúну:
— Вала тебе, кралю Вукашúне!
Слушай мене я що че ти кажем:
Момчил има едьн лоши адет —
кига буде у света неделя,
да он иде на белà Дунáва,
та си лóви пловче златокрúлче.
Ти събери тая силна войска,
чекайте га на белà Дунава,
чекайте га и погýбете га. —
Кига билò у света неделя,
Момчил юнак на либе говори:
— Вала тебе, моé пръво либе!
Нощеска съм лош съи сънувáло —
дал да идем или да не идем? —
Бог да бие Момчилово либе!
Бог да бие, да би ю убило,
да она е кучка издадница!
Она ньéму пóтиом говори:
— Вала тебе, Момчиле юначе!
Не е верен съи срéщу неделя. —
Момчил одúе на белà Дýнава
да си лови пловче златокрúлче.
Он си одúе с девет мили брата,
с девет брáта, с девет брáтанчата.
Низ Дунава свитке излатеу —
дал су зóре, или су огньóве,
или си е тая силна войскà? —
Проговаря Момчил дóбър юнак:
— Вала вама, девет мой брата,
девет брата, девет брáтанчета!
Увръчайте войска окóл мене —
я че маем нàлево, нàдесно,
егà може от зло да се óтнем. —
Па на Шарец Момчил проговара:
— Оди, Шаро, вльци те изяли!
Ни шàле ми дивáне прерипиш,
а сà нечеш от зло да ме óтнеш. —
Яли кóнък Момчилу говори:
— Леле сестро, леле мила сестро,
я си слизай, та със ноге бегай!
Бог да бие твоé пръво либе!
Бог да бие, да би ю убило,
да она е кучка издадница!
Она ми е крила изгорила,
що остáде с катран омрълáла,
омрълáла, под колан връзáла,
сабля ти е с калай запоила,
та не може от зло да те óтнем. —
Момчил слезе, та си с ноге бега.
Кà се Момчил назаде обръну —
девет брата никуде ги нема,
девет брата, девет брáтанчета.
па си одúе ньему белò кале,
па си она ньему мúлу сéстру:
— Леле сестро, леле мила сестро,
я се дигни, та ме от зло óтни! —
Проговара ньему мила сестра:
— Леле брале; леле мило брале,
кóсе су ми за дирек връзанье,
та не можу от зло да те óтнем. —
Яли братък на сестра говори:
— Вала тебе, моя мила сестро,
връти глáва нàлево, нàдесно,
ега може кóсу да искубéш,
че обидем óра и грáдове,
па че тебе коса да порастé. —
Врътé глáву Момчилова сестра,
врътé глáву нàлево, нàдесно,
та си кóсу от дирек искуба,
пà му врълй двесте метра платнò —
ега би го она изтеглúла.
Бог да бие Момчилово либе!
Бог да бие, да би ю убило,
да она е кучка издадница!
Она си е платнò отрезàла —
Момчил падна отýд белò кале.
Пристигнà га таа силна войска,
пристигнà го краля Вукашúнин.
Проговóри Момчил дóбър юнак:
— Вала тебе, кралю Вукашúне!
Ти че режеш моя русу глáву,
яли слушай я що че ти кажем:
Бог да бие моé пръво либе!
Бог да бие, да би га убило,
да оно е кучка издадница!
Кà не можé мене да ме води,
дек бех юнак, юнак над юнаци —
тебе нема ни дъи да те води!
Не уэймай моé пръво либе,
нело ýзми моя мúлу сéстру,
моя сестру, сестру Евросину —
верно либе она че ти бýде.
Сà ми рéжи моя рýсу глáву!
Па óтреза краля Вукашúнин,
па óтреза ньему рýсу глáву.

па улѣзе ньѐму белò кале.
Прòговори краля Вукашѝнин:
— Вала тебе, Момчилово либе,
я ми дòдай Момчилово чижму,
що е едвà нà нога обувàл! —
Подала му Момчилово чижму —
а ои двете нòге у ню обул!
— Вала тебе, Момчилово либе,
я ми пòдай Момчѝлов подкапник,
що е Момчил навръх гàйву турàл!
Подала му Момчилов подкапник!
а ои му е до пояса слезнàл!
— Вала тебе, Момчилово либе,
я ми додай Момчилово палте,
що е Момчил нади пояс носѝл! —
Подала му Момчилово палтѐ.
Кà га облече краля Вукашинин —
девет педи пòземи се влачи!
Прòговори краля Вукашѝнин:
— Вала тебе, Момчилово либе!
Кà издаде Момчила юнака,
дека беше юнак над юнаци —
мене нема ни дън да ме водиш!
Мàяву с сàблю, глàву ю òтреза,
Па си зема Момчилову сестру.

Образец 3

Момчил си кончe бре ковѐ
със пузлатени нàкови
и посребрени подкови,
вечер го Мòмчил бре кове,
сутрин кончето обосява,
обосява, още огрознява.
Еленка булка хубава,
тя на Момчила думаше:
— Момчиле, верно венчило,
нѐщичко ще те пòпитам,
правичко да ми обадиш.
Де ходиш, Момчил, с кончето,
та ти кончето обосява,
обосява, още огрознява?
— Ленче ле, булка хубаве,
като ме питаш, ще кажа.
Аз ходя, либе, аз ходя
във Цариграда голяма,
в цар Костадинови двòрове.
Той има сестра хубава,
хубава бяла Марийка,
любя я, Ленче, любя я,
любя я и ще я зема,
че ми четници изхрани. —
На Еленка тежко дотегна,
че зема бела хартия,
написа пѝсмо до царя,
до царя, цар Костадина.
Писмото пише, говори:
— Царьо льо, господарьо льо,
опустѐло тих царстото
кога не можеш да фанеш
Момчила луда гидия.
Той люби, царьо, той лъже
твоята сестра Марийка,
люби я и ще я земе.
А мене клета ще остави,
клета вдовица да ходя
със мъшко дете във ръце.
Царя си пѝсмо получи,
получи и го прочете,
че събра силни гавази,
и на гавази думаше:
— Зимете силни атове,
бърже Момчила стѐгнете,
стѐгнете и го хванете,
и го при мен доведете.
Гàвази бърдже хрипнаха,
земàха силни атове
и по Момчила тръгнаха.
Тамън си Момчил пристигна
и си на порти чукаше:
— Слезни ми, Ленче, утвори! —
А Ленка си му говори:
— Момчиле, страшен войводо,
дето си ходил ду сега,
там йди, любе, и сегà. —
Тамън си Момчил гувори,
сили атове дойдоха
и на атове гàвази.
Бързде Момчила фанаха
и го при царя заведоха.

Образец 4

Коня коит Момчула войвода,
на вечер ми коня потковуват.
Тога велит Момчулица млада:
— А стопане, Момчула Войвода!
Ке те пращам, пра'у да ми кажиш,
квечерина коня подковуваш,
на утрина коня с'обосуват. —
Отговори Момчула Войвода:
— Ель ме чуеш, ти моя невесто!
Лель ме пращаш, право ке ти кажам,
квечерина коня потковувам,
на утрина кон съ обосуват;
яс си одам у Солуна града,
тамо любам Еврейка девойка.

От там отдам у град Белограда,
си ж люба Мара Белоградска,
и пак одам у Стамбула града,
любам цару Костадину сестра. —
Бог да бие Момчулица млада!
Написала едно парче книга,
го допрати во Стамбола града
на онега цара Костадина:
— Харам ти била твоята живот!
Момчула ми твоя сестра любит.
Чуи мене, цару Костадине!
Со юнаство Момчула не фаташ.
Кога одит Манастира града,
обичаят без оружје одит,
малу нещо ти си пособери,
и отбери три хиляди мина;
да си станиш рано во съботa,
да си стигниш бърго во неделя,
ке си бидит в църква на закона. —
Що ми рече цара Костадина:
— Кафпе едно Момчула войвода! —
Та ми собра три хиляди мина,
та си ввиит таа бърза коня.
пра'у тегнит в града Манастира,
си достигна на църква испущанје,
си излегвит светот от църквата.
А що беше Момчула Войвода!
Той си явна своя бърза коня,
па излезе от града Манастира.
На Момчула коня се затресе,
и Момчула коня му велеше:
— Ой ти коню, ой ти добра коню!
Вака други път не сй сторило. —
Тога коня му сѣ отговори:
— Бог да биет нашата стопанка,
да не сторит некоя превара. —
На Момчула тогай му текнало,
ми с'опули по бели друмо'и,
сѣ задале мѫгли и право'и,
г'обколисват люгје оружени.
И пак коня нему говореше:
— Ти, стопане, юнак и яс юнак,
качи ми сѣ на мои рамена,
па влези ми в царева ордиа,
ако нещо пусат си немаме,
како господ нас ке поможит. —
Дупна коня како силен ветар,
ми разцепи юнак све ордиа,
ми дотърча до камии дворо'и;
вити порти биле затворени.
як догледа своя мила сестра,
па ѣ викат що глас той ми имат:
— Бързу, мила сестро, отвори ми,
да си земам моето оружје,
да истепам тие копилиня!
— Ейди брате, мои мили брате!
Бог да бiет твоя жена млада!
Тая менѣ, кога я си спiех,
ми смолоса моя руса коса,
ми засмоли на свье диреци. —
— Търгай, сестро, друга ке порастит,
защо мiе оба загинафме. —
И сестра му яко сѣ разлюти,
кало търгна от диреци коса,
на диреци перче останаво.
Си дотърча в шарен нейзин ковчег,
си изваде триста лакти платно,
преку дзидзе платно го префърли.
Сѣ зафати за бѣлото платно,
ми го тѫргат него'ата сестра:
— Търгай, сестро, ако бог поможит,
як'поможит да си откинime,
нейзѣ майка ке ѣ расплачиме. —
Бог да бiет Момчулица млада!
Си изваде ноже от пазу'а
и пресече триста лакти платно;
и си падна юнак зат дворо'и,
снѫга му сѣ тога превръшила,
рѫце, нодзе, глава искѫршиле.
Си достигна царе Костадине,
на седна на свилени постели,
ѣ говорит Момчулицѣ младѣ:
— Ой невесто, Момчулица млада!
Донеси ми Момчулова руба,
на Велигден кои облекъвеше. —
Си отвори шарени ковчедзи,
си изваде свило и кадифе,
си изваде самура калпака.
Кога царот на глава го кла'ат,
на рамена калпак му легнало,
на калпага триста драма злато.
— Уще Момчула що ми имаше! —
Му извади Момчулов'и скории.
Кога царот скорни'и видело,
двете нодзе царот 'и пикнало
и обете нодзе 'и созеде.
Тогай царот ми сѣ зачудило,
таков добар юнак що загина.
Тогай викна на своите люгје:
— Фатете ж Момчулица млада,
що предаде своиот стопана,
кренете ж и запретайте ж,
закопайте ж дури до колена,
намачкайте лои и катрана,
огъи дайте от пусите коси,
изгорите ваква биханја. —
як запали'е и сѣ изгори,
и сѣ стори мѫгли и право'и.
Изговори Момчулова сестра:
— А честити цару Костадине!
Опули сѣ в мене окаена,
како брата и да си прежалам!
Гледай цкрии кжрвой от главава;

мене не не брига за коса̀та,
мене не не брига от болята,
бар ни живот я не си ж сакам,
тук' си тѫжам мои миля брата,
що загина от недугова жена. —
Си ѫ зеде него'ата сестра,
цар Костадин и ѣ говореше:

— Право имаш 'убава девойко!
кой как солит, така ке си сѫркат;
кой как чинит, така ке си на'ит;
биди жива и разговори сѣ.
друга коса, девойко, ке никнит.
Со себе си зеде лична мома,
ѫ однесе у своите двори.[24]

Образец 5

Иленка дума Момчили:
— Мумчиле, любе Мумчиле,
станълу й Мумчил, станълу й,
станълу й девет годинй
как сми са двама събрали.
Сутрина рану ти ставаш,
сутрин си кончи ти ковеш,
кончито четирйтя му крака.
Четири хиляди ти дăваши,
за да си кончи ти кувеш
със пусребрени петала,
със пузлатени гвоздѐи.
На къдя Мумчил ти ходиш?
Вечир кат са завърниш,
кончито ти убосяло,
убосяло, уромяло. —
Мумчил на Иленка продума:
— Иленке, булка хубъва,
яс думах да ти не кажа,
кату ме питаш ше кажа.
Станълу й девит гудинй
кат сма са двама събрали.
Сутрина рану яс ставам,
сутрин си кончи яс кувъ,
кончито четирйят му крака,
четири хиляди яс давам,
за да си кончи укувъ.
Яс утодя, мари Иленке,
в Стамбула града гуляма,
на Стамбулскъта черкува.
Яс там три моми залюбих.
Първата ѝ, мари, Иленки,
една ми желта еврейка,
втората ѝ Мара Суфийка,
третята ѝ, мари Иленки,
на цар Кустадин систрата.
Залюбих и шъ я земна,
ше му царскоту претнйма.
Днеска е, мари Иленке,
днеска е бяла събута,
утре е света ниделя,
свети ми ден Великден.
И ас ше йда, мари Иленке,
на Стамбул града гуляма,
на Стамбулскъта черкува,
свещица да си запаля,
на бога да си пумоля,
на бога и на икони.
Да ся, Иленке, причистъ,
конка и нафор да зема. —
Де зачу Иленка тез думи,
чи си зе книга и пирǒ,
написа черно бе писмо.
В писмото пише и гувори:
— Царьо льо, цар Костадине,
имъш ли хъбер, царьо льо,
Мумчил систра ти залюби,
залюби и ше я земи.
Ше ти царскуту претнйме,
царскуту и фезерскуту.
Праиш, що праиш, царьо льо,
да сбиреш, царьо, да сбиреш,
три хиляди холън бе войскъ,
да я за Мумчил приготвиш
кол Стамбул града гулямъ.
Мумчил в Стамбула ши доди,
въф Стамбулскъта черкува.
Там си Мумчилъ извърдёти,
извърдёти и гу уловёти,
и му главъта утрижети. —
Цара си пйсму пулучи,
пулучи и ги пручети.
Чи събра царьо, чи събра
три хиляди холън би войскъ,
чи я за Мумчилъ приготви
кол Стамбул града гуляма.
Мумчил у Стамбула утиди,
въф Стамбулскъта черкува.
Кату в черковния двор улези
и си от кончиту той слези.
Сабя си в земя удари,
сабята и боздуганята,
и си кончито завърза
на черковния бе дюрек.
Туги в черкувъ улёзи.
Кату ф черкува той уёзи,
десно му око проигралу.
Момчил си свёщи палише,
свёщи му не се запалват.

[24] Варнантът е обнародван и в Българско народно творчество, I. Юнашки песни, отбрал и редактирал Ив. Бурин, София, 1961, стр. 101—105, под заглавие „Момчила войвода и цар Костадин".

Момчил икони правише,
иконите се не дуправяха.
Момчил се чудом чудеше:
Станълу й девит гудини,
сѐ в черкувь Мумчила да идва,
укоту не му е проиграваду,
сега му уко проиграду,
дали е на зло, на добро.
Мумчил си комка бе той вае,
не свари нафор да вземи,
кончиту му преризало.
Мумчил навънка излиза
и си при кончи утиди,
и са на кончи приметна,
и си сабята той зимá,
сабята и буздуганята,
и си кончиту удари.
Кончи му брухти, ни вървй,
на предни крака се изправя.
Мумчил на кончи думъши:
— Кончи ле, кончи бащино,
защо, кончи ле, не вървиш,
на предни крака си изправяш? —
Тогис ми кончи прудума:
— Байне ле, бате Мумчиле,
как, бате ле, да вървя,
на предни крака да не се изправям?
Пугледни, бате, пугледни
към царуградшките пъпати.
Три иляди войскъ се е зъдала,
за тебе, бате, учаква.
Аку ть, бате, улувят,
къс по къс ше те направят. —
Кат съгледа Мумчил въдолу
към царуградшкити пъпати,
кат видя Мумчила войскъта,
Мумчил си сълзи ронише,
сълзи му в пазва капеха,
в пазвата на кончиту на гривъта,
чи му гривъта изгуря.
Тогис ми пак кончи предума:
— Байне ле, бате Мумчиле,
какви са тези бе сълзи,
че ми гривъта изгуря?
Мумчил на кончи думъше:
— Кончи ле, кончи бащину,
как да ни плача, кончи ле?
Тъс вуйскъ, куяту се й зъдала,
аку ма, кончи, улуви,
къс по къс ша ма направят. —
Кончи Мумчилу думъши:
— Байне ле, байне Мумчиле,
и туй ли да те науча!
Земи си сабя френгия,
чи ма в ребрата прободи,
крака зенгии удъри,
кожа ми на фаша удери
и я на църуаи бе стурй.
И си, бате ле, бе спумни
за младите си гудини.
И тътри, бате, да багаш,
да се, бате ле, избавиш. —
Мумчил си кончи послушй,
че си взе сабя френгия,
кончи си в ребра прободе,
крака зенгии удари,
кожа му фаша бе удра
и я на църули въправи,
въправи Момчил и са убу.
И си бе Мумчил бе спомни
за младити си гудини
и търти Мумчил да бига,
и си Мумчил у тях утиди,
и на портиту пуклопа,
и на Иленка пувика:
— Хубава булка Иленке,
стани ми порти утурй!
Три иляди вуйскъ си е зъдала.
Аку ма мъри улувят
къс по къс ше ме въправят. —
Иленка се утвърде убажда
и на Мумчила прудума:
— Мумчиле, любе Мумчиле,
да идеш Мумчил, да идеш
при желта холъи иврейка,
при Мара тънка Софийка,
при цар Кустадиновата систра,
те да ти порти уторят. —
Чуди са Мумчил, мае са
къкво да стори, да прави,
на кóгу да пумоли,
да му портити уторят.
Той на систра си пувика:
— Сестро льо, мъри Бурянке,
я изляз, сестро, я изляз,
я изляз, порти утурй,
три иляди уйскъ са е зъдала.
Ако ма мори улувят,
къс пу къс ше ме въправят. —
Кат зачу Бурянка батя си,
Бурянка са от къщи убажда
и на батя си думъши:
— Байне льо, бате Мумчиле,
не мога, бате, да стана,
вчера сме са с буля поскали,
кусъ ми у дирек зъплеля,
не мога, бати, да стана,
портиту да ти утора.
Дали кусъта да утръгна,
или диреки да накърта,
тогис, бати ли, да стана,

Мумчила Буренки пак дума :
— Сестро льо, мари Буренке,
пак ше ти се мъри пумоля,
мъчи са, сестро, трепи са,
или кусъта утръгни,
или дирекя изкърти.
Кусъта аку си утръгнеш,
друга ще да ти изникни,
дирекя аку си изкъртиш,
други ще да прибавиме.
Аку ма мени убият,
кат меня брат не може намёри ! —
Трепи са, Бурянка, мъчи са,
ни мужкай дирекя да изкърти.
Най си кусъта утръгна,
и на портиту утиди,
портиту да му утвори.
Къту на порти утиди
и на батя си думъши :
— Байне ле, бате Мумчиле,
ни мога пак порти утвори.
Буля порти зъключиа,
ключовете са у буля.
Буля на мъхлâ утишла. —
Чуди са Мумчия, мае са,
какво да стори, направи,
на кбгу да са помоли,
да му портити утворят.
Той на сестра си думъши :
— Сестро льо, мъри Бурйенке,
и друго ша ти са пумоля.
Да йдиш, сестро, да йдиш
горе в горнёта одан,
там на масъта ма има
три топа сукну копринйну,
най-малкия триста ършина,
да гу, Бурйенке мър, земиш,
да гу през прозорца прехвърлиш.
Ас ше са на сукну уловя,
да ма през прозорца избавиш. —
Чи утиди Бурянка, утиди,
горя в горната бе стая.
Там на масата имъму
три топа сукну куприняну.
Чи Иленка зималъ
най-малкуту топчи триста ършиня
морзву сукну, куприняну.
Чи гу е през пузорца прехвърдила,
чи са е Мумчия улувил
на морзву сукну куприняну,
чи гу е Бурянка изгънъла
девит бе боя чилешки,
сал един бой устанълу
да си Мумчила избави.
Де я сгледала Иленка,
Иленка слазя от чардаци,
тя на Бурянка думъши :
— Я стой, Бурянке, почакай,
стига си са съма мъчила,
мъчила още трепъла,
да дода да ти пумогна. —
Кату Иленка утиди,
ни мий Иленка пумогнъла.
Тя под пристилки пуожички носила,
чи си сукнуту утряза,
чи падна Мумчил на земята
ут девит боя чилешки
на тия пусти калдаръми,
не устана кости ни кокъли.
Кату ми уйсъта пристигна.
никуй ся наюм ни же наё
да си Мумчила приближи,
да му главъта утрежи.
Най-малкуту им капитанчи,
то сей наюм ъредну.
То си Мумчила приближй
и на Мумчило главъ утряза.
Къту ми главъ утряза,
три дни са яли и пили
и са веселбâ веселйли.
Къпитанчи дума на Иленка :
Иленке булка хубъва,
я изнес Мумчилувите дрехи,
яс да му дрехи ублекъ.
Аку ми дрехи уйдисат,
ний ша са двама земними. —
Иленка дрехи изнесла,
на капитанчи ги пудала.
Капитанчи му дрехи земâлу.
Кату му риза ублёчи,
в една ръкав той са събрâ.
Кату му гащи бе убу,
в една крачул улезя.
Кату му бутуш бе убу,
с двата крака в един улези.
Кату му шапка ньложи,
шапка го е цяла прикрила.
Три деня дъжд да вълй,
капка дъжд гбри му няма капни.
Тугас капитанчи дума на Иленка :
— Иленке, булка хубъва,
такъв си мър мъж имъла,
и пак си гу мъри издала.
Кат мени мъж ку имъш,
идни ден нёма ма държиш.
Капитанчи запувед издава :
— Дръжте да я улувим,
да я на кол'е натъкнем,
да я със кибрит въпалим.
Чи са Иленка хванъли,
чи я на кол'е натъкнали
и я с кибрит въпалили,
систра му рубиня фанъли.

КЪМ ПРОУЧВАНЕТО НА БЪЛГАРСКИЯ НАРОДЕН СТИХ

(Рими, алитерации и повторения в българските юнашки песни)

СТЕФАНА СТОЙКОВА

Римата, алитерацията и повторението, както е известно, са средства, които имат важна организираща роля в стихотворната реч на личното художествено творчество — те подчертават нейния ритъм и засилват музикалните й качества. В поетиката на българските народни песни обаче тези средства са застъпени твърде неравномерно, защото повторението се използува извънредно често, а римата и алитерацията са сравнително рядко явление. По тази причина почти всички изследвачи на нашата народна песен или отричат напълно съществуването на рими и алитерации в нейната поетика, или изтъкват, че те се срещат много рядко и почти винаги случайно. Така бележитият наш фолклорист и голям познавач на българския фолклор М. Арнаудов изтъква, че „българската песен не знае ни строфи, ни рими, ни асонанция и алитерация, ни стъпки“[1]. Това гледище споделя по отношение на римите и алитерациите и Й. Иванов, който пише, че „народната песен изобщо не употребява в своята техника стиховите съзвучия“, добавяйки обаче, че те не са й съвсем непознати, но са много редки.[2] Същото отбелязва и П. Динеков: „Народната поезия не познава римата като редовно явление, имаме само случайни римувания.“[3]

Алитерацията и римата са свойствени за някои фолклорни видове, които обикновено не се пеят, като пословици, поговорки, гатанки, наричания, детски забавки и хумористични речитативи. Там те допринасят твърде много за създаване на благозвучие, музикалност на израза, лишен от мелодия, и за засилване на ритмичността.[4] При песните необходимостта от такива средства е по-малка, тъй като те винаги се изпълняват с мелодия и се свързват с нейния ритъм.

---

[1] Вж. М. Арнаудов, Поетика на българската народна песен, Очерци по българския фолклор, София, 1934, стр. 283.

[2] Вж. Й. Иванов, Българските народни песни, София, 1959, стр. 74.

[3] Вж. П. Динеков, Българска народна поезия, София, 1949, стр. 142; срв. по този въпрос също Цв. Романска, Българската народна песен, София, 1965, стр. 157.

[4] Срв. по-подробно Й. Иванов, пос. съч., стр. 74. Срв. също Ст. Младенов, Бележки за алитерацията в българската народна словесност с особен оглед към пословици и поговорки от турско потекло, Годишник на Соф. университет, Ист.-филол. фак., кн. 35, София, 1939, стр. 1—78; Д. Хр. Маджаров, За римата в нашите пословици, Българска реч, г. VII, 1932—1933, стр. 238—240; Ст. Стойкова, Строеж и стилни особености на народните гатанки, Език и литература, г. XV, 1960, кн. 4, стр. 272—287; В. Вълчев, Стилни средства в народния хумор, Български език и литература, г. IV, 1961, кн. 5, стр. 31—32, и др.

Интересно е да се посочи, че при разглеждане на юнашките песни се натъкваме на сравнително по-често поява на рими и алитерации. Без да привеждам статистически данни, което би могло да стане при едно по-основно изследване, ще изтъкна само като пример, че в първите десет юнашки песни от сборника на Ст. Ватев се срещат 70 рими, а алитерациите са много повече.[5] Наистина този брой не е особено голям, като се има пред вид, че посочените десет песни съдържат 1633 стиха. Но той не е и така малък, за да не заслужава внимание. При това трябва да се отбележи, че честотата на римите и алитерациите варира в песните от репертоара на различни певци. Така от посочения сборник най-много рими се срещат в песните на известния народен певец Жоте Илков, един от най-добрите информатори на бележитите събирачи на народни песни в Западна България веднага след Освобождението Вл. Качановски и Ст. Ватев.[6]

* * *

В юнашките песни римите, дори и когато са многобройни, не се явяват редовно, на определени места. Напротив, тяхната поява е свободна и на пръв поглед като че ли случайна. При анализа на материала се установяват няколко вида рими според положението им в стиха:

1. Римуване на думи в края на два или повече последователни стиха (краестишна рима):

Приготвила вино и *ракия*,
наземала сичко *вересия* (Шияковци, Соф., СбНУ 44,67 (51)).

И подпъхни пушка *дипленица*,
и подостри сабя *яблановица* (Дръмша, Соф., СбНУ 44,67 (51)).

Гора одят китени сватове,
гора одят, гора се *лелее*,
вода газат, вода се *бистрее* (Курило, Соф.).[7]

Не земало чаша *стъкленица*,
на фанало Мара за *ръчица* (Раковец, Радом.).

Ой ть теби, звиздъ ранубудиъ,
къту грешъ толкус ут *високу*,
къту грешъ толкус на *широку*,
знаш ли нейди юнак къту мени? (Габрово, СбНУ 26, 23 (5)).

В отделни случаи, обикновено в комбинация с повторение могат да се римуват и по три последователни стиха, при което се получава своеобразна градация:

На кавга си млогу *кавгаджия*,
на вино си млогу *пияджия*,
на вода си млогу *далгаджия* (Суходол, Соф. СбНУ 43, 5 (1)).

Нито ми е есен *дъждовита*,
нито ми е зима *снеговита*,
нито ми е пролет *кишовита* (Добродан, Троян).

2. Римуване на думи в края на двете полустишия на един и същи стих (вътрешна рима):

[5] Народни песни от Софийско, Сборник за народни умотворения (СбНУ) т. 43, София, 1942, стр. 5—26.

[6] Вж. М. Арнаудов, Народната песен в Софийско, СбНУ, 43, стр. 569—591.

[7] Примерите, при които не е посочен източник, са от личния архив на автора.

Ей, *овчарко*, писана *цаварко*! (Суходол, Соф., СбНУ 43,12 (5)).

Мома *Рада* от белаго *града* (Григорево, Соф., СбНУ 44,4 (2)).

Защо нема риба от Мегрида
и *рекиа* от Демир *капия* (Гинци, Соф., СбНУ 44,5 (2)).

Ясен месец стари кумашина,
я *Денйца* убава *кумйца* (Бусманци, Соф.).

Бога *вази*, педесе *гавази* (Дивотино, Перн., СбНУ 49,60 (39)).

Премени се, моме, *начини се*! (Стефаново, Радом.).

С бакър вино *пият*, рипнът, тъ със *сбият* (ДВБ, 130 (50)).[8]

3. Римуване на две последователни думи във второто полустишие:

Марко знае *влашки арбанашки* (Суходол, Соф., СбНУ 43, 14 (5)).

Да си тъкми *Злата* от *Арвата* (Суходол, Соф., СбНУ, 43, 12 (5)).

Вала тебе, *кумашине Гине* (Сливница, СбНУ 44, 8 (5)).

Па се качи *Гине* от *Латине* (Сливница, СбНУ 44, 8 (5)).

Нигде нема у *гора извòра* (Житен, Соф., СбНУ 44, 62 (46)).

Покара го през суи планини,
та го скара у *Айрада града* (Връбница, Соф., СбНУ 43, 83 (30))

Натура *злато кръстато* (Ковачевци, Самок.).

Седи, пие с *петина дружина* (Раковец, Радом.).

Чи кълеса и пувика
сидимдисе *крълé*, *бълé* (Г. Оряховица, СбНУ 26, 10 (1)).

При повторение на части от стиха, които съдържат римуващи се думи, броят на римите се увеличава. Така две съзвучни думи могат да се римуват едновременно в края на два последователни стиха и в края на двете полустишия на втория стих:

Та го тури него зад *вратата*,
зад *вратата* оно, у *децата* (Друган, Радом.).

Ала сам ти, Марко, *ядовита*,
ядовита, Марко, *жаловита* (Бусманци, Соф.).

Този начин на римуване е особено разпространен в юнашките песни от Източна България:

Пуфали съ прит *крал'ви*,
прит *крал'ви*, прит *бал'ви* (Г. Оряховица, СбНУ 26, 10 (1)).

Чи те съ, сиико, пиленци,
пиленци и *кьгьджии*,
кьгьджии, *бурбуджии* (Габрово, СбНУ 26, 40 (15)).

Мирчу чубанинъ изкрай из *суфрáтъ*,
изкрай из *суфрáтъ*, изкрай въф *дицатъ* (ДВБ, 133 (50)).

В по-редки случаи едната от съзвучните думи може да се намира не в края на първия стих, а в неговата предцезурна част:

Марко *проси* Дели Магделена,
Марко *проси*, она го *подноси* (Друган, Радом.).

Понякога в два последователни стиха могат да се срещнат различни комбинации от рими, ако съзвучните думи са повече от две:

[8] Г. Еремидчиев, Народният певец дядо Вичо Бончев, София, 1954 (ДВБ).

Па *зафърли* тоя бели камък,
та *префърли Янина пла̀нина* (Бусманци, Соф.).

Дай ми, боже, лето *ладовито*,
дай ми, боже, *жито полеглито* (Чепинци, Соф.).

В юнашките песни се римуват различни части на речта, но най-чести са глаголните рими, като *сече*|*тече*, *сборуваш*|*питуваш*, *види*|*завиди*, *яло*|*дало*, *пила*|*служѝла*, *дава*|*зощава*, *замине*|*мине*, *проси*|*подноси*, *усидла гу*|*убузда гу*, *заръчъх*|*пуръчъх*, *минеш*|*заминеш*, *слушъ*|*пуслушъ*, *фърли*|*нътфърли* и пр.

Много обикнати са и римите-съществителни: *овчарко*|*цаварко*, *река*|*капия*, *Рада*|*града*, *кумашине*|*Гане*, *Гине*|*Латине*, *ерлиа*|*комшия*, *гора*|*извòра*, *горица*|*чешмица*, *вили*|*самовили*, *ментано*|*гердано*, *дипленѝца*|*ябленѝца*, *кавгаджия*|*пияджия*|*далгаджия*, *кавгаджия*|*борбаджия*, *Злата*|*Арвата*, *вратата*|*децата*, *ургунлук*|*бузгунлук*, *хубавица*|*гиздавица*, *кралица*|*дечица*, *кръле*|*бъле*, *гъркиня*|*влахиня*|*робиня*, *халятина*|*арапина*, *суфрата*|*дицата* и т. н.

Римуват се и прилагателни: *влашки*|*арбанашки*, *ядовита*|*жаловита*, *кишовита*|*дъждовита*|*снеговита* и др.

Срещат се също, ако и по-рядко, рими на различни части на речта, напр. съществително и прилагателно: *злато*|*кръстато*, *жито*|*полеглито*, *Янина*|*планина*; съществително и глагол: *мермери*|*помери*; съществително и местоимение: *вази*|*гази*; съществително и числително: *петина*|*дружина* и пр.

Основната част от римите в юнашките песни са женски (хорейни) и отворени *лелѐе*|*бистрѐе*, *гора*|*извòра*, *винопийци*|*кавгаджийци*, *кралица*|*дечица* и т. н. Поредки са затворените женски рими, като *сбору̀ваш*|*питу̀ваш*, *заръчах*|*поръчах* и др. Сравнително твърде рядко се срещат мъжки (ямбични) рими: *сечѐ*|*течѐ*, а също и дактилни — с ударение на третата сричка от края: *Янина*|*пла̀нина*.

В юнашките песни се откриват понякога и непълни рими, като например:

Тамо има жена *меанджийка*,
що е мене много *душманджия* (Григорево, Соф., СбНУ 44, 4 (1)).

Та направи от *лени мелеми* (Д. Пасарел, Соф.).

Чудо се е *гласи* от *небеси* (Лозен, Соф.).

Мерињ *чешкь*, *пудувечкь* (Г. Оряховица, СбНУ 26, 13 (1)).

Римата спомага извънредно много за лесното запомняне на съответния стих, затова тя често се среща в някои постоянни съчетания, общи места (loci communes), понякога наред с алитерация:

Я донеси риба от Орида (Мергила),
бело гроздѐ от Белаго града
и *рекиа* от Демир *капия*.

И си зема сабля дипленица,
що се *вие*, та се у джоб *крие*.

С *игла шила*, та ги е *рамила*,
с урка прела, та ги *облачила*.

Премени се, *моме*, *нагласи се* (*начини се*).

Много обикнато е постоянното съчетание „нодзе до колѐна, ръце до рамѐна", което се употребява в различни по съдържание стихове:

Изгореа нодзе до *колена*,
изгореа ръце до *рамена* (Бусманци, Соф.).

Отреза му нодзе до *колена*,
отреза му ръце до *рамена* (Ковачевци, Самок.).

Че моровки често болни лежат —
зиме глава, лете половина,
а есени раце до *рамена*,
а пролети нодзе до *колена* (Челопечене, Соф.).

Броят на римите в песента се увеличава понякога и от употребата на римувани имена и прозвища, като напр. *Мана Безумана, Новачу ковачу, звездица Зорница, месечинка вихрожинка, Айрада града, Злата* от *Арвата* и др. подобни.

* * *

Алитерациите в юнашките песни са изобилни. Без съмнение, те са се създали по естествен начин, чрез спонтанен подбор на думите в стиха при постоянното претворяване на песента. Звуковата хармония свързва думите в по-устойчиви изрази, които лесно преминават от един вариант в друг, защото лесно се запомнят:

Писна пиле, колко гласи има (Ковачевци, Самок.).

Дал ги градиш *мене* за *сполмена*,
ил ги градиш баще за *прощене*? (Суходол, Соф. СбНУ 43, 15 (6)).

Либа личи низ града воз града (Кокалене, Соф.).

Много често повтарящите се съгласни се свързват с повтарящи се гласни, т. е. алитерациите се съчетават с асонанси, при което се получава силно действуващо съзвучие:

Болен Божко болен лежи (Бухово, Соф., СбНУ 44, 93 (77)).

Пръвните са *петли пропяли* (Връбница, Соф., СбНУ 43, 10 (4)).

Чаша земи, ал я *ме напивай*,
додади я Деяну деверче (Лозен, Соф.).

Камо мене от мермере калдръм? (Чепинци, Соф., СбНУ 44,13 (9)).

Яла, *Маро, Марку леб* да *носиш*! (Челопечене, Соф.)

Па я, мале, Марку либе ли съм? (Челопечене, Соф.)

Да си *приплава балуту муре*,
да гу *приплава* ут *Йеди Куле*,
ут *Йеди Куле* ду *Кун Къпийъ* (Г. Оряховица, СбНУ 26, 24 (6)).

Ут синю нибе зв'ъздъ лурнищъ,
зв'ъздъ лурнищъ пр'ъз злат'ън пръст'ън (Г. Оряховица, СбНУ 26, 27 (6)).

Особено силен е музикалният ефект, когато алитерациите и асонансите следват в няколко стиха подред:

Дека гради девет задушбини,
кални друми камени калдъръми,
криви реки кемере мостове,
вода води от девет планини (Суходол, Соф., СбНУ 43, 14 (6)).

Тури руки у тежки тумруци,
на ноги му бели букагши,
на шия му три ситни синджира (Гинци, Соф., СбНУ 44,7 (4)).

Посилил се *Илия Смилянин*,
помери ти от мермери калдръм (Чепинци, Соф., СбНУ 44,13 (9)).

Рано рани туркиня девойка,
рано рани на Марица река
да си бели ситно бело платно (Връбница, Соф., СбНУ 43, 24 (10).

Броят на алитерациите и асонансите в юнашките песни, също като този на римите, се увеличава поради наличието на редица постоянни съчетания. Такива са някои общи места (loci communes), употребявани често в различни юнашки песни:

Та съблече ситно и свилено
и облече мозго и морово.

Па поидоа по равни друмове.

От Марко си черни кърви течат.

. . . . . *бели пеши палат,*

Чоен капник над очи надноси.

Алитерации представят и някои постоянни епитети, като *ситна сиротиня, ситни синджири, бели белезици, тежки тумруци, бела леба, равни друмове, равни двори, дребни рубета, камен калдрьм, мермер калдрьм, салкьм сачаци вити вежди, черни очи* и т. н.

Голяма роля за създаването на алитерации в юнашките песни играе тъй наречената етимологична фигура — постоянни съчетания от еднокоренни съществителни и глаголи, като *личба личи, зора зазори, среща сретне, сьни сьнува, сьни си засьни, пости пости* (пълна омонимия), *ручок руча, капка капна, ред редило, дарба дарят, борба борят, каул каулява* и др.; еднокоренни глаголи и наречия: *рано рани, летом лети, смиом смее, тръчом тръчи, бегом бега, чудом чуди*. В източнобългарските юнашки песни се срещат понякога и съчетания от две еднокоренни съществителни, които също представят алитерация, напр. *хала халятина, стряла стрялница* и др.

Често пъти в юнашките песни рима, алитерация и асонанс се съчетават с майсторство, на което могат да завидят много добри поети:

Дарбъ гу дарявът сё тъики чивретъ,
редум убинъвни със дребни рубетъ (ДВБ, 143 (53)).

Вода води, вода не доходи (Суходол, Соф., СбНУ 43,15 (6)).

Я донеси риба от Орида,
бело грозде от Белаго града
и рекия от Демир капия (Бусманци, Соф.).

* * *

За стиховата организация на народните и по-специално на юнашките песни е особено значителна ролята на повторенията.[9] Известно е, че в юнашкия епос повторението е обикнат композиционен и стилно-езиков похват. То има основно значение в ретардацията, така типична за този фолклорен вид. В юнашките песни често се повтарят цели епизоди от съдържанието, като по този начин се забавя действието. Тук обаче ще се спрем само на тези повторения, които допринасят за ритмиката на стиха — повтарянето на известни думи или редица от думи в един или няколко последователни стиха. Комбинациите могат да бъдат различни и многобройни. Ще посочим само някои от тях, които са най-често срещани.

1. Повторение на обръщението:

[9] За повторението в народното песенно творчество изобщо вж. М. Арнаудов, пос. съч., стр. 281—282; от същия, Фолклор от Еленско, СбНУ, 27, 1913, стр. 67—68; Й. Иванов, пос., съч., стр. 92—93; П. Динеков, пос. съч., стр. 136—138; Цв. Романска, пос. съч., стр. 166—167.

а) Повторение на едно и също обръщение в няколко стиха поред, обикновено пред цезурата:

Питъй, *мамо*, питъй, праву дъ ти кажъ!
Сноши худих, *мамо*, в хладнътъ михънъ,
там зъсварих, *мамо*, сидимдисе души...
Угледъх съ, *мамо*, ньляву-ньдисну,
почудих съ, *мамо*, ду куго дъ седиъ... (ДВБ, 135 (51)).

Та ги, *синко*, роби закараз,
у далечна, *сине*, земя анадолска (Гложвица, Трън).

Във втория пример формата на обръщението е изменена слабо във втория стих.

б) Повторение на обръщението в един и същ стих, най-често разширено с вмъкване на определение:

Леле Марко, леле добър *Марко*! (Лозен, Соф.).

Фала, мале, фала, стара *мале*! (Друган, Радом.).

Грудчо, Грудчо, зетко *Грудчо*! (Габрово, СбНУ 26, 40 (15)).

Понякога обръщението се повтаря в друга форма, при което за стиха има значение само като алитерация:

Мале ле, стара *майчице*!
Убава *Елко, Елено*!

В други случаи при повторение обръщението търпи още по-големи промени:

Леле, Марко, леле, мили сине!

Фактически тук се повтаря само междуметието, а обръщението *Марко* се заменя с две нови думи, които представят негово определение.

2. Повторение на една и съща дума като подлог в няколко стиха подред:

Чи настъпъ *Марку* пу бели друмуви,
чи приминъ *Марку* ърапскътъ зимя,
чи приминъ *Марку* зимя дирвишанскъ,
па пристигиъ *Марку* в зимя иинчърскъ (ДВБ, 136 (51)).

Грудчу си свалбъ зъфанъ,
къдесъ *Грудчу* рунинии,
къдесъ *Грудчу* кумшии,
най си *Грудчу* не къдесъ
сестрипити си синуве... (Габрово, СбНУ 26, 40 (15)).

Както се вижда от посочените примери, почти навсякъде мястото на повтарящия се подлог остава едно и също — пред цезурата, което допринася много за подчертаване на ритъма.

3. Повторение на цялата предцезурна част на стиха в два или няколко последователни стиха (анафора):

Нямъ д идиш, сино, вуйна дъ вуковъш,
нямъ д идиш, сино, кърви дъ пруливъш,
нямъ д идиш, сино, зимя дъ привзимъш (ДВБ, 140 (53)).

Нито ми е есен дъждовита,
нито ми е зима снеговита,
нито ми е пролет кишовита (Добродан, Троян).

Личба личи Айданева майкя,
личба личи низ града воз града (Кокалене, Соф.).

Ред ридилу й сетъ Солун градъ,
ред ридилу й ут къщъ въ къщъ (Оряховица, СбНУ 26, 18 (3)).

Дай ми, боже, лето ладовито,
дай ми боже, жито полеглито! (Чепинци, Соф.).

Подобни примери могат да се приведат извънредно много. Както се вижда от посочените по-горе стихове, повторенията често пъти се съчетават с алитерации и рими в първата или втората част на стиха, от което ритмичното и музикалното впечатление особено се засилва.

Понякога, повече в песните от Източна България, повторението в предцезурната част на стиха може да бъде непълно — изразът се повтаря, но е претърпял частична инверсия, или една от думите е изпусната или заменена от друга (обикновено съществителното е заменено с местоимение):

Бъбувът му девет стари баби,
ем *бъбувът,* ем си пъ уртувът (ДВБ, 126 (49)).

Та *усидла врагу кончи,*
усидла гу, убуза гу (Г. Оряховица, СбНУ 26, 11 (1)).

Дъ си приплавъ бялуту муре,
дъ гу приплавъ ут Йеди Куле (Г. Оряховица, СбНУ 26, 24 (6)).

4. Повторение на втората част на стиха като първа в следващия стих (спираловидно повторение), извънредно разпространено в песните с равни полустишия (4+4, 5+5 и 6+6):

Болен Божко *болен лежи,*
болен лежи, та ще умре (Бухово, Соф., СбНУ 44, 93 (77)).

Слъпи рану угря, *угря и съ дигнъ,*
угря и съ дигнъ, нъ плади'ъ утиди (ДВБ, 125 (49)).

Тези повторения понякога могат да следват и в повече от два стиха, като образуват истинска спирала:

Прувикнъ'ъ съ й *Вишъ гъркин'ъ,*
Вишъ гъркин'ъ, влашкъ влъхин'ъ,
влашкъ влъхин'ъ, царскъ рубин'ъ (Г. Оряховица, СбНУ 26,24 (6)).

Дъ ми излей *сед'ъм златни хълки,*
сед'ъм златни хълки, със сед'ъм синджирь,
със сед'ъм синджирь, със сед'ъм нъхтар'ъ (ДВБ, 151 (55)).

В стиховете, чиято цезура не е в средата, при спираловидните повторения се внасят известни промени, като инверсия, пропущане или вмъкване на думи, за да се получи необходимият брой срички:

Че ги стигнеш *на река Ситница,*
на Ситница, на чешма Дребница (Суходол, Соф., СбНУ 43,5 (1)).

Елена *оди по̀двори,*
по двори оди и плаче (Лозен, Соф.).

5. Повторения на отделни думи в един и същи стих. Те могат да бъдат в предцезурната част на стиха, напр.:

Долу ми *долу* в русно ливади (Габрово, СбНУ 26).

В други случаи една дума от началото на стиха, най-често глагол, се повтаря след цезурата, в края на същия стих:

Даде й господ, *даде й,*
даде й сина ненадан (Чепинци, Соф., СбНУ 44, 74 (55)).

6. Наред с всички посочени буквални повторения в юнашките песни се срещат често и повторения на еднакви по конструкция изрази без пълно съвпадение на текста. Те са разположени обикновено успоредно в няколко последователни стиха:

Айде сега кое от дека сте —
кое жадно — водица да пие,
кое гладно — лебец да си кули,
кое морно — на сенки да седне,
кое старо — у пърква да влезне,
кое младо — китка да набере (Д. Пасарел, Соф.).

Загинало е татарче
на бащини ми дворове,
на майчини ми скутове,
на сестрини ми дарове (Раковец, Радом.).

Излягъл е леле чер ърапин,
глъвъ имъ колкут идин къзан,
уши имъ колкут два тъчуръ,
учи имъ колкуту две крини,
джуни имъ колкут идин кък (Г. Оряховица, (СбНУ 26).

Подобни повторения може да бъдат разположени също и в двете полустишия на един и същи стих, напр.:

Ни умира Гьорги, ни остае (Волуяк, Соф., СбНУ 44,93 (78)).

Бол'ън ли си лижал, бол'ън ли си глидал? (ДВБ, 135 (51))

Нъ път падиъх, иъ кръступът (СбНУ 26,77 (57))

Накрая трябва да се изтъкне, че при пеене на юнашки песни доста често се повтарят изцяло отделни стихове, обикновено когато трябва да се подчертае една мисъл или да се премине към нова. Много пъти това става в края на музикалната строфа, която се оформя по този начин и текстово. Така при някои песни се повтаря предпоследният стих на всяка музикална строфа, напр.:

Е-е-е, хе-е-е, хе-е-е, хе-е-е!
Нито ме е секира посекло,
нито ме е йогън опърлило,
нито ме е слана попарило,
но помина жена удовица,
но помина жена удовица,
та проведе девет сирочета (Филиповци, Трън).

* * *

От посочените примери ясно се вижда, че римата, алитерацията и повторението са характерни, ако и не в напълно еднаква степен, за юнашката песен като елементи, засилващи ритмичността и музикалността на нейния стих. П. Динеков с право изтъква, че повторението в народната песен е не само обусловено от нейния характер на устно произведение, което се изпълнява по памет, но е и „нарочно търсено"[10]. В юнашките песни е търсена и използувана също и римата. Не е правилно да се твърди, че римите в тях са случайни. Възможно е да има и случайни римувания, отделни случаи на звуково съвпадение, но повечето пъти римите се употребяват съзнателно — те са преднамерени, търсени от добрия певец, и имат своя определена функция в песента.

[10] Срв. пос. съч., стр. 137.

Честата поява на рими, както и на алитерации и асонанси в юнашките песни може да се обясни преди всичко с факта, че в този фолклорен жанр, за разлика от другите видове песни, мелодията играе второстепенна роля — тя е само начин да се поднесе текстът, съдържанието, към което е устремено цялото внимание на слушателите. Дългите юнашки песни от мнозина певци се изпълняват отчасти в речитатив, а в някои случаи те изобщо не се пеят, а само се рецитират. Ето защо при тях, повече отколкото при другите видове народни песни, са необходими средства за засилване на ритмичността и музикалността на стиха, което и довежда до появата на рими и алитерации, както това е и в някои кратки фолклорни жанрове, които не се пеят. Освен това независимо дали се изпълняват речитативно или се пеят, юнашките песни уморяват поради своята голяма дължина, монотонност и сравнително бавно развитие на действието. Тъй като римата в тях не е редовна, нейната внезапна поява на отделни места в песента е изненадваща. Подобно на промените в размера тя внася разнообразие в стиха, разведрява умореното внимание на слушателите и го привлича отново.

КОСОВСКАТА БИТКА, ОТРАЗЕНА В НЯКОЛКО КЪСНИ ФОЛКЛОРНИ ТВОРБИ

ЕЛЕНА ОГНЯНОВА

В българското народно творчество има много песни, предания и легенди за Косово и Косовското поле. По-голямата част от тях обаче са свързани с юнашките подвизи на Крали Марко и други юнаци от онова време. Но в Югозападна България, главно в Софийско, Брезнишко, Перишко, Радомирско и Самоковско, се срещат голям брой песни и предания, които възпяват легендарната битка на Косово поле от 1389 г., в която са загинали сръбският княз Лазар и завоевателят на Балканския полуостров султан Мурад Първи.

Ще се спра само на две песни, създадени в последното двадесетилетие на миналия век, също и на песни и исторически предания, записани лично от мен през последните няколко години. Те не са обнародвани още никъде. С това цели да покажа, че у нас, в България, в паметта на българския народ живее все още отзвукът за едно изключително важно историческо събитие, което е оказало несъмнено силно въздействие както върху съдбата на балканските народи, така също и върху духовния живот, върху националното съзнание на българския и сръбския народ. Това е толкова по-важно, като се знае, че близо шест века от тия героични събития българската народна свист е съхранила вярно и почти исторически документирано в своята жива, неписана история решителния двубой между християните и мюсюлманските турски орди, дошли от Мала Азия и отправили завоевателен взор към Европа.

Една от песните е създадена от народния певец Вуче Ангелков от село Връбница, Софийско, и записана от д-р Стоян Ватев през 1886 г., а обнародвана през 1942 г. в Сборник за народни умотворения, том 43, стр. 264, под редакцията на проф. Михаил Арнаудов. Другата песен е изпята и, по всичко личи, създадена от слепия певец-гуслар Н. от гр. Разлог и е обнародвана от С. Боянов през 1893 г. в един малък сборник от няколко юнашки песни и битови новели. В тия две песни е отразен косовският бой на едно широко епично платно, на което ярко и релефно са изобразени главните действуващи лица в тая историческа епопея: двамата владетели — княз Лазар и султан Мурад, техните първи помощници и военачалници, войските — християнските и мюсюлманските, конете и дори нямата вековна свидетелка — река Ситница.

Това, което е особено характерно за първата песен — песента на Вуче Ангелков, — то е вярната картина за националната трагедия не само на сръбския народ, но и на останалите народи на Балканския полуостров и дори на ония, които са населявали земите на север от река Дунав. Тази песен започва с познатата картина на събитията, предшествували Косовската битка, известна и в сръбските

епически песни, посветени на неравния бой на Косово, край мътните води на легендарната река Ситница. Княз Лазар (при Вуче Ангелков „цар", както е познато и в други български исторически и юнашки песни) получава писмо, в което му се съобщава за идването на безбройната турска войска, пресекла земите на българското царство и стигнала до бреговете на река Ситница в Косово. Прочитайки писмото, донесено от сокол, княз Лазар започва да плаче и да разказва на жена си кралица Милица:

... наша земя турци че притисна,
наше царство турци че преземе,
сичка войска наша че изгине,
и язе че, либе, да погинем;
а тебека млада че зароба,
тизе че си у турци робиня.
У книга се, либе, показува,
турска войска ни край, ни брой нема...

По-нататък в песента е предаден динамичният разговор между княза и жена му, която се бои да остане сама в княжеската твърдина, защото всички войски слугите, братята й ще отидат на боя в Косово. Княз Лазар не може да обещае нищо на жена си, да защити нейната сигурност и безопасност. Пред неговия отчаян взор е многохилядната турска армия и той трябва да поведе своите ня. колко пъти по-малобройни войски срещу нея, трябва да воюва на живот и смърт за спасяването на християнската вяра. И певецът рисува този важен момент преди тръгването на сръбските войски за Косово:

... Ютре рано либе, да подранш,
преди зори войска че повърви:
най-напред е Юговичи Божко
и он носи кръстата байрака,
на байрака три златни кръстеве,
между них е наше славно знаме...

Певецът пее в песента си свободно и непринудено за похода на сръбската войска, за бойното знаме с три златни кръста, под което са се събрали сръбските воини. Кралица Милица не може да измоли нито един от братята си да остане при нея, за да я утешава и пази в тия тежки и напрегнати дни, когато се решава съдбата на националното съществуване на народа им, тяхната бъдеща съдба, техният живот изобщо. Отговорът и на деветте й братя е един и същ, продиктуван от чувството на патриотизъм, на преданост към княза и народа:

Иди, сестро, у двори на кули,
ние че идеме на бой у Косово...

А най-младият й и най-обичан брат Янко Косанович твърдо заявява на хваналата се за гривата на коня му своя любима сестра:

... а я нечем назад да се върнем,
бой че бием за милога бога,
къз че лием за ристиянски народ...

След тежката раздяла с кралицата, с близките и роднините, с роден дом, с мира и спокойствието, царили дотогава в сръбското княжество, войските, предвождани от княз Лазар и неговите най-добри военачалници и близки роднини, се отправят към Косово. Песента тук рисува още по-релефни картини, събитията се развиват по-вълнуващо и динамично. Още нестигнали до Косово поле, и княз

Лазар вижда вражеските войски. Цялото Бяло море е „замрежено“ от гемиите на турските орди, цялото равно Косовско поле е побеляло от турските шатри. Първите решения и заповеди на княза-предводител трябва да бъдат решаващи, силни и смели, които да стъписат многобройния враг. Но той има сили да издаде една единствена заповед: да се обкръжат турските войски откъм морето и да се ударят в тила. Сред цялата тая сложна и объркана ситуация единственото вярно решение е внезапният и неочакван удар, който да смае многобройните завоевателски войски. Готовност проявяват всички полководци на княз Лазар, но най-упорит и най-настоятелен е Юже Бранкович. Народният певец го рисува като предател на собствената си войска. Той действително успява да нападне пръв турците в тила, но им предава без бой своята няколкохилядна войска и сам се връща в сръбския военен лагер, за да оклевети най-предания и най-верен на княза воин — Милош Кобиличин (отнася се за Милош Обилич). Князът е потресен от това съобщение за неговия любим полководец и близък роднина. Той не може да вземе никакво решение — толкова е силна изненадата от съобщението за предателство, и то точно в един момент, когато само сплотеността и единството на всеки участник в боя биха могли да спомогнат за победа над многохилядния превъзхождащ завоевател. Милош Кобиличин, готов на саможертва в името на княза и отечеството си, заявява смело:

— Фала тебе, сръбски цар Лазаре,
ако язе, брате, за зло мислим,
мене нека турци ютре хвана;
ютре рано че идем у Турция,
ем че ванем цара султан Мурад,
та чем първо да го побугарчим,
че му турим сланина у уста,
па чем после я да го погубим.

И той произнася своята воинска клетва: „сам главата че си свалим“, ако не стори, не приведе в изпълнение дадената дума. Народният певец живо и образно проследява развоя на събитията, развили се за кратко време. Юже Бранкович предателски пак се е върнал в шатрата на султан Мурад и го предупреждава за идването на Милош Кобиличин. Той дори съветва султана да не си подаде ръката на сръбския воин, който ще пристигне при условие да води преговори за прекратяване на сражението, а да го унижи и му подаде десния си крак. Султанът приема съвета на предателя и го изпълнява докрай. Милош обаче успява да разпори султана и да побегне. Всичко това става толкова неочаквано и бързо, че никой от турските военачалници, намиращи се наблизо, не успява дори да помисли за залавянето на убиеца. Но Милош Кобиличин е пропуснал най-важното от своята клетва — да тури сланина в устата на мохамеданина. И той смело и обречен на саможертва се връща при все още живия султан Мурад, поставя му в устата сланина и пак се измъква от турското обкръжение.

Народният певец Вуче Ангелков иска да обрисува по-живо и по-силно героичния образ и постъпка на сръбския пълководец (който без друго като християнин печели всички симпатии), когото многохилядната турска армия не може да хване, въпреки че той се движи из нейните гъсти и нестройни редици. За да засили още повече ореола около подвига на смелия Милош Кобиличин, народният певец ни представя образа на още един предател — „една стара баба“, — която съветва турците да замаскират моста „Гюзелкюприя“ над река Ситница и тогава ще успеят да хванат убиеца на султана. Турците насипват „слама ръженица“ на моста и под сламата прикриват побити нагоре саби и ятагани. Когато минава Милош с

коня си, забитите саби прерязват нозете на коня и смелият юнак пада, но турците не смеят да го доближат:

... Три саата Милош тамо седе,
па не смея турци да си прийда.

Творческото въображение на певеца тук е добило своя най-висок художествен връх. Той сравнява Милош Кобиличин със сокол, който лети нависоко, но сега е паднал с прерязани криле. И той произнася своята клетва с достойнство и сила:

Проклет да е, кой ви това каза,
нег'о земя да го не приима,
ни па бог душа да му пече;
на кое ви место той доучи,
ега тамо да се укамени,
за век тамо да се приказуе. —
И веднъга тая стара баба,
и веднъга на камик станала.

След тоя момент, нов и непознат на сръбските народни песни от цикъла за косовския бой, песента се развива спокойно и епично. Двете неприятелски войски се сблъскват силно, но сръбската войска е подкопана от предателството на Юже Бранкович, който избива пълководците на княз Лазар, а сам князът е паднал вече от ятагана на „един църн арапин". След погиването на двамата владетели — султан Мурад и княз Лазар — войната се преустановява, сръбската войска е избита почти напълно. Певецът не завършва своята песен-епопея дотук, което би било логично. Той връща своя слушател пак към книжеската твърдина при кралица Милица, за да представи момента, в който пристига слугата Гълабину и съобщава страшната вест:

..., наша войска кърви потопна
и загина сръбски ми цар Лазар,
и загина Милош Кобиличин.
Проклет да е Юже Бранковиче,
он преда наша силна войска,
он погуби Югович Божко,
он погуби Янко Косанович,
он погуби Иван, свой побратим...

Певецът сякаш изпълнява великата повеля на времето, когато се развива това съдбоносно събитие. Трябва да се знае и помни от поколенията, че сръбската войска е била победена само с помощта на предателството, извършено от близък до княза човек. И струва ми се, че именно този момент заслужава особено внимание. Защото народният певец, събрал своя исторически материал, е пресъздал творбата си в дух, твърде близък до духа на народа от онова героично и тежко време — вярата в своята непобедимост, ако боят се води при честни, воински условия. Въпреки многобройната турска войска сръбската е в състояние да я победи, защото тя защищава правата „ристянска вера" и само подло извършеното предателство нанася смъртоносен удар върху иначе непобедимата войска.

Другата песен е творба също на много талантлив народен певец от село [illegible]-добърско, Разложко, и е обнародвана за първи път през 1883 г. в Сборник за народни умотворения, том 3, стр. 85. Тази песен е разгъната в 775 стиха — най-голямата от българските народни песни, възпели героичното сражение на Косово поле. Към нея е прибавен един епилог от 75 стиха, който разказва за освобождението на Сърбия от Кара Георги в началото на XIX в. Този епилог идва да под-

скаже за твърде късното пресъздаване на събитията, станали в края на XIV в. Ще се спра само на най-важните няколко момента в песента: 1) Когато княз Лазар получава писмо от Султан Мурад, който го кани за бой на Косово, заради съдбата на обединения и изтерзан народ. Султанът предлага в писмото си народът да не плаща данъци на двама-трима царе, а само на този, който излезе победител. В момента, когато пристига султанското писмо, князът вечеря с четирмата си „слуги": Кубилки Милуш от Призряна, Кусаче Ивана, Топлица Милана и Бане Гулебану. 2) Княз Лазар обвинява веднага Милуш Кобилики, че претенциите на султан Мурад са предизвикани именно от него, защото не зачитал християнската вяра и бил закърмен с мляко от кобила. 3) Преоблечен като яничарин, Иван Кусаче отива в турския военен стан при султан Мурад, като му съобщава, че е пристигнал от Анадола, за да провери дали трябва още нещо за войската, преди да влезе в бой с християнските войски. Мурат му нарежда, че ще трябва да събере и изпрати още повече бойна армия. 4) В султанската шатра Иван Кусаче вижда зетя на княз Лазар — Вук Бранкович, като съюзник на Мурада. Цялата войска на Вук Бранкович била облечена в яничарски дрехи и готова да се нахвърли срещу княжеската сръбска войска. 5) Връщането на Иван Кусаче при княз Лазар и съобщението му за виденото в турския стан. 6) Заповедта на княз Лазар да се встъпи в бой, като войската се приготви хубаво:

Четири дреи от плет уплетени,
да покрия юнака от перчика,
от перчика, коню до копита,
да не може сабя да й фати.

7) Сръбската войска успява да надделее над турската и султан Мурад решава да се оттегли към Румелия. 8) Милуш Кобилики, който се е заклел пред княз Лазар, че ще накара султана да яде сланина, отива в султанската шатра, разчеква устата на Мурад на две и напъхва сланината. Тук следва вече познатият и от другата песен момент на предателство от страна на една стара баба. 9) Турците хващат Милуш Кобилики, закопават го в земята до колене и след като го секат три дни и три нощи, убиват го, когато той, вече уморен, им казва да му съблекат телното облекло. Погребването на Милош от дясната страна на султан Мурад, като между двата гроба се издига зид. 10) Княз Лазар разпраща писма по цялата сръбска земя за събиране на още воини. И певецът казва, че:

... ка си тече вода как морето,
така текла войска как Косово.

11) На Косово пристига и Стефан от Усилка, град при немската граница, заедно със слугата си Първузор. Когато преминава река Ситница, Стефан вижда кървавите потоци от сръбската войска и калпаците на княз Лазар и неговите воеводи. 12) Юже Бранкович пронизва със „стрела заирлия" Първузора и Стефан се връща и избягва със семейството на княз Лазар в Немска земя, като отнася със себе си и „князовата корона".

Стефан от Услика вероятно ще да е наследникът на княз Лазар — Стефан Лазаревич, за когото ни говори писателят Константин Костенечки, който е емигрирал в Сърбия след падането на българската столица Велико Търново.

Както се вижда, песента е доста вярно документирана. Но все пак трябва да признаем и доста художествено-лирични отклонения на певеца, с които той приближава своята хроникална епопея до песните на сръбскохърватското народно творчество. Епилога за въстанието на Кара Георги от началото на XIX в. трябва да

приемем като една силна патриотическа концепция, която се е наслоила много по-късно. Аз дори мисля, основавайки се напълно на народната песен, както и на вариант у Шапкарев, кн. III—IV, № 286 от село Бърчево, че по повод въстанието на Кара Георги е била създадена и тая песенна епопея, за да може по-силно и по-релефно да изпъкне историческото значение на самото въстание за балканските народи и техните активни борби за национално освобождение. Близостта на мотивите в тази песен от Разложко с тия от сръбскохърватския исторически епос подсказва недвусмислено, че тия мотиви са били вече познати и са обработвани и пресъздавани според таланта и творческото виждане на народния певец. А това е могло да стане само след като някои сръбски песнопойки, а може би и сборници на Вук Караджич са се популяризирали по-нашироко и извън пределите на княжество Сърбия.

В една народна песен от Пернишко, която записах през есента на 1964 г., се повтаря вече познатата картина от песен № 45 в том II на Вук Караджич: отнася се за времето след прекратяването на боя на Косово поле и погибването на княз Лазар. Това е моментът, в който Милица кралица получава тежката вест:

— Хвала вази два черни гарвани,
дали бехте на Косово полье?
Що ми прават до две силни войски? —
Отговарят два черни гарвана:
— Ой те тебе, кралице Милице,
тая заран на Косово бехме,
две се войски юнашки удриха,
загинаха два силни кральове —
турски Мурад и сръбски крал Лазар.
Много войска на Косово падна,
Ситница е мътна и кървава,
турска войска нещо най остана,
а от сръбска — що е останало —
сичкото е рани и кръв утънало...

Тук обаче се преплита един интересен момент, който е познат на нашите юнашки песни. Говори се за Дамян юнак, тежко ранен и загубен сред многобройните убити воини край река Ситница. Дамян, когато идва в съзнание, вижда над себе си една орлица, разперила криле и му пази сянка. А той, пронизан с двадесет саби-огненици, почти безгласно пита орлицата защо му прави това добро, защо го пази от парещите лъчи на слънцето. Орлицата му разказва кратко и ясно, че се отплаща заради добрината, която той е проявил към нея преди години, когато на Косово се били „Марко юнак и Муса Кеседжия“ и когато била запалена гората около тях от искрите, които са излитали от оръжието на двамата „добри юнаци“. Дамян моли орлицата, че ако иска наистина да му се отплати за някогашната негова добрина и съчувствие, трябва да отиде и съобщи на майка му, че той е погинал на Косово за „милого бога и ристово име“. Орлицата отлита на Дамяновите порти, които били далеко, „през девет планини големи и девет реки дълбоки“, и предава молбата на ранения юнак. Но един юнак може да бъде роден само от юнашка майка:

Пуста майкя, каменно ю сърце,
ни заплака, ни сълзи порони,
най си влезна у ладни ихъри,
та изведе тая добра кони:
тури майкя нога у ъенгия,

дорде майка онаа да тури,
она стигна у Косово поле.
На засука Дамянова майка,
па засука свилени ръкаве,
па засука поли до пояси,
па нагази кърви до колена,
та превърна три нияди глави;
дорде стигне Дамянова глава,
слънцето се на заод изправи.

Освен в десетки песни споменът за Косово и Косовската битка е запазен и в другите фолклорни жанрове — в пословици и исторически предания. Например у нас, в Граово, се казва доста често:

Загази като Марко на Косово (отнася се за човек, изпаднал в лошо положение, както е бил и Марко, който като турски васал е трябвало да отиде като съюзник на султан Мурад срещу християнските сръбски войски).

Пищи като Янко от Косово (тук вероятно се отнася за Ян Хуниад, който в 1648 г. е бил разбит на Косово от три пъти по-многобройната турска войска).

Събрало се народ като турците на Косово (когато се натрупат някъде много любопитни хора).

Заморил си се, като ка се врачаш от Косово (за човек, който се връща в къщи изморен и изтощен).

Бързаш, като че ще идеш на Косово (когато някой няма време да седне, а бърза да върши важна и неотложна работа).

Едно от първите записани у нас предания, които разказват за Косовската битка, е обнародвано в Сборник за народни умотворения, том XV, стр. 116.

Преданието разказва, че султанът потеглил към решителното сражение, ръководен от бога, който не бил доволен от разпусналите се религиозно християни. Когато войските на султан Мурад привършили брашното, той изпратил елчии в село Бабуш, където живеел голям богаташ, да му поискат каквото има, за да нахрани войските си. Когато го попитали, чорбаджията отговорил: „Дал господ жито, ще се намери." Така много пъти ходили султанските елчии и по много жито товарели из хамбара на богаташа. Когато последният път товарили, нищо не останало в хамбара. Елчията съобщил на султана, но той отново върнал обоза към Бабуш, защото войската била гладна, а с гладна войска победа не се печели. Елчиите се върнали при богаташа и въпреки че те сами били заключили празния хамбар, за да не потъпкат султанската заповед, пак отключили сградата и какво да видят! Хамбарът бил пълен и равен с жито. Те натоворили многобройни коли и отишли, та казали на султана какво чудо се било случило. Султан Мурад се качил на коня и отишъл сам да види. Като видял, че войската му ще бъде спасена от глад, той си рекъл да направи нещо за спомен, което да се помни от богаташа и неговото поколение. Викнал при себе си богаташа, поръчал му да се качи на един кон и да го бодне из полето: колкото място изборе и изтъпче, толкова да е негово и да не плаща данък, догде е Турско.

Според преданието този хамбар стои и досега, както и едни чудни дървета, които били около шатрата на султан Мурад. От рода на богаташа живеели около 50 души (толкова пъти ходили султанските елчии за жито) и всички живеят в една къща, хранят се и на една трапеза. Старейшината им засега бил дядо Станоя. Потомците не се женят помежду си и все от други къщи вземат мома или момък. И това е, завършва преданието, да се чуди човек, че от 50 души повече не се множат. Един ако се роди, друг ще умре и все 50 остават.

В последните десетина-петнадесет години аз записах и няколко интересни предания и легенди, които се отнасят до Косово. В някои от легендите кратко се предават събитията, познати ни вече от народните песни. Но ще се спра само на две, които са по-сбити и носят някои по-нови моменти. В едно предание, което съм записала в село Волуяк, Софийско, от Йонка Будинова, родом от с. Гурмазово, а оженена и живуща в с. Банкя, се разказва:

„Цар Лазар сръбски бил праведен човек. Ка отишъл на Косово, он не искал да гине войската му, ама що да прави — дошли друговерците, па искали да заробят и Сръбско, като що заробили и българското. А господ му се явил и го питал:

„Цар Лазаре, ти какво искаш повече: на земята ли да си цар и да гледаш народа как се мъчи данъци да ти плаща и държавина да ти пази от турците или искаш да си вечен цар на християнските народи, горе, при мене?"

А цар Лазар рекъл:

„Я искам при тебе да съм вечен цар и да не гледам мъките на народа."

Господ си отишъл. Като дошли турците при Косово и нападнали сръбската войска, цар Лазар си дал златната сабя на зетя си Милош — он бил мъж на сестра му, и заповедал он да води войската. Милош много се зарадвал, дека той че стане цар, и като грабнал златната сабя и повел войската, той изведнъж се изправил срещу цар Мурад. Като дигнал златната сабя и веднъж посекъл турскио цар. А турците, като останали без цар, много се изплашили и побегнали, ама сино на цар Мурада, он бил близу до плаща си, грабнал на баща си сабята и убил Милоша. Тогава двете войски, останали без царе, се ударили и се били около три дена и три нощи. Слънцето се запрело сеир да гледа. А турците, едно, били посилни и, друго, били многу повече и що имало сръбска войска, все я избили или па я удавили у река Ситница. Цар Лазар, като видел дека Косово полье е утънало у кръв до колена, паднал да се моли на бога, та да помогне на сръбската войска. И как се е молил, така си и умрел и тогава вече погинала и сръбската държава."

Както се вижда, в това предание има няколко нови подробности: отказването на княз Лазар доброволно от водителството на сръбските войски, появяването на сина на Мурад и внезапната смърт на княз Лазар, който умира в момент на молитва. Що се отнася до разговора между бога и княз Лазар (къде иска да бъде цар, на небето или на земята), в българското песенно творчество това е познат мотив. Например в песента за „Изграждането на Дечанския манастир", Сборник за народни умотворения, том 43, стр. 263, Софийско, е възпято името на княз Лазар вместо на Стефан Урош, действителния ктитор на прочутия Дечански манастир. Но в тая песен се казва:

Хей, хвала ти, сръбски княз Лазаре,
яку сакаш тука цар да бъдеш,
твое царство многу силно че е:
де помисиш — тамо че отъвнеш,
сичка земя тизе че владееш!
Но тука е царство, яко късо,
малку време царство се минува.
Ако сакаш цар небесен да си,
тамо си е царство дъгговечно.

Тоз спомен, затрупан и потъмнял от времето, е останал да живее в народното съзнание, като името на Стефан Урош се преплита с това на княз Лазар, увековечен в легендарната битка на Косово.

Другото предание е от село Горни Пасарел, Самоковско. Това село сега не съществува, защото е заляно от водите на язовир „Искър". Но аз го записах от 67-годишната баба Лазарина (Джина) Кацарова, която по-късно се преселила в София и е носителка на голям брой епически песни, предания, легенди, приказки и пословици. Ето какво ми разказа тази вече възрастна жена през пролетта на 1953 г.

„Като са ни зеле турците, отишле да земат и сръбското царство. А сръбскио цар Лазар бил многу праведен човек, праведен цар, народо го обичал и почитал многу. Та кога цар Лазар развеял байрако да иде на бой сос турците, що е било мажко у сърбската царщина, све се е сбрало при царо и пошло на война на Косово. Двете войни се срекняли на Косово — оно било едно равно поље, равно место, како тепсия, само една река текла през него, Ситница, а покре него друга една — Бистрица. Та кога се удариле двете войни и станал страшен бой — пешаците войници затанали у кръв до колена, а река Бистрица станала матна от кръв. Па имало един сърбски войвода, бил мижу прочуен — Милош му било името. Он бил силен, защо, кога бил детенце, умрела макя му, та го доили на кобила. И он бил затова многу силен, та се промъкнал при турскио цар и го убил. А турците, като видели дека веке немая цар, хванали се да бегаят. Милош ошъл при цар Лазара и рекал:

„Я го убих турскио цар, ама заборавих да му турим сланина у устата, та да му умърсим верата."

А цар Лазар бил праведен човек, като светец. И он нехтел да запре войводата Милош да не мърси верата на турскио цар, он си бил умрел човеко. Върнал се Милош при турскио цар Мурад и му турил едно парче свинска сланина у устата А господ се ядосал, кога видел това, и извикал:

„Що работиш ти, свети-цар Лазаре? Защо на умрелото куче нож вадиш? Оти мърсиш верата на турчино кога е умрел? И ти сега ке загинеш и целата ти войска ке погине."

И кога после улезнали у бойо, Милош пръв паднал убиен от турците, а по него и цар Лазар и целата сърбска война. Тé така е погинало сърбското царство. Кажували са ми, дека и досега на Косово поље трава не никне, сичко е голо и равно като тепсия, а реката още тече кървава, толку многу народ е погинало там."

В основата на това предание е залегнала верската идея за смъртен грях, когато се омърсява или тъпче врата на умрял човек. Но и тук, както и в много песни, в които се пее за падането на българското царство под турско владичество се пее и разказва, че бог е вдигнал ръце от християните, които не зачитали врата си: с кон влизали в черква и с маждраци и копия вземали нафора; не почитали божите празници, не постели, ядели блажно и в петък, и в сряда. Тоя мотив е познат и в сръбскохърватските песни, и то главно в песните за княз Лазар, който е бил грешен много, а след това се разкаял и станал богоугоден човек. В българските народни песни този мотив се среща, както споменах вече, само в песните, които възпяват падането на България под турско иго.

В заключение бих искала да отбележа още веднъж, че песенната традиция в нашата страна е още жива. Тя е като една неписана, жива история, която се предава от поколение на поколение, от век на век и пази жив спомена за героични и славни дни от миналото на балканските народи. Споменът за тия събития се е разнасял и е заседнал дълбоко в народната памет. Успехите на турските завоеватели са отеквали дълбоко и болезнено в съзнанието на току-що поробения бъл-

гарски народ и той е давал израз на мъката си в песни и разкази. Но пак повтарям, че народният певец е увековечил тия събития не така, както са ставали, а така, както е трябвало да бъдат, за да се подчертаят героизмът и смелостта на поробените народи.

Бяганията от военните действия, разселванията от едно място на друго са спомагали много за бързото разгласяване на военните новини и още по-бързото им възприемане от страна на народа. По тоя именно начин някои много далечни и други по-близки събития, станали на Балканския полуостров, са се запазили и до наши дни... Такъв е и случаят със страшната Косовска битка от юни 1389 г., възпята и пресъздадена в десетки песни и исторически предания и легенди, в които е възхвален героичният отпор, даден на турците от християнските войски. Благодарение на тия именно песни и легенди в народната памет е днес е жив този величав и смел подвиг.

БЪЛГАРСКИТЕ СИМВОЛИСТИ И НАРОДНОТО ТВОРЧЕСТВО*

ВЕЛИЧКО ВЪЛЧЕВ

По въпроса за ролята и значението на нашите символисти за развитието на българската литература е писано немалко. Бихме могли да кажем, че резките и неправилни квалификации, правени в миналото от позициите на социологизма, са преодолени. През последните години в литературознанието се полагат усилия за отстраняването на прибързаните и едностранчиви оценки.

Една страна от тоя проблем обаче остава все още неизяснена. Касае се за отношението на символистите към народното творчество. На тая тема ред автори се задоволяват по традиция да отбележат пътем, че символистите, скъсвали с българския народ и с неговите обществено-политически борби, били скъсали напълно и с народното поетично творчество.

На пръв поглед като че ли наистина не е нужно да се доказва такава една теза. Щом една литературна школа скъсва с традицията, поддържана десетилетия от романтизма и реализма, щом нейните последователи странят от живота на народните маси, те не ще се интересуват и от поетичното творчество на тия маси, пропито с ярко изразен демократизъм и хуманизъм. Каква връзка с фолклора бихме могли да търсим например в символистичните произведения на Людмил Стоянов, част от които са посветени на С. Киркегаард, К. Балмонт, В. Иванов? Или в цялото поетично творчество на Николай Лилиев, в което диша копнеж за сливане с всичко неземно и безплътно? Може ли наред с образите на Лаура, Клара, Ема, Лисхен, на средновековните замъци и катедрали, които населяват поезията на Емануил Попдимитров, да намерим следи от българските народни песни? Би ли следвало да очакваме, че ще открием някакви мотиви от нашия фолклор в произведенията на Гео Милев, след като знаем с каква жар поетът разпространява у нас западноевропейския модернизъм и индивидуализъм?

Подобни въпроси бихме могли да задаваме за творчеството на Д. Дебелянов Хр. Ясенов, Т. Траянов и на ред още писатели, числящи се към литературната бохема (Н. Хрелков, Г. Райчев) или дошли по-късно на книжовното поле като техни спътници или епигони. И тези въпроси биха изглеждали напълно логични и оправдани.

В същност тоя род силогизми не са от най-надеждните в литературната наука. Те са причина да останат неизяснени някои важни черти от литературния процес, чието пренебрегване довежда до неправилни изводи.

Внимателното проучване на поставения за разглеждане въпрос не говори в подкрепа на мнението, че българските символисти скъсват напълно с народното творчество, а косвено и с българския народ. Една от причините, поради която в съзнанието на поети и писатели се задържат — макар и латентни — идеи, мисли

* Настоящата статия е част от по-обширна студия на същата тема.

и образи от фолклора, бихме могли да си обясним със съображенията, приведени от Валерий Брюсов. Като отговаря на П. А. Перцов по повод на обвинението, че младите по онова време руски поети пренебрегвали традициите на реалистичната и демократична руска литература, Брюсов заявява: „За откъснатостта на новите поети от народната почва вече Ви писах. Настоявам, че Вие не сте прав... И как ще се откъснем от тая почва, когато ние още тъй тясно сме свързани с нея... Моят дядо беше крепостен. Боже мой! Та нали аз зная, чувствувам, че всяка минута в мене може да се събуди тая стихийна душа, скъпата буца пръст, която е създала 1612 година, която е жива, която образува това единно, обособено и нам явно, близко, понятно, което някога е било наречено Русия?“[1]

Струва ми се, че тия мотиви биха били подходящи при подобен отговор за всички почти наши символисти. Защото наред със съзнанието за своя класов произход те почти всички изпитват бедността и неволята през своето детство, а някои и през целия си живот. И това е другата главна причина, която ги кара да потърсят през своето юношество марксическите ученически кръжоци и клубовете на БРСДП, а по-късно, след Октомврийската революция, и нашето Септемврийско въстание от 1923 г. — да скъсат със символизма и напишат значителни произведения: Л. Стоянов — „Милосърдието на Марс“, „Холера“, „Мехмед Синап“; Гео Милев — „Септември“; Н. Хрелков — „Средношен конгрес“; Хр. Ясенов — стихотворението „Петроград“ и ред други хумористични и сатирични творби; Е. Попдимитров — „Воденичарката“, цял цикъл произведения на фолклорни сюжети, поемата „В страната на розите“.

Пътят, по който се стига до установяване на въздействието на фолклора върху българските символисти, е труден, сложни са литературните влияния, които търпи тяхното творчество, тези влияния менят своята сила и характер.

Почти за всички наши символисти тоя път започва от детските им и юношески години, прекарани сред народните низини. Людмил Стоянов обиква народните песни и приказки от майка си още през ранното си детство. „Тя имаше огромна памет — помнеше стотина приказки и песни“ — съобщава за нея поетът. Неговата памет е запазила и спомена за селския събор, на който народен певец (Геро Перчема) пее хайдушки и юнашки песни, песни за освобождението на България от Русия. Баща му има жив усет за народното творчество. Той записва народни песни и приказки и ги праща за обнародване в Сборника за народни умотворения. Л. Стоянов ни е описал събирателската му фолклорна дейност за период, в който още не си е давал сметка за поетичните достойнства и за жанровите особености на фолклора. Бъдещият поет слуша стария Мерджан да разказва приказката, която сам той толкова пъти е чувал от майка си (приказката за тримата братя и техните приключения на „долна земя“). Баща му записва приказката дума по дума, но това за момчето е „старо“, не му се вижда интересно. „И защо вика хората — не мога ли аз да му я продиктувам?“ Едва когато леля му Карамфилка запява, той се вслушва в песента ѝ, харесва му. „Самата мелодия, тъжна, провлечена, някак ни упойваше. Гласът на леля Карамфилка се отекваше — тих, равен, — но тъжно

[1] Брюсов заявява, че всяка минута в него м о ж е д а с е п р о б у д и „стихийната“ душа на Русия, на руския народ. Тая душа наистина се събуди, и то не само у него, но и у ред други още забележителни поети на руската земя. Факт е обаче, че за дълго време тая душа беше приспивана от чуждестранни магьосници, които внушаваха на писатели, художници, театрални дейци мисъла за самоценния характер на изкуството и литературата, караха ги, макар временно — да забравят своята земя, свои отруден и измъчван народ, своята важна мисия на поети и граждани.

вибрираше и сякаш се топеше във вечерната здрачина, мек и задушевен. Такива песни, дето се говори за любов или се карат мома и момък, ни бяха малко чужди, непонятни, но имаше песни за турци-яничари, турци-зулумджии, жени, войводи на хайдушки дружини. Какъв живот е бил едно време!"

Песенни мелодии, образи от приказки и предания се напластяват постепенно в неговото съзнание. И никак не е чудно, че първите опити на Л. Стоянов в поезията са подсказани именно от народното творчество. По това време вече той има усет за поетическите достойнства на фолклора. Той не е доволен от своите първи литературни опити, негодува, че те не са тъй сполучливи, както народните песни и приказки.

И Гео Милев всмуква първото очарование от народното творчество още в своето детство. Неговото семейство, също учителско, не било скъсало духовната си връзка с българския народ. Баща му също цени произведенията на нашия фолклор и ги обнародва в Сборника за народни умотворения. На малкия Гео правят силно впечатление българските обичаи. За да достави удоволствие на домашните си, той кудкудяка с истинско усърдие на Игнажден, следи с интерес обичаите на коледния празник. На Бъдни вечер, когато всички се събират в голямата стая, децата насядвали около баба си, която им разказвала как някога са празнували Коледа, пеела им коледни песни. Гео я слушал с отворени уста и току я подканял пак да пее. Баща му знаел хубави коледни песни, които бил слушал по селата. Гео много скоро ги научил и пеел с него. „Коледарските песни като че ли събудиха голям интерес у Гео към народните песни — съобщава брат му Борис М. Касабов. — Той започна да моли баба, тате, мама да му пеят народни песни и понеже имаше много силна музикална памет, лесно ги научаваше. Във второ-трето отделение покрай Ботевите песни започна да пее и песните на мама и баба. Седнала край огнището, баба предеше и започваше да извива „Запретни, Вело моме, ръкави", а Гео се присламчваше до нея, гледаше я в устата и пригласяше. Мама пееше особено хубаво „Беглика се в Цариграда продава"; никое семейно или родинско тържество не завършваше, докато мама не изпееше тази песен."[2] Усърдният ученик често карал баща си да му пее една хубава хороводна песен, за да се учи да играе по нейната мелодия.[3]

За обаянието от фолклора, което са изпитвали в своето детство Н. Лилиев, Е. Попдимитров и Н. Хрелков, имаме непосредни сведения от самите поети, получени при лични разговори с тях. „От най-ранното си детство — четем в отговора на Н. Лилиев, — преди още да можех да чета и да пиша, са ми правели впечатление народни умотворения — песни и приказки, — разказвани от майка ми или от близки наши родственици. Какви точно са били тия песни и приказки, не бих могъл да си спомня. Зная само, че те ми правеха силно впечатление: заспивах и се пробуждах с тях. За мене те бяха нов свят, изграден навярно върху сборника на Братя Миладинови, който намираше широко разпространение между грамотните старозагорци." Е. Попдимитров е прилаган от фолклорното богатство на един изостанал в стопанско отношение край,

[2] Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците си, София, Български писател, 1965, стр. 14—16.

[3] Тази песен, пропита са дълбок лиризъм, и днес можем да чуем по Радио София:

Три речки текат, три речки текат,
три билки носят, три билки носят.
Първата билка, първата билка
за първо либе, за първо либе;
втората билка, втората билка,
за второ либе, за второ либе;
третата билка, третата билка —
жива раздяла, жива раздяла...

„Народното творчество познавам още от детството си — съобщава той. — Родом съм от село Груинци (Босилеградско) и още като дете се радвах на народните песни, които майка ми пееше. Обичах много да слушам песните на жетварките. Помня добре колко силно впечатление ми правеше и песента „У Недини слънце грее", тъй богата с поетични образи... Много обичах също и приказките. Имаше един селски шивач, който знаеше много народни приказки. Аз съм стоял цяла нощ да го слушам." Авторът на „Среднощен конгрес" свързва спомена си от впечатлението, което са му направили народните песни през неговото детство, с един важен въпрос от психологията на литературното творчество. Той пише: „... На всеки случай дълбок и любопитен е процесът, в който се прочувствува и създава нещо свястно. Като Петя (Ростов) пред смъртта си („Война и мир") аз съм доловял същите видения и вълни от звукове и светлини. Те идват из най-потайните кътища на живота и пространствата. Ето това трябва да е, което в теорията на музиката се нарича фуга. И ето тия закони на фугата, по всяка вероятност, действуват и в поезията, както в музиката. Всички образи, които ми са идвали из тия потайни кътища, са били винаги съпроводени от песента на майка ми — народната песен Едничката песен, която съм чувал в детството си. Сред всичката музика, която ме е обгръщала когато и да било, винаги виждах образа на своя народ, без ореол, но затова пък потресаващо скръбен и измъчен образ."

Още тук можем да отбележим каква важна роля играе майката в творчеството на нашите писатели и поети, предлагайки им — наред с живителната си кърма — и онова богатство от мелодии и образи, което те помнят до края на живота си, от което черпят вдъхновение при различни случаи.

Няма никакво съмнение, че ако нашите символисти се бяха родили не към края, а в средата на миналия век, те щяха по друг начин да се възползуват от българските песни, приказки, легенди и предания — щяха да ги пресъздават така, както ги пресъздаваха Петко Славейков, Христо Ботев и Иван Вазов. Присрещнати обаче от вълната на едно модно литературно течение, без да имат съпротивителна сила срещу декадентството, без да са успели да си изградят с в о й поетичен свят, с в о е оригинално отношение към живота и литературата, те политат в общия водовъртеж, губят равновесие, забравят упоителните мелодии на народното поетично творчество, повярвали в превъзходството на музиката, слушана от съблазнителните чуждестранни сирени.

Казва се, че у нас символизмът пристигнал със закъснение, след като на Запад неговата слава била отшумяла. Това е вярно само отчасти. Отшумяват първите и силни отблясъци от поезията на Едгар По и Бодлер, създали условия за самия символизъм, от новаторските постижения на Верлен, Рембо, Маларме. Символизмът обаче съвсем не е преодолян. Ако до края на столетието завършва първият му период, то втор един период запазва своето място в литературния живот и след края на Първата световна война. Вярно е, че сега се касае за различни направления в школата, които малко или много се отдалечават от някои принципи на „първоучителите". По същество обаче тия направления запазват много от началата, залегнали в естетиката и поетическата практика на символизма. С други думи, когато работят П. Яворов, П. Тодоров, Т. Траянов, когато започват да печатат Л. Стоянов, Н. Лилиев, Д. Дебелянов, Е. Попдимитров, самата радиация, излъчвана от символизма, съвсем не е била изчезнала. И тъкмо тя е, която, ако не спира напълно, то до голяма степен неутрализира благотворното въздействие на фолклора върху нашите поети.

Тая радиация е твърде сложна и многопосочна. За различните творчески индивидуалности тя има и различна пробивна сила. Въздействието например върху Яворов е много силно. Поетът създава значителни творби под влияние на народното творчество, като „Павлета делия и Павлетица млада", „Хайдушки копнения", „Калиопа", но след като приема естетическите начала на символизма, той заприщва всички пътища, по които могат да дойдат в съзнанието му идеи и образи от народното творчество.

Л. Стоянов, започнал поетическия си път от страниците на сп. „Художник", също пришпорва своя Пегас далеч от росните цветя на народната поезия. Това е било поне негово желание, продиктувано от естетическите норми на парнасизма и символизма. Интересно е обаче, че и в първата му книга „Видения на кръстопът" (1914) можем да видим как са се опитвали да намерят място образни, стилни и езикови елементи от нашите народни песни.

Ще приведем само няколко примера:

Аз чезна в мисъл, потъмнява
и спи в мен живата вода.
„Кладенец"

Довея остър есенник; потулен,
денят загасна, бавно занемя
„Повея остър есенник..."

. . .
от блестящи акварели
пъстър губер е разстлан
„Листопад"

Утреник печален, сребърен ветрец!
от шиповник ален сплетох аз венец.
„Утреник"

Последното стихотворение от сбирката, озаглавено „Създател", завършва със строфата:

И пролет е моята есен, обичам и простата песен,
и аз съм и ярък, и тих; и строгия праведен стих.

Тъкмо любовта на поета към „простата" народна песен, към отрудения народ му подсказва няколко фолклорни сюжета, пресъздадени в същата книга: „Русалка ли в дебри заплаче", „Русалка", „Гъдулари". Тяхната разработка несъмнено е подчинена на установените от школата канони, но все пак ние долавяме повея на нашата народна песен.

Ледената кора на символистичното съзерцание е пробита по-решително от фолклорните напеви в няколко творби от втората стихосбирка на Л. Стоянов — „Меч и слово" (1917). Поетът е в плен на индивидуалистичното самовглъбяване и разсветлението все още не е настъпило. Темите на стихотворенията „Старинна" „Гусларска", „Хайдушка" и др., създадени по време на самата война, и тук са съобразени с общото звучене на стихосбирката. Стихотворението „Старинна" е оригинална разработка на популярната народна песен за отчаяния и смел поход на Иван Шишман. Л. Стоянов е потърсил ново озвучаване на героичната народна песен, характерно с приглушени гами, оригинален стих и ритмика, запазени до края на произведението:

Тъмна смърт се влачи кой ще те оплаче,
сред неравна бран; цар Иван Шишман?

Стилно-поетическите похвати, както и интонацията на „Хайдушка" напомнят Пенчо Славейковата разработка на народната песен „Мануш войвода". Тук освен това съвсем определено звучи един антивоенен акорд, израз на дългите страдания, понесени от поета по време на войната:

Късната есен гората
с люта слана ослани;
чужда немее земята;
щетно е, щетно, ще ходим,
будни и нощи и дни —
я свивай байряка, войводо!

Влага телото ни смучи,
старите кости болят;
турчин на път ще набучи
буйна глава пред народа —
майки ще плачат сред път —
я свивай байряка, войводо!

Ясно се долавят мелодични пасажи от нашия музикален фолклор и в стихотворенията „Целувка прощална" и „Войнишка".

Мелодии и образи, дозети от българските народни песни, стилно-езикови средства на фолклорни произведения, думи и изрази от разговорната народна реч, намираме неведнъж и в поезията на Димчо Дебелянов:

В утрен час из пращний полски път
вихрен кон размита буйна грива —
млад юнак си в родний край отива
Ах, къде е моят роден кът?
„Копнежи"

Низ ширните плодни простори
не трепва ни сърп, ни звънтяща коса —
и чут е вълна как вълната догонва
в прикритня в тревните пазви поток.
В зори ще тръгна, ти в зори дойди
и донеси ми свои взор прощален —
да го припомня верен и печален
в часа, когато Ти ще победи.
„Нощем"

Виждаме, че заетото от интимната народна лирика (може би и под влияние на Пенчо Славейков) е подчинено на характерната за символистите образност, без да изгуби своята свежест и простота.

В хумористичните и сатирични работи на Дебелянов намираме по-самостойно изявени езикови и стилно-композиционни похвати. Ясно е, че в тия творби поетът не се е стремил да бъде напълно верен на изискванията на школата:

Всички днес са кат на тръне —
ето кризата у нас.
Хатовете там се ритат,
ний, „магаретата" мрем!
„Криза"

Сам-самичък чакам тук край вази —
мрачината ме покри,
ти от майка ти ще ме запази —
сладко либе, отвори!...
„Мартенска серенада"

— От хорски думи хас не струвай,
на свой път, с своите крака!
Живей и много не мъдрувай!
Сега светът върви така!
„Разговор в кръчмата"

Хумореската „Кихавици" пък има за мото народната поговорка: „Пър, пър, Хасане, изгоря ти чалмата!"

Дебелянов е по-близо до народната песен, а не до западноевропейските и руските символисти и при изобразяване на някои природни картини. В поезията на символистите цветята са обикновено бледи, болни, увехнали. В повечето от Дебеляновите песни, в които се говори за цветя, ние виждаме не символите на отчаянието, песимизма и скептицизма, а тия на народната поезия:

А минзухари край потоци чисти
във сладострастна дрямка се т о п я т[4]
„Пролетни дни"

Тя иде с венец ароматен
окичила своето чело,
И сред звуците кристални,
в росни, светнали долини,
минзухари подранили
и кокичета цъфтят.
„Устрем"

и в наште поля и долини
лъхти благодатно крило.
„Пролет"

Както в народните песни красотата на влюбените се рисува и сравнява с дъхавите цветя и плодове на българската земя, тъй и Дебеляновв прибягва до тоя стилистичен похват.

В поезията на Христо Ясенов фолклорната струя се долавя особено ярко. Тоя поет не е слушал народните песни и приказки от родната си майка, той е бил съвсем малък, когато тя умира. А тъкмо на майка си, която не успял да види нито с физическия, нито с духовния си поглед, той посвещава първата си книга „Рицарски замък" (А колко често се обръща в поезията си Ясенов към своята майка!). И все пак той е успял да се запознае с произведенията на народното творчество, да почувствува тяхната прелест и красота, да ги носи дълбоко в душата си, да загатне за тях и в скованите рамки, наложени от символизма. Като че ли следните няколко строфи са протест срещу школата, която му пречи да изрази по-свободно преклонението си пред поетичния гений на своя народ:

... И сякаш отдавна съм бил
владетел на приказно царство —
и някакъв враг е разбил
престола ми с тъмно коварство.

. . .

И в близкия спомен на тъжно прощаната есен
потъвам неволно — от горест и скърби пиян,
и сякаш дочувам — в старинна легенда унесен —
хайдушката песен на стария роден балкан.

И виждам полята, и виждам скалите безцветни —
и цветните ниви — и бистрите речни води —
и сякаш дочувам през ромона думи заветни —
заветните думи на моите храбри деди.

„Приказно царство"

Гъончо Белев говори, че във всекидневния си живот Христо Ясенов бил „истински селянин", като има пред вид несъмнено положителните качества на болшинството от нашия народ, на неговата богата духовна нагласа. Калина Малина подчертава познаването на нашето народно творчество от Ясенов: „Поговорката в неговите уста добиваше особено значение. Той владееше до виртуозност изразите на родния език, като гребеше направо от живия говор. Аз бях изучавала български [език] от Сборниците за народни умотворения, които четях в Народната библиотека. Рефератите за народната песен, четени от мен в гимназията и литературното друже-

[4] Тия стихове ни напомнят народната гатанка за минзухара, произвела силно впечатление и в детските дни на Е. Поп димитров:

По ливади свещи горят,
вятър все, не гаси ги,
слънце грее, и е т о п и г и!

ство „Към някъде", се отличаваха със своята книжност. Сега от Ясенов аз слушах жива реч, напомняща ми езика на Гогол."[5]

С тази реч, искряща от поетични и словни елементи от народното творчество и от говоримия народен език, си спомнят Ясенов и други негови съвременници. А Л. Стоянов съобщава, че и в една твърде напрегната обстановка, когато всеки момент смъртта го е дебнела, той си е тананикал стиховете от хайдушката народна песен „Сноши е Янка от балкан слязла, от балкан слязла, във село влязла", за да добави — вече с тъга за своята участ: „Във село влязла, но как излязла?"[6]. Пенка Коджабашева пък съобщава за способността му да се шегува със себе си и със собствената си неволя досущ тъй, както се шегува с бедността си момъкът в някои хумористични народни песни. Той често й повтарял: „Слушай, момиче, ожени се за мене, няма да сгрешиш. Аз съм състоятелен човек, имам един юрган и една кофа."[7]

В народните песни момата моли майка си да я събуди рано, за да слуша песните на славея. Характерни са за нашия фолклор и задушевните изповеди и разговори, които момъкът води с майка си. Ясенов е знаел несъмнено не една такава творба. Без да подражава на народните песни, той създава стихове, сродни с тях по настроение и тон, но оригинални и съобразени с каноните на символизма:

Събуди ме в прохладните утрини, майко —
в несъбудени ранни зори:
искам слънцето, слънцето светло да видя
и далечните сини гори!

И понесъм тъгата на тъмни пустини,
превъзмогнал кошмари и сън,
да послушам пробудените цветни градини
и съзвучния сребърен звън.

Не е ли това познатата музика на звъниците, с която са изпълнени от ранна пролет до късна есен българските поля и дъбрави? Поетът не се е решил да намекне по-определено за всекидневието на българския народ, за да остане „верен" на школата.

Стремежът да се освободи от нещо чуждо, нещо наложено отвън, личи по всички почти страници на „Рицарски замък":

Печална майко, мълком приближи
и поведи ме тихичко и леко,
заветната си дума ми кажи
и изпрати ме нейде надалеко —
аз страдам тук и мъка ми тежи —
и в мъката унивам и се губя...

Сковаващите естетически норми обаче не му позволяват да дойде до отговора на измъчващите го въпроси и съмнения и изходът от това страдание е също тъй неясен, както и причината, неназована по-определено:

. . .
а може би безумно устремен,
като развързан пленник из тъмница,
ще превъзмогна всеки земен плен
и ще настигна свойта синя птица
„Пробудени песни"

[5] Вж.: Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците си. София, Българ. писател, стр. 435.
[6] Пак там, стр. 454.
[7] Пак там, стр. 504.

Както в поезията на Дебелянов, и у Ясенов родният пейзаж и природните картини се отличават със своите свежи краски. В много от тях струи — дори и при поетиката на символизма — не песимизъм и печал, а радостно, бодро настроение.

В цикъла „Пан" фолклорните интонации звучат с рядка, неповторима пищност. Те разкъсват установените рамки на символизма и се разпиляват с ослепителна светлина. И задъхваният от възторг читател разбира, че Ясенов е рисувал не далечния езически бог, а е пресъздал с превъзходно поетично майсторство природата, живота и бита на българския народ. Това са българските плодородни поля и навяващи чудни приказки дъбрави. Това е тържеството на мирния труд на българския селянин. Тук блестят усмивките на ранобудни жетварки, които посрещат и изпращат светлия ден с песни, долавят се лукавите закачки на влюбените, огласени от вълшебната мелодия на овчарския кавал. Тук блести с чудните си багри българската природа — с пъстрите цветя, за да има с какво да се кичат моми и ергени, с обвиснали от едри гроздове лози, за да има искрящо вино за веселбите.

В „Пан" особено ясно се чувствува превъзмогването на мрачни настроения и отвлечени образи, които впрочем в лириката на Ясенов не се срещат тъй често. Остават на заден план въздишки и скърби, забравени са печали и горести, било преживени от поета, било дошли от чужди автори. Затова пък с истинско вдъхновение е предадено светлото, жизнено начало:

Обичам тишината на утрините бели
и бисерния блясък на тяхната роса;
обичам и нощите — нощите навалели —
и приказните техни за странни чудеса.

Обичам всяка пролет и рожбите й нежни,
обичам и тъгата на есенния ден,
но любя и размаха на бурните метежни
и тихата девойка, потънала във свен.

И винаги възторжен, обичам аз земята —
и себе си — и тебе — и бога — и света —
и моята любов е по-чиста от луната,
и моята любов е по-силна от смъртта.

Подобно е настроението, подобни са и изобразителните похвати и в много от стиховете на циклите „Ведрина" и „Себепоклонник". Сякаш в „Пан" поетът не се е нарадвал достатъчно на отприщеното си вдъхновение и приповтаря още веднъж очарованието си, бликнало след превъзмогването на тягостните настроения.

Известно е, че символистите (особено Верлен и Маларме) обръщат голямо внимание на значението на думата в поетиката на символизма. Стремейки се да я освободят от конвенционалното й значение, от „грубата логическа мисъл", те насочват вниманието си към богатата нюансировка, за да зазвучи магията на словото с езика на едно ново откровение. И тъкмо по пътя на това търсене на думи-символи, думи-алегории, думи-метафори, които служат за намек и създаване на илюзии, символистите изковаха един свой поетичен език, често философски и отвлечен, понякога тежък и грапав.

Българските символисти са повлияни в различна степен от това стилно-поетично начало на школата. Ръководени все пак от него, изпитващи при това влиянието и силното обаяние на нашето народно творчество, те търсят неведнъж в него и в говоримия народен език материал за художествено градиво. Оттам са дошли в поезията им тези сравнения и алегории, тая метафоричност, застъпена освен в приведените примери и в поезията на Т. Траянов, Гео Милев, Н. Лилиев.

Изтъквано е, че символистите са допринесли твърде много за развитието на българската поезия, за усъвършенстването на стиха, за неговата голяма музикалност. Тия завоевания наистина не трябва да се отричат. Звънкият стих на Бодлер и Верлен, новаторските открития на Рембо и Маларме са правели силно впечатление на нашите млади поети, карали са ги да следят и очакват с интерес техните книги и литературни списания. Л. Стоянов и Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Хр. Ясенов работят старателно върху мелодията на своя стих, стремят се да достигнат до съвършенство на формата. И техните придобивки в това направление са налице.

Да оставим за случая настрана въпроса, че принципът на Верлен, прогласен в неговото стихотворение „L'Art poétique", обеднява силно поезията в идейно-емоционално отношение, че приет безкритично и приложен последователно, тоя принцип довежда неминуемо и до сериозни опустошения в света на творческата личност (Не без основание Гео Милев изтъква, че поезията на Н. Лилиев е поезия на формална виртуозност, но че това е „музика от една струна", а не динамичната полифония на голямо човешко изкуство.) По-съществено е да отбележим, че завоеванията в нашата поезия далече не се дължат само или предимно на символизма, както може да се прочете в някои от изказванията, за които току-що стана дума. Тук не би трябвало да се забравят и ред други фактори.

Не на последно място би трябвало да оставим и значението, което народната песен има за развитието на стиха в творчеството на символистите. Това значение не се долавя при пръв поглед — и по тая причина може би то не е привличало досега вниманието на нашите литературоведи, — не се измерва и с приведените примери. Необходимо е да вземем под внимание тая вътрешна музика, за която говори Н. Хрелков. Напластявана в душата на поета, тя се носи дълго в неговото съзнание, за да се изяви винаги, когато той се докосва до теми, свързани с фолклора. При все че не показва пряко своето присъствие в неговото творчество, тя е важното музикално начало, което до голяма степен обуславя и националния характер на една поезия, благодатната живителна влага, която не виждаме всякога край едно растение, но която винаги ще намерим, ако разкопаем почвата около неговите корени.

Освен от фолклорните творби, слушани непосредствено от народни певци и разказвачи, това влияние е всмукано и от художествените произведения на Петко Славейков, Христо Ботев, Иван Вазов, Пейо Яворов, Пенчо Славейков — произведения, богато наситени с музикални и поетични съставки от песенното народно творчество. А почти всички поети, числящи се или причислявани към символизма свидетелстват, че са се учили на поезия от наши класици. Това впрочем се долавя лесно и от самите им произведения.

Обстоятелството, че поетиката на една индивидуалистична школа не заглушава напълно стремежа на нашите символисти да общуват с поетическия свят на народното творчество, говори за известна тяхна самостоятелност. И това е белег, по който българските последователи на Бодлер, Верлен, Рембо и др. се отличават, а наред с това и отдалечават от своите учители.

Тая разлика е естествена и лесно обяснима. Символистите създават своята естетика в епоха, когато френската литература в развитието си се била значително отдалечила от френския фолклор.[8] Българските поети и писатели обаче са по-тясно свързани с възрожденската литературна традиция. Те са съвсем близо до вълшеб-

[8] Разбира се, по-съществените причини, които обясняват отсъствието на фолклорни елементи в творчеството на „прокълнатите" поети, се коренят в самия характер на това литературно направление

ния извор на народната поезия. А по времето на Пенчо Славейков и Яворов, на Дебелянов и Ясенов тоя извор е все тъй бликащ и чист.

В изказванията на българските символисти можем да прочетем ясно, че те са възприемали литературната мода до голяма степен безкритично. Когато се запознават с Роденбах, Метерлинк, Верхарн, когато превеждат техните произведения по страниците на списанията си, тези писатели са били вече „проболедували" от увлечението си по модата. Техните български последователи не са били в състояние да се поучат от безплодните им лутания и търсения. Не е имало по онова време и една авторитетна и компетентна критика, която да улесни освобождаването им от индивидуализма. Вярно е, че в личните си връзки с нашите символисти Георги Бакалов се стреми постоянно да насочи тяхното творчество към подемократични позиции.[9] След временните просветления обаче те остават задълго да блуждаят в имагинерния свят на субективизма, за да се събудят едва след историческите събития, които разтърсват света и прогонват синята мъгла на символизма.

[9] Виж за тази дейност на видния наш критик в книгата на Г. Константинов „Едно необикновено приятелство", София, Народна култура, 1967.

ЗА ПРОИЗХОДА НА ЕДИН НАРОДЕН ПРАЗНИК

ИВАНИЧКА ГЕОРГИЕВА

В настоящата статия, чрез структурното разглеждане на системата обичаи на един от най-големите народни календарни празници — Гергьовден, — се прави опит да се открият следи от по-стари езически традиции.

Гергьовденската обредност, която се извършва в навечерието и в деня на празника, съдържа следните основни моменти.

Събирането на треви и билки става в навечерието на Гергьовден или преди изгрев слънце;[1] с песни се вият венци за овцата, която първа ще се издои, и за агнето, което ще се заколи; прави се китка за котела, с който ще се донесе „цветената" вода за замесването на хлябовете, китка за бакърчето, в което ще доят, и китка за гърнето, в което ще наливат млякото.[2] С разлистени клони от върба, глог, бук, с коприва се окичват врати, прозорци, обори, къщи, хора и плодни дървета.[3] Жените и девойките събират и носят треви, за да са красиви и бъдат обичани.[4]

Къпане в реката за здраве; болните се къпят във вировете („вряла вода") и мочурляци. Този ден всички пият и се мият с гергьовска роса или дъжд, събират роса в шише за лекарство, търкалят се по росната трева.[5] Сваряват билки и

---

[1] СНУ, XXVIII, стр. 491; сб. Трънски край, С., 1940, стр. 323; Л. Каравелов, Памятники народного быта Болгар, М., 1861, стр. 212; М. Арнаудов, Български народни празници, С., 1943, стр. 93.

[2] В китката се слагат: букова шума, за да „бучат" (вирят) хората, за да букне млякото; бял глог, за да висне плодът като родовитата червена глогинка, за да е било сиренето; здравец — за да е здраво стадото. Венците се правят от билка гергьовка, която се бере само този ден, вързва се с червен конец и оставя да нощува под трендафил. Сълзът, в който ще доят добитъка, се обвива с тъста тиква, СНУ, XIII, стр. 9; XXVIII, стр. 63, 439. Тревите, брани около синорите, се слагат в хамбара и в бъчви за да има плодородие, СНУ, XIII, 9—10. Сутринта овцете минават по пръчки от капина против магии. За песенния репертоар вж. М. Арнаудов, Студии върху българските обреди и легенди, ч. I—II, С., 1924, стр. 374—357.

[3] СНУ, XXVIII, стр. 460; XIII, стр. 9—10; свещ. П. Любенов, Баба Ега или Сборник от различни вярвания, народни лекувания, магии, баяния и обичаи в Кюстендилско, Търново, 1887, стр. 16. Окичването означава обновяване, здраве, нов живот. Хора и кошари се опасват с върбови клонки и павит. По къщните врати се слага вратика, за да се върне избягалото, сб. Трънски край, стр. 235; М. Арнаудов, Празници, стр. 99.

[4] Жените и девойките носят лепавец, кръстат копиляк, разковиче, вж. Ст. Л. Костов, Изображението на св. Георги в българския народен накит, сб. Милетич, С., 1912, стр. 197, 200; М. Арнаудов, Празници, стр. 99.

[5] СНУ, XIII, стр. 9—10; Ст. Л. Костов, ц. с., стр. 197; СНУ, XXVIII, стр. 489. Смята се, че хората вече могат да се къпят, тъй като тогава се окъпала мечката. Л. Каравелов, Памятники, стр. 214; М. Арнаудов, Празници, стр. 98.

се мият с водата, в която са сложили цветя и треви.[6] Посещават лечебни извори („аязма") като оставят белег от себе си („нишан" — парчета от дрехи, пари), къпят се и преспиват.[7]

Замесването на обредните хлябове става с „цветена вода" и се меси от баба, от жените в семейството или от булката, която до този ден не е месила.[8] При замесването на хляба „боговица" се пеят песни за св. Георги.

Обреди с овцете. Издояване. Срещу Гергьовден отлъчват овцете от агнетата, а сутринта отиват на паша. На връщане минават през къщини и цветя (против магии). Издоява се първата излязла или първата обагнила се овца като й се слага венец. Коли се агнето на първата издоена овца. Издояването става през колак с дупка или през пръстен, във ведро с венец, поставено над изкопан трап.[9] От млякото избиват масло и засирват сирене за трапезата.[10] Същия ден става и закърмването на овцете с билки, брани вечерта от стари жени. В кърмата на овцете слагат нарязана гергьовска китка „за здраве на стоката" и от хляба.[11] С пушка се гърми през стадото, „за да се изгони лошото"[12].

Заколването на агнето е централният момент в обредността. Коли се агнето на първата издоена овца, т. е. първото обагнило се през пролетта агне,[13] или агнето на първата излязла овца; то трябва да е самотно и мъжко. Невести и моми го сресват, слагат му венец; баби му мажат устата с мед. Старецът в семей-

[6] М. Арнаудов, Празници, стр. 98; СНУ, XIII, стр. 9—10; XXVIII, стр. 460; свещ. П. Любенов, ц. с., стр. 15; Държат трендафила с жълт конец (означава, че оставят болестта), а ръката с червен конец. Първоомъжена стара жена, ако има болен в къщи, нощем, съвсем гола, в строга тишина, сварява билки и дава на болния да пие до 40 дена. Жените носят на главите си коприва и глог, мият главите си с вода, с треви и цветя в нея против болки. За да бъдат хубави и червени през годината, се мият с вода, в която поставят първото великденско яйце и треви и я оставят да нощува под трендафил, СНУ, XIII, стр. 171. За здраве пият вино и вода през селим.

[7] В. Добрускн, Тракийски конници и други богове ездачи, АИНМ, I, 1907, стр. 4. Тези извори се посещават от българи, турци и цигани, вж. свещ. П. Любенов, стр. 16.

[8] Л. Каравелов, Памятники, стр. 212, СНУ, XXVIII, стр. 440—442; М. Арнаудов, Празници, стр. 94; БН, г. I, кн. 1, стр. 93. Водата се донася от мома или булка с китка и венци във ведрото и се сварява в цял медник с цветя. Най-старата жена налива водата в котела, в който ще се грее, с китката ръси децата, гумното, слага я в котела и го внася в къщи на огнището. С омесения колак се кади агнето, кравят с изобразена кошара и овце се дава на овчаря, който го търкаля през овцете и дава от него на тях и взема за себе си. Колакът с дупка се раздава за здраве. Котелът, окичен със здравец, се внася в къщи да ври и с водата се замесва квасен хляб; до втасването му се слага китка с червен конец и така се остави под зелена овошка, вж. В. Чолаков, Български народен сборник, Белград, 1872, стр. 37.

[9] Във ведрото се слагат гривните на булката. Трапът се изкопава при сърга и в него закопават яйце запъртък, а над ведрото слагат бърдо, СНУ, XXVIII, стр. 457; свещ. П. Любенов, стр. 15; БН, I, кн. 1, стр. 83. Някъде яйцето, върху което овчарят най-напред пръска мляко, се закопава в дупката против болести и магии, М. Арнаудов, Празници, стр. 94—95; свещ. П. Любенов, ц. с., стр. 15; сб. Трънски край, стр. 324. Дои се и през великденски кравай и пръстен. Колакът се чупи и дава на овчаря и се слага в кърмата на овцете против магии.

[10] СНУ, XXVIII, стр. 457; БН, I, кн. 1, стр. 83 — от млякото раздават за здраве и за помен на умрелите.

[11] Стара жена или дете, голи, обхождат стадото три пъти, вземат от три места на кръст пръст, който пазят до Спасовден и слагат от нея всеки ден в кърмата на овцете против бродници, М. Арнаудов, Празници, стр. 95; свещ. П. Любенов, ц. с., стр. 15; сб. Трънски край, стр. 324; БН, I, кн. 1, стр. 83; СНУ, XXVIII, стр. 457. За да се множи стоката и дава повече мляко, връзват в кърпа сол, трици и яйце и я слагат в мравуняк, а като съмне, ги слагат в кърмата на овцете. Сб. Трънски край, стр. 323.

[12] Свещ. П. Любенов, ц. с., стр. 15.

[13] Вж. и песента, която се пее при смесването на овцете, СНУ, VIII, стр. 18—19.

ството, чисто облечен, обърнат на изток, слага агнето между краката си, прави три крачки напред („за да върви на добро"), прикадява го, дава му трици, сол и трева („за плодородие, ситост и здраве"), прекръства се и го коли край стена, огнище, на прага или във вада.[14] Старецът казва: „Свети Гюрги, ей това си ми принесъл тая година, догодина повече да ми донесеш."[15] По опръсканата бразда кръв гадаят за плодородие. Кръвта на агнето се употребява като лекарство и против магии.[16] Костите на агнето се заравят в мравуняк, „за да се множи стадото", а ръженът от върба, на който е печено, се забива в най-плодородната нива, за да стане толкова високо житото.[17]

Служба, трапеза. Всяко семейство носи печено агне, сирене, мляко, вино и хляб за общоселската трапеза, която се прави на черковището или на високо място. Който не донесе печено агне, не може да присъствува.[18] Свещеникът освещава агнетата, като взема четвърт от всяко агне и от хляба. По време на трапезата се извършва и обредът съзличане и забраждане на булките, които до Гергьовден са облечени в невестинската си премяна. Деверът, кумът или свекървата снема невестинската кърпа и горната дреха на булката и я забражда с обикновена кърпа.[19] Следобед се люлеят на люлки, вързани на плодно дърво; по време на люлеенето се пеят любовни песни.[20] Същия следобед се теглят на кантар, вързан за зелено дърво, за да разберат с колко са напълнели за една година.[21]

На Гергьовден се прави и обичаят ладуване — в мълчана неначата вода от три чешми девойките пускат знаци, оставят я да пренощува под трендафил;

---

[14] М. Арнаудов, Празници, стр. 96; Л. Каравелов, Памятники, стр. 211; СНУ, XXVIII, стр. 449—451.

[15] М. Арнаудов, Празници, стр. 96; Очерки по българския фолклор, С., 1934, стр. 229.

[16] Осветената кръв е лековита и с нея мажат челото, бузите на децата, правят кръст на вратата и прага против болести и „лоши очи"; хвърлят я в реката за дъжд и плодородие; закопават я в земята или събират в чашка като лекарство; събират я в кюп и по нея гадаят за времето през лятото, СНУ, XXVIII, стр. 449—451; Л. Каравелов, Памятники, стр. 211; М. Арнаудов, Празници, стр. 96—97.

[17] Сб. Трънски край, стр. 335; свещ. П. Любенов, ц. с., стр. 16.

[18] Това изискване е намерило отражение и в песните — Стоян заклал детето си, за да могат с жена си да отидат на общоселската трапеза, СНУ, VIII, стр. 19—20, № 1.

[19] След забраждането невестата минава с торба между хората и всеки пуска хляб и месо. Д. Маринов, Жива старина, V, стр. 149; Ст. Л. Костов, ц. с., стр. 199; всеки от присъстващите удря младоженците с прясно сирене, „за да са сладки един към друг", за плодовитост и млечност на овцете, СНУ, XXVIII, стр. 454; М. Арнаудов, Празници, стр. 97.

[20] Според народа люлеенето се прави „против несгоди и любене змей". По време на люлеенето младите се удрят с върбови клони и питат „кого любиш" или „кой ти е годеникът, годеницата". По време на люлеенето девойките са сложили на главата си трендафил (за да са хубави) или лепавец (за да се лепят по тях момците), в джоба или в пазвата си — червено великденско яйце (за да са червени), препасват се с дебелика (да са дебели), Л. Каравелов, Памятники, стр. 213; М. Арнаудов, Празници, 97; Гласник на Етнолошкиот музеј в Скопје, I, 1960, стр. 166. Песни, които се пеят: СНУ, VIII, стр. 124—126; № 9—14; XIII, стр. 25—28; Ст. Веркович, Народне песме македонских бугара, 1860, I, стр. 33, № 25; Ат. Илиев, Сборник от народни умотворения, С., 1889, стр. 283, 245—246; Братя Миладинови, Български народни песни, С., 1968, стр. 41; В. Чолаков, Сборник, стр. 38.

[21] Никъде теглят и добитъка, М. Арнаудов, Празници, стр. 97; Гласник на Етнолошкиот музеј, Скопје, стр. 166; В. Чолаков, Сборник, стр. 38.

на Гергьовден вадят знаците и наричат за бъдещ съпруг.[22] Гергьовден е свързан и с гадания за бъдеща женитба, за здраве и живот.[23]

Обирането на плодородието срещу празника почива на вярването, че тогава най-добре се „хващат" магиите. Примамва се предимно чуждото мляко и затова много магически действия са насочени против обирането.[24]

Гергьовден се схваща като начало на нова година. Според народа тогава свършва зимата и започва лятото, което продължава до Димитровден. От Гергьовден до Димитровден се наемали на работа слуги и ратаи.[25]

Магическите обреди, извършвани този ден, могат да се разделят на следните основни видове:[26]

Стопанска магия, с която се цели осигуряването на плодородието на нивите и животните.[27]

Лечебна магия — съдържа действия за запазване здравето на хората и животните (окичване със зеленина, къпане, мазане с кръв и др.).[28] Вероятно към този вид трябва да се отнесат и магиите за раждане на деца.[29]

Любовна магия — за хубост, любов, щастлив семеен живот.[30]

Вредоносната магия, към която се отнася ограбването на чуждото плодородие.[31]

Българският Гергьовден представлява част от южнославянския: изброените погоре основни обредни моменти и магически действия са характерни за този праз-

[22] В Западна България е разпространен обичаят „мартифа", Ст. Л. Костов, ц. с., стр. 198; Гласник на Етнолошкиот музеј в Скопије, I, 1960, стр. 163. За напиването на пръстените в Тракия и Сев. България, М. Арнаудов, Студии, стр. 463—464, 468—469.

[23] Срещу Гергьовден девойките слагат под възглавниците си пшеница и когото сънуват, за него ще се омъжат или което мъжко име чуят сутринта — това е името на бъдещия им съпруг, Ст. Л. Костов, ц. с., стр. 197, 200; Гласник на Етнолошкиот музеј, I, 1960, стр. 166; СНУ, VIII, стр. 145; М. Арнаудов, Студии, стр. 472; Празници, стр. 96; гадаене за живот — М. Арнаудов, Студии, стр. 445.

[24] БН, I, кн. 2, стр. 44. М. Арнаудов, Студии, стр. 393; Гласник на Етнолошкиот музеј, I, стр. 116, 356. Обирането ставало и с пилета-мамници. Вярва се, че жени сваляли месечината на гумно и я доели до болка, М. Арнаудов, Студии, 394—400; СНУ, V, стр. 118; XXVIII, стр. 460; свещ. П. Любенов, ц. с., стр. 16.

[25] СНУ, XXVII, стр. 339; Л. Каравелов, Памятники, стр. 261; сп. Родопски напредък, VII, стр. 45; М. Арнаудов, Празници, стр. 94.

[26] Основата, на която са израснали магическите обреди, съставя материалното производство и формите на обществен живот. Основните видове магии са вредоносна, военна, любовна, лечебна, стопанска и метеорологична, С. Токарев, Сущность и происхождение магии, ТИЭ LI, 1959, стр. 27.

[27] Освен изброените по-горе магически действия трябва да прибавим и следните по-важни: сламата, останала от Бъдни вечер, се пали на хъмове против град или от бъдника заравят във всички ниви против магии; закопават великденски яйца в нивите против град, СНУ, XIII, стр. 9; XXVIII, стр. 460; М. Арнаудов, Празници, стр. 90; сб. Трънски край, стр. 323; Гласник на Етнолошкиот музеј, I, стр. 355—356.

[28] Вж. и М. Арнаудов, Студии, стр. 375.

[29] Жените се обръщат към св. Георги с молба за деца, като дарят кърпи на иконата му, носели образа му, Ст. Л. Костов, ц. с., стр. 197; с тази цел се посещавал извори и култови обекти, М. Филиповић, Говедаров камен на Овчем пољу, Гласник Етнографског музеја, XII, стр. 32.

[30] Жените се опасват с треви, за да са добели, слагат лепавец, за да се лепят мъжете по тях, търкат бузите си с червени яйца. Много са магическите действия за хубава дълга и гъста коса — решат се под трендафила или в ръжта, мият се с вода с накиснати цветя, отрязват върховете на косата си и ги заравят под лозница, СНУ, XIII, стр. 171; М. Арнаудов, Празници, стр. 98, 99; Гласник на Етнолошкиот музеј, I, 1960, стр. 166; песен за Рада омагьосала либе, М. Арнаудов, Студии, стр. 369.

[31] Начините за обиране на плодородието и млечността са разгледани у М. Арнаудов, Студии, стр. 391—400; Празници, стр. 95.

ник, честван у южните славяни. Те съставят модела на общобългарския и южнославянския обичай от края на XIX и началото на XX в.[32] Схващането на св. Георги като покровител на стадата, а неговият ден за пастирски празник е присъщо на всички славянски народи. Това схващане е разпространено и в Западна Европа и Азия.[33] У източните славяни той е закрилник на стадата и пастир на дивите зверове. Главният момент в неговия празник е първото обредно изкарване на стадата на паша, съпроводено с много магически действия за опазване на стадото от магии и зверове.[34]

Обредността на южнославянския Гергьовден е по-архаична.[35] Докато у източните славяни основният обичай е обредното изкарване на добитъка на полето, а като начало на лятното полугодие, свързано със започването на полската работа, съдържа редица магически действия за плодородие, то у южните славяни, и по-специално у българите, той е предимно овчарски празник и основните обреди са около издояването на овцете и жертвуването на агне. Поради топлия климат изкар-

[32] Особено голямо е сходството на българската със сръбската гергьовденска обредност: събиране на треви и билки (Гласник ЕМБ, XXV, стр. 195, И. Ястребов, Обичаи и песни турецких сербов, СПб.,1886, стр. 146, 442; Обичаи народа српског, I, СЕЗб., кн. 7, 1907, стр. 267) и окичване на врати, сгради, виене на венци (пак там, стр. 267, Гласник ЕМБ, XI, стр. 89, XXV, стр. 196, СЕЗб, I, стр. 121); къпане в река, в роса и във вода с билки за здраве (Гласник ЕМБ, стр. 55, 162; СЕЗб., I, стр. 117, 190; Обичаји I, стр. 268). Гергьовден е „сточна слава", „сточни Великден" (Обичаји II, стр. 64; Глас СКА, 77, CLIII, II отд., стр. 13. Закърмят овцете с трици, сол и трохи от трапезата на Бъдни вечер (Гласник ЕМБ, XI. стр 55, 161 ;СЕЗб, I, стр. 119 ; Обичаји I, стр. 267) ; обредно изложват овцете пред пръстен и украсено ведро (Гласник, XXV, стр. 197, XI, стр. 162, XII, стр. 207); колене на агне и за пръв път през годината се яде агнешко (Гласник ЕМБ, XI, стр. 12, 14, 55; СЕЗб, I. стр. 115, 120; XVII, стр. 176); смята се за начало на лятното полугодие и става наемане на работа (Гласник ЕМБ, XIII, стр. 36; XI. стр. 161 ; СЕЗб, I, стр. 122); люлеене (Ястребов, Обичаи, стр. 146). Магии против град, за плодородие (Гласник, XI. стр. 38 ; XIII, стр. 152 — оборват селото, заколват първото великденско яйце в нива), магии за здраве, любов, хубост, щастлив семеен живот (СЕЗб. I, стр. 117, 118 ; XII. стр. 207 ; Обичаји I. стр. 268 ; Гласник ЕМБ. XI, стр. 89 ; XII, стр. 171). магии за хубава коса и лице. Стоката се пуска за първи път на паша и я прекарват през пояс, река, стрелят през нея (Гласник ЕМБ, XI, стр. 162). Гадаене за женитба (СЕЗб. I, стр. 117, 118). Сърби, далматинци, черногорци правят молебен на кладенци, пръскат добитъка с вода и го гонят по полето с върба. И. Снегирев, Русские простонародные праздники, вып. II, стр. 144.

В навечерието на Гергьовден в Сърбия мъжете правят от зеленина и листа їурheван, който се носи от 6 мъже, които спират пред всяка къща и пеят, Гласник ЕМБ, XI, стр. 162, Народи Југославије, Етногр. ин-т, кн. 13, 1965, стр. 89, 129, 155. У словенците се прави церемонията Зелен Георги — окичен със зеленина младеж или дърво носят с музика и виконе, хвърлят го във вода, за да има повече дъжд, А. Афанасиев, Поэтические воззрения славян на природу, I, стр. 706 ; II, стр. 175 ; Е. Аничков, Весенняя обрядовая песня, стр. 207 ; А. Кирпичников, Св. Георгий и Егорий Храбрый. Исследования литературы истории християнской легенды, СПб., 1879, стр. 140. Подобен обичай се извършва в Трансилвания и Румъния, стр. 119, и в Русия, там, стр. 120.

[33] А. Кирпичников, ц. с., стр. 141.

[34] В пословици се казва, че св. Георги „крави пасе, а св. Никола коне". Св. Георги отключвал земята и пускал роса. Този ден се правят магии за отнемане на млякото на кравите, магии за любов и женитба ; за да има плодородие, двойки се търкалят по нивите и закопават кости от великденското агне. От пролетния Юри (23. IV) започва пролетта и полската работа, а есенният Юри (26. XI) я завършва. В Северна Русия тогава започват сеитбата на ечемик : служат молебен на полето, търкалят се по росата и младеж със зеленина, с факел и пирог на главата обхожда полята. Св. Юри е покровител и на невестите, А. Афанасиев, ц. с., I, стр. 705 ; III, стр. 491, Г. Завойко, Верования, обряды и обычаи великоруссов Владимирской губернии, Этн. обозрение, 1914, № 3—4, стр. 119—130 ; И. Снегирев, ц. с., I, стр. 161, т. III, стр. 72—80 ; Н. Маркевич, Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян, Киев, 1860, стр. 6 ; Е. Аничков, ц. с., стр. 239, 318—330 ; D. Zelenin, Russische (Ostslavische) Volkskunde, Berlin—Leipzig, 1927, стр. 58—61 ; P. Bogatyrev, Actes magiques, rites et croyance en Russie, subcarpatique, Paris, 1929, стр. 77—79.

[35] А. Кирпичников, ц. с., стр. 138.

ването на паша става много по-рано, а поради избуялата растителност той съдържа и обредното събиране на треви и билки и украсяване със зеленина и цветя.[36] Независимо от общия характер на системата на празника, честуван от българите и останалите южни славяни, то има и различие, което се проявява в силата и значението на отделните моменти. Именно по този начин на разглеждане на обичаите ще бъде възможно да се открие и спецификата на българските в системата на южнославянските.

Гергьовден е най-хубавият и обичан от народа пролетен празник. В песните той е наречен „по-мил и хубав от Великден"[37]. Съпоставянето на тези два празника разкрива важна страна от народната психология — колко верни на езическата традиция и чужди на християнския мистицизъм остават българските селяни. Великден (наред с Рождество Христово) е най-големият празник на християнската църква. В неговата основа лежи идеята за умиращия и възкръсващ бог, като умело приема някои черти от неговите пролетни обичаи.[38] Този чисто църковен празник е поставен някак изкуствено в празничния календарен цикъл на нашия народ. И може би от всички славянски и балкански народи най-незначителна роля играе у нас.[39] Великден е замъглен, дори изместен от веселото и жизнеутвърждаващо начало на Гергьовден. Може би една от причините за голямата популярност на св. Георги и неговия празник е връзката му със стар езически култ, тъй като най-почитаните християнски празници са тези, които са възприели чертите на любими езически божества.[40]

Много от обичаите, спазвани на Гергьовден, се изпълняват и през други дни — събиране на роса, бране на билки, къпане, мамене на чуждото плодородие, ладуване и др. (на Еньовден, Спасовден, Нова година),[41] а някои стоят във връзка с други празници (с Коледа и Великден).[42]

---

[36] В българските обичаи на Гергьовден не се среща, а слабо е застъпено у сърби и словенци, първо обредно изкарване на паша, А. Кирпичников, ц. с., стр. 140. Поради избуялата растителност у южните славяни преобладава украсяването с цветя, а не с клони.

[37] СНУ, XXVIII, стр. 175 и варианти.

[38] G. Frazer, Le rameau d'or. Paris, 1924, 341; Attis, Adonis, Osiris, I, 256. С. Алмазов, П. Питерский, Праздники православной церкви, М., 1962, стр. 43; Н. Голубцова, У истоков християнской церкви М., 1967, стр. 67.

[39] Може би извънредно богатата обредност на Великден у гърците е във връзка с култа на умиращия и възкръсващ бог, характерен за религията на древните гърци. Дори легендата и иконографията на св. Георги не намира толкова отражение в нашите обреди, както в гръцките, *Ελετηρις*. 1945/1946, стр. 51—54; G. Megas, Greek Calendar customs, Athens, 1963, стр. 87 и сл. „Великден не се зачита толкова силно, колкото кой и да е петък през годината" — пише Й. Захариев за селяните от Югославянското краище, СНУ, XXXII, стр. 155.

[40] История культуры древней Руси, т. II, 1951, стр. 98.

[41] М. Арнаудов, Студии, стр. 376, пише, че ладуването на Еньовден като стара средлетна традиция се прехвърля към по-ранна дата. Билки се берат на Гергьовден, Еремия, Спасовден, но на Еньовден брането е обредно и повсеместно; на Гергьовден се берат повече цветя и зеленина. Маменето се прави на Гергьовден и Еньовден, но на Гергьовден се мами предимно млякото, когато стадата са вече закърмени от пролетната паша, пак там, стр. 374, 497. Търкалянето по роса и събирането ѝ за лек става и на Еремия, и на Еньовден и Гергьовден, там, стр. 375, 405. Привличането на типично новогодишни обичаи (гадания, пожелания) вероятно е било възможно, тъй като Гергьовден също се счита за началото на нова година.

[42] Сламата и бъдникът се пазят до Гергьовден, когато ги палят или заравят за плодородие и против град. Песните за св. Георги заемат голямо място в коледарския репертоар. А т. Илиев, Сборник, стр. 37, 65, 85, 86, 164 и по мотив не се отличават от тези, които се пеят на Гергьовден. Всички снесени на Великден яйца се слагат на клоновете и стоят там до Гергьовден, когато се заравят против град. Великденските яйца се заравят също против град и се носят за хубост. В Западна Тракия мамяци обират млякото на Великден, М. Арнаудов, Празници, стр. 89.

По своето възникване и функции народните празници имат подчертано обществен характер и върху тях оказват влияние промените в икономическия строй, съзнание и мироглед. В тях участвува цялата община — отначало родова, а покъсно и селска, което е запазено при балканския Гергьовден. Той е празник на селската община у южните славяни, която поради особеностите на историческо развитие е запазила по-дълго своя демократичен характер. Общоселският характер на празника личи в брането на билки, в люлеенето, тегленето и особено при трапезата и в обредното забраждане на булките, което има смисъл на обществено представяне пред селската община. Обредното издояване и захранване на овцете, замесването на хлябовете, коленето на агнето от стареца ограничават обичая в рамките на семейната община.

Обичаите и обредите, които образуват празника като система, се срещат не само при Гергьовден. Но структурното разглеждане на системата показва, че нейната специфика произтича от това — кой е основният обичай, какъв е неговият смисъл, как се свързват с него и помежду си останалите обичаи. При такъв подход към българските гергьовденски обичаи се забелязва тясната връзка между двата основни обряда — издояването на овцете и коленето на агне. Коли се агнето на овцата, която първа се дои — това е първото обагрило се през пролетта агне, което е и по-стара обичайна практика, или агнето на първата излязла овца. Агнето представлява жертва за светеца-покровител на овцевъдството от първия приплод. Така се обяснява изискването да се коли първото агне и до този ден да не се яде агнешко месо, сирене и мляко.

Най-богата и най-древна основа обичаят има у българските славяни, което определя и спецификата на нашия Гергьовден. Агнето се коли, обърнато на изток, окичено с венец и с цветя, което е древен акт при жертвоприношение.[42] Коли се от стареца в семейството, заменил древния жрец или pater familias.[44] Гаданието по плешката, по струящата кръв, мазането с кръв челото на децата и прага, което се среща у гърци и каракачани,[45] е също остатък от момент на езическо жертвоприношение. Съществено за езическите мистерии е съвместното изяждане на жертвата, с което почитателите на божеството се приобщават към него.[46] Този смисъл на обряда е забравен отдавна у нашия народ, но за него можем да съдим косвено от строгото спазване да присъствуват на трапезата само тези, които са заклали агне. Това от своя страна посочва колко дълбоко в съзнанието е залегнала необходимостта от жертва за светеца-покровител на овцевъдството, заменил древен езически бог със същата функция. Обичаят да се жертвува агне се среща освен у българи

[43] C. Romaios, Cultes populaires de la Thrace, Collection de l'Institut français d'Athènes, t. 18, 1948, p. 53.

[44] I. Toutain, Etudes de mythologie et d'histoire des religions antiques, Paris, 1909, p. 125.

[45] C. Romaios, u. c., стр. 51, 64; G. Kavadias, Pasteures nomades méditérranéens, Paris, 1965, p. 331. Под прага се намира душата на предеца, СЕ36, XXXI, стр. 130.

[46] Първите плодове принадлежат на бога (или те са самият бог) и не са ядат до определена церемония. Трапезата има сакраментален характер, когато всеки яде от божественото животно. G. Frazer, u. c., стр. 180. За видовете жертвоприношения през античността, I. Toutain, Nouvelles études de mythologie et d'histoire des religions antiques, Paris, 1935, стр. 193 и сл.; Etudes de mythologie, стр. 113 и сл. За жертвоприношения у траките съдим по животинските кости в светилищата, по изображенията на релефи и у антични писатели. Извори за старата история и география на Тракия и Македония, С., 1949, стр. 75. За жертване на агнета и овни през критско-микенската епоха, ГСУ, ИФФ, т. XLV, 1948—1949, кн. 4, стр. 32.

и сърби и у гърците, където наред с някои общи моменти с българския обичай показва древната, антична основа на Гергьовден у балканските народи.[47]

Следователно централно място в празника заемат обичаите около издояването и закърмяването на овцете, коленето на агнето с обща трапеза, на която за пръв път се вкусва мляко и месо. Разгледаните български обичаи поясняват, че Гергьовден бележи не само началото на лятното полугодие, но и началото на новата скотовъдна година. Затова и много магически действия са насочени да запазят стадото от болести, да увеличат неговата численост и млечност. Съвпадащ като начален годишен момент, той съдържа и обичаи, характерни за новогодишните празници — различни гадания и примети, напиване на пръстени.

При определянето на началото на годината решаващо значение играе не промяната в слънцето или луната, което е една сравнително по-късна представа. Селянинът дели годината по работите на неговия основен поминък, свързани с климатичните промени.[48] Деленето на годината на два сезона — лято и зима — е по-старо и свързано с пастирския бит. Тези две дати в календара живо интересуват скотовъдеца, който с приближаването на лятото изкарва стадото на паша, а с идването на зимата го прибира.[49] Тези дати не съвпадат с четирите момента на слънцето и на земеделската година, чиито най-важни стопански дейности са посевът и жътвата.[50] Следователно Гергьовден е наследил древен езически празник на един народ, чийто важен поминък било овцевъдството.[51] С него се отбелязвало началото на скотовъдната година, когато се жертвува и вкусва от първия приплод на овцете. Всичко това ни отвежда към древна Тракия, наречена от античните писатели „майка на овце". У всички тракийски племена скотовъдството и особено овцевъдството заемало важно място в стопанския живот.[52] Подобни празници са били характерни за много народи от периода на техния пастирски бит, с което могат да бъдат обяснени някои общи моменти в обичаите. Разпространено е мнението, че Гергьовден е наследил римския овчарски празник, извършван на 21. IV, Parilia (Palilia).[53]

[47] Това схващане е разпространено у българи, сърби, гърци, аромъни и каракачани.

[48] М. Арнаудов, Студии, стр. 14. В. Чичеров, Зимний период русского земледельческого календаря XIV—XIX веков, ТИЭ, т. XI, стр. 15, 24, В. Пропп, Русские аграрные праздники, 1963, стр. 11.

[49] Д. Фрэзер, Золотая ветвь, стр. 161. Когато келтите били скотовъдци народ и съществуването им зависело от стадата, те делели годината на две половини, според двата момента — изгонване на добитъка в началото на годината на паша и връщането му. Според Липерт (у Е. Аничков Весенняя обрядовая песня, стр. 65) за пастира и за всички, чийто живот зависи от скотовъдство, през пролетта веднага настъпва времето на изобилие. За скотовъдството пролетният сезон е плодоносен, а за земеделието — тежко време на глад, там, стр. 66—70.

[50] Дж. Фрэзер, Золотая ветвь, стр. 161. Пролетните месеци имат решаващо значение за южните славяни, когато на Гергьовден посевите са изкласили и житото зрее по-рано, което е невъзможно за Средна Европа, Е. Аничков, ц. с., стр. 70. В античното изкуство овчар с агне е символ на пролетта, пак там, стр. 307.

[51] П. А. Петров, Една непозната досега субстратна дума в Балканокарпатските езици (прието за печат), стр. 45—46 на ръкописа.

[52] Г. Кацаров, Битът на старите траки, според класическите писатели, Сб. БАН, кн. I, 1913, стр. 22—23; Извори за старата история, стр. 13, 86, 96, 121, 178, 423; Б. Геров, Проучване на западнотракийските земи, ч. I, ГСУ, ФФ, LIV, кн. 3, 1959/1960, стр. 265, 308.

[53] G. Frazer, ц. с., стр. 341; Е. Аничков, ц. с., стр. 326; XI, стр. 296—297; XIV, стр. 193; М. Арнаудов, Очерки, стр. 493; Г. Кацаров, Антични паметници из България, ИАД, III, стр. 183. За римския празник е характерно прескачането на стадата през огън (у Страбон, Овидий).

С развитието на земеделието като основен поминък Гергьовден се превръща и във важен земеделски празник. С нарастването на неговото значение на пролетен и аграрен празник той привлича и някои летни обичаи. Например той замъглил Еньовден у южните славяни и особено у сърбите, докато у руси, румъни, гърци е запазил, както и на Запад, езическото си значение с оглед на брането на лековити билки.[54] Като празник на възраждащата се природа, локализиран към момент от годината на пълен развой на растителността, обредното бране на треви и билки е не по-малко типичен обичай, който е по-пълно развит у сърбите („ходенето на билячки" в петъка срещу Гергьовден, тъй нар. „билян петък"). Свързани с аграрния култ са магиите за дъжд, за плодородие и против град, тъй като тогава започва сеитбата (напр. у северните руси) или посевите са вече изкласили (у южните славяни).[55] С пролетта, а може би и с вегетацията е тясно свързан и мотивът за любов и щастлив брак и в магиите за залюбване, разделяне и женитба се употребяват треви и билки. Със същия мотив се свързва и люлеенето, за което можем да съдим от песните, които го придружават.[56]

Спецификата на българския народен празник Гергьовден се определя от редица обстоятелства, свързани с историческата съдба на нашия народ. Селското тракийско население останало по-дълго време вярно на своите обичаи и традиции, които, изглежда, не изчезват съвсем с елинизацията и романизацията на Тракия и Мизия. В процеса на съвместен живот със завареното балканско население дошлите славянски племена приемат някои елементи от този обичай и привнасят нещо от своите религиозни представи, още повече че подобен празник е съществувал в тяхната прародина. Може би поради това, че основният поминък на славяните е било земеделието, на тях да се дължат засилените моменти, свързани с аграрния култ в празника. Поради по-слабото проникване на църковното богослужение сред южните славяни, особено сред българите, езическият характер е по-добре запазен при тях. Църквата се задоволила да получава част от принасяните жертви и да го обяви за ден на християнски мъченик. Може би християнският мироглед допринесъл за смекчаване на някои езически обреди и допринесъл за сливането на св. Георги с езическото божество. Създаването на единна обредност било улеснено и от обществения характер на заварените и донесени празнични обичаи.[57] В процеса на създа-

---

[54] М. Арнаудов, Студии, стр. 376.

[55] В народните представи св. Георги е яхнал черен („вран") кон и отива в Долна земя да убие ламята, която е спряла водата; от убитата ламя потичат три реки — мляко, жито и вино. Или освобождава три снижира самодивски роби — орачи, копачи, овчари. Св. Георги пуска росата, дъжда, отваря земята и осигурява плодородието. В песните най-разпространен е мотивът, че св. Георги отива да види дали са изкласили есенниците и поникнали пролетниците, А т. Илиев, Сборник, стр. 37, 318, 327, 355; СНУ, VI, стр. 18—19, № 1; IV, стр. 22, № 1. Тук той е покровител на посевите, на плодородието и на труда на селянина. Върху тези представи са оказали влияние както неговите жития, легенди и иконография, така и някои по-стари езически поверия.

[56] Е. Аничков, ц. с., I, 269, счита люлеенето на руската масленица за очистителен обряд, а В. Пропп, ц. с., стр. 127, за народно увеселение.

[57] Интересно е да се отбележи, че турците чествуват Гергьовден като голям пролетен празник. И. Коев, Весенний турецкий народный праздник, СЭ, 1963, кн. 1, стр. 128, пише, че Идриаез по време и значение съвпада с нашия Гергьовден. Дошли по-късно на Балканския полуостров, може би турците възприели някои моменти от обичая на завареното население. А може би за сближаването са помогнали и подобни представи, с които идват на полуострова. Още през XIV в. Кантакузин съобщава, че мюсюлманите почитат св. Георги, когото наричат Кидра Илия, т. е. Зелен Илия, което напомня Зелен Георги, А. Веселовский, ц. с., стр. 87; А. Кирпичников, ц. с., стр. 98.

ването на българската народност се оформила окончателно и системата на Гергьовденския празник. До края на XIX в. св. Георги се почитал като покровител на овцете, на земеделието, на здравето, любовта и брака, т. е. на основните понятия на трудовия селянин за щастлив живот. Разложението на системата на празника и загубването на значението на някои от неговите моменти започва в началото на XX в. и особено след Първата световна война, което стои във връзка с промените в обществения живот, в съзнанието и мирогледа на българския народ. Днес на основата на старата традиция, съвременно осмислен, празникът се превръща в национален празник, свързан с един от поминъците на нашата страна.

КУКЕРИ В СЕЛО ВРЕСОВО (АЙТОСКО) И В СЕЛО АСПАРУХОВО (ПРОВАДИЙСКО)

РАЙНА Д. КАЦАРОВА

През 1920 г. проф. Михаил Арнаудов обнародва обстойния си труд „Кукери и русалии“[1]. На основание на лично събрани от него материали на терена, на всичко писано по въпроса дотогава у нас и на богат справочен апарат от чужда литература в първата част на труда авторът прави широко обхватно монографично проучване на народните карнавални игри в България и техни успоредици в съседните страни.

Взимайки повод от тази монография, още от първите години на моята дейност като етномузиколог живо ме е занимавало състоянието на народните карнавални игри, още повече че те са спрегнати с танц и музика. Занимавали са ме разпространението им в страната, отношението на населението към тях, спазването на установените местни карнавални традиции, общи белези и разлики, съдържание и изпълнение на игрите, музикалната им и хореографска страна, предрешването и принадлежащия към него реквизит.

Следвайки тая нишка, през март 1948 г. със художничката Бинка Вазова събрахме материали за кукерските игри в село Вресово и в село Аспарухово (Ченге). От първото — заради славата на кукерските му игри,[2] от второто — поради това че народният карнавал там не е бил проучван.[3]

По изказване на жители на двете села кукери правят по традиция за здраве и берекет и за „шенлйк“-веселба.

Игрите наблюдавахме при самото им изпълнение. Предварително и допълнително разпитвахме за тях възрастни мъже, ставали многократно кукери. И в двете села кукерите искат за игрите предварително разрешение от кмета.

В предрешването, в начина на провеждане на игрите и в музикалния им съпровод има голяма разлика между двете села. И в двете обаче обредното засяване и заораване е запазено в различни варианти. В Аспарухово е отпаднало ходенето по домовете.

Докато във всички вресовски гугли (маски) имаме ярко изразен зооморфизъм, у аспаруховци преиначаването в животни е загатнато само в отделни маски със

[1] СбНУ, кн. 34, стр. 3—138.

[2] Д. Маринов, ИЕМ, кн. 1, София, 1907, стр. 26; Народна вяра и религиозни народни обичаи, СбНУ, кн. 28, стр. 376; и М. Арнаудов, цит. съч., стр. 13.

[3] При днешното раздвижване и съживяване на народните карнавални игри у нас се налага бързо проучване на съвременното им състояние, тъй като подсилените зрелищни тенденции в тях (народният карнавал съдържа винаги извена театралност) замъгляват ритуалното им съдържание и в тях прониква много ново.



Село Вресово. Кукерската чета, преди да заиграе движението, което, застанал пред тях, арапинът ще покаже (1970). Снимките на стр. 434, 435 са на Й. Григоров



Село Вресово. „Булката", пребрадена обикновено, без търпош, и арапинът с кросно в ръка, шапката от мях, заменена с гугла от бяла агнешка кожа. Между тях малкото кукерче (1970)



Село Вресово. Гайдарът Кальо Димов. Гуглѝте на кукерите с огледалца; в дясна ръка държат каръч, в лява патерица с пóвет на върха (1970)

заешки и свински уши и с опашки — животински или от сухи червени чушки. И в двете села, както и в цяла България, и при всички карнавални обичаи в Европа (да не излизаме от тия граници) кукерите не ходят нормално, а в установен от традицията местен ритъм — във Врасово в $^{2}/_{4}$, в Аспарухово в $^{9}/_{16}$ — със съвсем



Село Врасово. Кукерски гугли, туфичките по роговете от светла коза кози на (1970)



Село Врасово. Врасовски кукери — личат червените и бели ръкави с нашивки (1970)

забравено и неосъзнавано от изпълнителите „тѐпане“ на земята — „stomping dance“. Да се „тепа“ земята в момента на размразяването ѝ е благодатно за растене на зърното и за вкореняването му. Смисълът е забравен, но традицията е съхранила движенията.[4]

Голяма е разликата и в употребата на звънците, неотменен атрибут на кукерските игри. Врасовци играят с много звънци-хлопки — запасани около кръста, а аспаруховските кукери окачват по един звънец, а и нито един.

Във Врасово не съществува последното действие на аспаруховските кукерски игри — къпането в реката и раздаване на мокри парцали за берекет.

Врасовските кукери са познати далече извън селото си.[5] Слизат да играят и в Айтос, ходили са до Бургас да събират помощи за читалището в селото им, посрещани навсякъде с голям интерес. На събора на демократичната младеж в Айтос през 1947 г. делегатите от Врасово се явили в кукерска премяна. Мнозина врасовци

[4] Colaer Paul, Carnaval et rites printaniers. Bull. soc. belge antrrop. préhist., 73, Bruxelles (1963), стр. 40; Johannes Künzig, Die alemannischschwäbische Fasnet, Freiburg in Br., 1950, стр. 15, 48, 64, 66, 67, 70, 71, 73; Wolfram Richard, Die volkstänze in Österreich und verwandte tänze in Europa, Zalzburg, 1951, стр. 78.

[5] Основен поминък на врасовци са скотовъдството, земеделието и дърварството. Овците им били най-добри в околията.

на ергенските си години са ставали по няколко пъти кукери, по няколко пъти „булки" или „арапи", а в по-напреднали години и „царе". И досега някои от тях пазят кукерските си саби. Вярвали, че който играе три години кукер, талъсъми не го гонят. До 40 дни майките кадели своите синове-кукери да не станели диволи.

Айтослии наричат вресовци кукери, а селото им Кукерово.[6]

В предишни години вресовци правели кукери на месна събота, а в 1948 г. по изключение на сирната събота. И двете съботи са задушници — „душнйци", „дъшин ден". Жените ги пазят за умрелите и за здраве. Свободни са цял ден да следят кукерските игри. До септември 1944 г. „Кукеровден" е бил негласно официален празник на селото.

Според възрастни жители на селото „кукерските игри са стара традиция, която не може и не бива да се изкорени", макар че в миналото са били запрещавани, а и през 1948 г. кметът се готвел да ги забрани. През войната 1941—1943 не са играли кукери.[7]

В игрите участвуват само мъже, в миналото до 22-годишни ергени — по 20, 30 и до 40 кукери. „Колкото повече кукери, толкова повече берекет и народа поздрав". В 1948 г. играят само младоци, неслужили още войници. „Десетина кукера я се съберат, я не", казват стари кукери с тъга по буйните и многолюдни игри на техните младини. В предишни години само „арапинът", „булката" и „царят" можели да бъдат женени мъже; днес това правило не се спазва.

В Айтос и Бургас чухме, па и сами вресовци казват, че от вресовските кукери по-хубави няма. Другоселци твърдят: „Вресовските кукери нийде ги няма тъдява."

Мине ли „суроваки", приготовленията за „кукеря" започват. Предстоящите игри вълнуват цялото село. Старите разправят как са играли на млади години и дават съвети на младите. Майки, сестри, близки и любими участвуват в съкмяване на кукерската премяна.[8] Приятели им помагат в изработване на калъчите, топузите, патериците, търсят за кукерите конски косми и кози кожи. Момите и ергените се събират на меджии да правят гуглите.

Момичетата са майсторки на „папулките" — пъстроцветни вълнени помпони, с които нашиват лицата на гуглите. „От едно момиче една-две популки, от друго една-две, от любовницата най-хубавите." Момичетата дават на кукерите ширитчета, герданчета, дантелки и панделки, необходими за украса на гуглите. В рамките на установения местен тип гугла, която представлява глава на причудливо рогато животно, всеки кукер изработва индивидуално своята гугла с установена традиционна украса. Гуглите са от типа на двуроговите. Тъй като обичаят е жив, в украсата влизат и нови елементи. Един кукер си бе поставил на челото червена петолъчка вместо огледалце; на всички калъчки бяха нарисувани големи червени звезди.

„Папулките" нашиват на бяла кърпа, на която предварително са пробити и оформени отвори за очите и устата. Долният край на кърпата покрива гърдите. На челото поставят кръгло или четвъртито огледалце (рядко маската е без огледалце), слагат си мустаци от конски косми, козя брада, а под устата над брадата пришиват изплезен език по правило от червен плат.[8а] Кърпата зашиват от три страни на

[6] Шегаджии шофьори ги излъгали, че в Държавен вестник било писано, че селото им е преименувано „Кукерово". Вресовци „умрели от мъка". Когато искали да ги обидят, казвали им: „А бе кукер с кукер..." В Айтос на преселниците от Вресово казвали „кукерите".

[7] Игрите биха разрешени само поради нашето пристигане.

[8] Чувам една жена, без покана, да казва: „За арапина един тучен звънец ша ви дам, ама какъв звънец!..."

[8а] В ново време езиците правят и от шарени парчета плат, от сгънати продълговато дамски носни кърпички, поставят понякога и парче дантела върху кърпичката.



Обр. 1. Село Вресово, момент от кукерските игри заранта на хълма



Обр. 2. Село Вресово, кукерска маска — лице и гръб



Обр. 3. Село Вресово, кукер със саби и патерица. На челото на маската се вижда „огледалцето"



Обр. 4. Село Вресово, невестинска носия, в която се облича „кукерската булка"



Обр. 5. Село Вресово, кукерите се разпръскват да гонят момите....



Обр. 6. Село Аспарухово, момент от кукерските игри на едно меганче; вдясно булката целува ръка.
По отводите на къщите още стоят закачени червените прежди от първи март

„чоль" —парче чувал, за да се образува гуглата. „Чоля" пришиват здраво за гърбицата. Върху чоля — гърба на гуглата—пришиват яркошка кожа, предпочитително рижа; на темето—коса от конски косми. Гуглата удължават нагоре с два „рога" — прави пръчки, раздвоени вилообразно, накитени с туфички от конски косми и на върховете папулъци. Двата „рога" са съединени с кръстосани герданчета, ширитчета, панделки и дантели. От основата на роговете встрани се спущат дълги снопчета от конски косми (обр. 2).

Стари вресовци намират, че сегашните гугли са по-красиви, по-пъстри от някогашните, макар да са направени от същите материали.

По облекло вресовските кукери принадлежат към типа „мъж—жена"[9] поради това, че главната им дреха е женска — нов местен сукман — „чокман", нашит по полите с „белки". Този тип предрешване — мъж в женска дреха с фуста, е разпространен в цяла Европа, включително Иберийския полуостров и Британските острови. Горната половина на полата е подбрана нагоре на бухната дипла[9a] и пристегната с колан, на който са навързани хлопките (обр. 3). В гърба на сукмана натъпкват слама — за гърбица. Вместо ръкави едната ръка е облита тясно с алена, другата— с бяла тъкана престилка. На ръкава в предишни години под рамото са пришивали кръстчѐ от герданче, взето от „любовницата". Сега — осморка или подобие на буква Ф, която някои осмислят като Оф или 8 март. Без да се отдава някакво значение на цвета, обикновено дясната ръка е бяла, а лявата — червена. Младите хора намират обаче, че това има значение и че бялото означава свобода. Краката си до коляното увиват с навуща от кози кожи, различни по цвят и в различни комбинации— бял и черен, черен и сив, риж и черен, риж и бял. Кръстосват тъмното навуще с белия ръкав, светлото навуще — с тъмния ръкав.

Кукерите са въоръжени със сабя (калъч) — в дясна ръка, и патерица — в лява. На горния край на патерицата завързват „пóмет", който мокрят в калните локви, да шляпат по-закачливите зрители. В пояса си затъкват дървен топуз — тапуз. Някога кукерите много гонели момите да ги бият, а те бягали и се криели. Която мома люби нячог о, па го не вземе, на Кукеровден, „като я свие на тясно, па бъхти, бъхти я с пóмета". Сега не бият момите, на шега ги гонят, заканват се „ше бъхтем момите, хей!", а като ги стигнат, свободно се разговарят с тях и ги потупват с калъча. „Кат та удари кукер — за здраве е."

В миналото са ставали жестоки сбивания между кукери и зрители и между кукерите от долната и горната махала. Селото било голямо, та двете махали отделно правели кукери. Разказва се за една тежка кукерска кръвнина, станала около Вресово. От нея останали кукерски гробища, сега вече разорани. И досега край пътя в селото стои побит бял висок камък за спомен за загинали при сбиване кукери. На кукерите никой не може да съди за грубостите. „Нали му е денó, никой ни мóй да го съди. Какóто иска—прáи. На бабинден кой мой да съди на булките и на бабите" — обяснява посветена в кукерските закони жена.

Предпазно, отгонително-магични, звънците, както и огледалцата са неизменен атрибут на карнавалните ритуални игри не само у нас. „Може да се каже, пише

---

[9] Gallop Rodney, The origins of the Morris dance, Journal of the English folk dance and song society, vol. 1, № 3, London, 1934, pp. 128, 129.
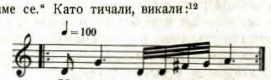
[9a] Големината на диплата зависи от дължината на сукмана. Изглежда, че в 1948 г. кукерите нарочно си биха избрали по-дълги сукмани, та диплата над звъниците у всички бе много богата. В 1970 г. су кманите бяха предимно къси и само при трима-четирма кукери диплата бе по-богата.

В. Алфорд, че от единия до другия край на Европа при ритуалните танци дрънкат звънци и светкат огледалца."[10]

Вресовските кукери носели преди по два реда хлопки, на един ремък връзвали по 8—10. Събирали от околните села колкото хлопки имало, за да могат да избират най-силните по глас и „горе-долу да се сгласят". В околните села казват, че звънците на вресовските кукери се чуват на пет километра далеч. Приятели от турските села им заемали грамадни, специално поръчвани хлопки, с които турците играели само на „джамал".

Обичай е цял месец преди Кукеровден, като се примрачи, кукерите да излизат да раздрънкват, да „дзънкат" звънците, да играят, без да са предрешени, да бягат и скачат по един-два часа, препасани само със звънци, така както са подбрани за Кукеровден.[11] Подготвят се да могат да издържат при уморителните игри на празника. Днес „дзънкането" наричат направо тренировка. По време на дзънкането се очертава и броят на участниците.

В „дзънкането" се включват от все сърце и момчурляците, дори и първолачетата. Обикновено те излизат да дзънкат по-рано от батковците. „Съберем се привечер десетина момчета, зъмнем звънците, на които ще играят кукери, и играем по „Поляната" (равно място върху бряг, който се издига на северозапад, съвсем близо до селото), разказват момчетата. „Едно момче ги дрънка, друго ги вземе, по него трето, тичаме, връщаме се." Като тичали, викали:[12]



Сега слагат по-малък брой хлопки и звънци. Вресовци имат много големи хлопки — „само за кукеря". На добиче не могат да се вържат от тежина.[13]

Учудваща е издръжливостта на кукерите. В своето превъплъщение те стават неуморими и показват издръжливост, необяснима за силата на обикновения човек. Като че не кукерите носят звънците, а „звънците ги носят със своя тон"[14].

Тъй като вресовските кукери се правят на месна събота, за сирна събота идвали приятели и роднини от близки села, та взимали „тъкъмите" на вресовци — гугли, звънци, калъчи, да играят в своето село.

Рогатите, мустакати и рошави гугли, гърбатите и тромави фигури на кукерите, необичайните им и пресилени движения будят страх. Децата се страхуват от тях. Плашат ги с „кукеря", лъжат ги, че излиза от боклука — торището. В селото казват: „Страшен като кукерин." Който не знае с ред да играе на хорото, викат

[10] Violet Alford, Morris and Moriska, Journal of the English folk dance and song society vol. 2, London, 1935, стр. 47.

[11] Срв. Paul Collaer, цит. съч., стр. 31.

[12] Предпразничното раздрънкване на звънците беше също запретено в 1948 г., но момчетата бяха заобикаляли запрещението и се биха надзъмкали на воля. Дзънкането се уважавало в училище като извинение за ненаучен урок.

[12a] Хлопките наричат и с общото име звънци.

[13] Атанас Михов разправя, че играл кукер за пръв път като петнадесетгодишен. Стопанинът му, чиито овце пасал, му донесъл от Балкана големи хлопки — по две кила едната. Новак, без да познава „тъкъмите" за носене на звънците, едвам издържал да играе до обед — набили му се слабините и къките. След това четири години играл кукер, една година булка и в 1948 г. се готвеше (вече двадесетгодишен) пак булка да играе.

[14] Вж. Wolfram Richard, цит. съч., стр. 29.

му: „Какво се е разскачал като кукерин?“ „Кукерска“ наричат и една игра в $^{9}/_{16}$ такт поради подскока, който се играе на първо или на четвърто време, в зависимост от това, с каква стъпка започват играта.

С кукерската чета играе една „булка“ и един „арапин“.

За булка избират миловиден момък. Облича се спретнато в празнична женска носия, на главата с търпош — също като булка (обр. 4). Носи хурка, бодната в пояса, и вретено. Булката няма гърбица, само гърдите й са чувствително подчертани. Арапинът си черни лицето, слага мустаци и брада от бяла вълна. Облечен е също с женски сукман, свободно пуснат, на гърба — сламена гърбица. Носи кросно за пушка. На главата си има обърнат сиренев мях. Връзва си само един тучен звънец отзад на кръста. Негова дължност е да прибира кукерите, да се не пръскат, за да могат да вардят булката да не я откраднe някой. Той ръководи от време на време и игрите.

Кукерите се обличат през нощта. Жени и моми се хвалеха: „Нощес до дванайсе часа кукер съм шила.“

Един-два часа преди съмване кукерите, без булката и арапина, се събират в „корията“ — „там им е сбирилото“. И виелица да е, пак излизат да играят през нощта. Двама-трима, като излизат, почват да играят — да ги чуят другите. Всеки новодошъл поздравява с дигнат калъч. В гората има листници. Запалват някой листник и играят около него. „Всички мълчат като дяволи.“ Като се съберат кукерите, прехвърлят дола и се изкачват на „Поляната“, над самите гробища и там играят до съмнало. Тук игрите ръководи главният кукер, посочен предварително. В старо време водач ставал този, който успявал да умери с калъча си кратуна, вързана на клон.

Денят е Задушница. Жените са дошли рано преди слънце да запалят свещ, да прекадят и прелеят гробовете. За време те са единствените зрители на края на нощните игри.
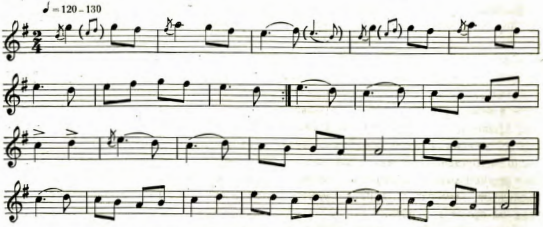
В 1948 г. на 12 март до късно през нощта срещу Кукеровден звънци и хлопки огласяха селото. На разсъмване, докато зората съвсем зарумени небето, наблюдавахме от източния бряг — срещу „Поляната — края на нощните кукерски игри, при които не се допуща никой друг освен кукерите[15] (вж. обр. 1).

Кукерите изчакват да излизат добичетата на паша, влизат най-напред да поиграят в общината, прибират се да закусят и тръгват да обикалят селото. Към кукерската дружина се присъединява „арапинът“ и заедно отиват да „извеждат булката“, придържана отстрани от двама кукери. От същата му извеждат и всеки, който за пръв път става кукер, приемат го в своето общество... В това извеждане ни се ще да видим много обедняла преживелица от посвещаването, приемането в тайното общество, каквото в миналото са представлявали кукерите. След извеждане на булката до тяхното привършване игрите се ръководят от нея и „арапинът“.

Обхождат селото от дом в дом с гайдар, който из пътя непрекъснато свирел кукерската:

---

[15] В беда вресовци си послужили с кукерската си страшна премяна. Няколко пъти преди Освобождението селото било нападано от черкези. Грабели, безчинствували. Претъмняло на селяните. Една нощ се препаднат на кукери, накачват хлопки, грабват калъчи и с голяма врява тръгват из селото. Изпаднали, черкезите ги взели за дяволи — не видели как избягали и не се върнали повече. (По разказ на Ченю Колев, починал на 90 год. през 1950 г.)



Свирил на гайда Тодор Калчев Неделчев, 55 год., март 1948 г.

Из пътя не вървят спокойно, а все подтичват и подскачат да им звънят звънците. През цялото време играят с калъчите си. В играта с калъчите, неизменно свързана с карнавалните игри, сме склонни да виждаме недостигнали до по-високо развитие или пък обеднели сабени танци. В средните векове в Средна и Западна Европа отделни занаятчийски сдружения са изпълнявали на своите празници многофигурни сабени танци,[16] каквито и днес виждаме при редица ритуални игри, като например „Кумпания" на остров Корчула (Югославия), играта с тояжки при нашите крайдунавски и петрички русалии и румънските калушари и при карнавалните игри в Австрия, Германия, Англия, Пиринеите и другаде.[17] С нож в ръка са играли на патронния си празник и касапите-гърци в Цариград. Танци с оръжие имат и кавказките народи.

Във всеки дом булката „дарява" — мята кърпа на рамото на домакина и на стопанката на къщата. Кърпата ѝ връщат с вързани в един край пари. Тя се кланя и целува ръка томува, от когото приема кърпата. Кукерите заиграват за берекет в сключен или несключен кръг, заловени за калъчките или за патериците — известна фигура от сабените танци.

Право тритактово хоро в $^{9}/_{4}$ или само подскачат: на раз — стъпка срещу стрелката на часовника, на два — със същия крак висок подскок — да дрънкат звънците по-силно. Същото движение се повтаря с другия крак. Играят и подтичвайки с подрусване, наредени в кръг един зад друг. Когато води „булката", „арапинът" играе в средата на кръга, поддържа с кросното правилен кръга и пази кукерите да не се отделят от играта.

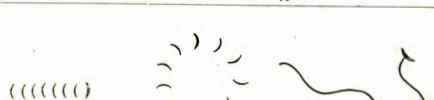
Стопаните изнасят за кукерите вино.

По улиците и мегданите, когато не са разпръснати да гонят момите и приятели, кукерите ходят и играят наредени един зад друг в една или две редици „като жерави" според местното определение. Играят в кръг, в права редица, и в кривулица.

---

[16] Richard Wolfram, Schwerttanz und männerbund, Wien, 1935.

[17] Ivan Ivančan, Narodni običaji korčulanskih Kumpanija, Zagreb, 1967, и Richard Wolfram, цит. съч., стр. 53, 56, 74, 80, 83.



Главният кукер, арапинът или булката, ръководят игрите. Каквото движение покаже ръководителят, същото изпълняват и кукерите. Застане срещу редицата, скача трупешката, кукерите веднага започват да скачат по същия начин; приведен и подпрян на кросното, арапинът прескача от крак на крак с леко люлеене встрани, редицата кукери веднага се залюлява; скача на един крак, върти се около себе си с вдигнат калъч (ако главният кукер ръководи), тича в кръг и т. н. Когато се уморят, ръководителят дава почивка: навежда се с лице или с гръб към редицата, подпрян на оръжието си — всички кукери се навеждат, всеки опрял главата на гърба на съседа пред него. Така почиват, замрели на място, докато ръководителят се изправи и подаде ново движение: подпрян на патерицата и на калъча, прави широк скок напред трупешката, почива приведен напред, пак широк скок, пак почивка. Като поиграят, кукерите се разпръскват да гонят момите и да „поотърсят", когото настигнат, „да не го хапят бълхите" (обр. 5).

Някои от зрителите се опитват да откраднат булката, да я скрият в дом, където има хубаво вино. Кукерите търсят булката, гонят дечурлига и възрастни. Вместо да бият, плющят с пóметите и леко потупват с калъча хората за здраве. От страна на зрителите се опитват да ги спъват. Накрая им подсказват къде е булката; в къщата ги черпят вино и тържествено ги изпровождат. Казват, че крадат булката за шега. Истинският смисъл (привличане на плодородието в дома) обаче е забравен.

Когато двама-трима кукери срещнат познат човек и искат да му изкажат почит, забиват пред него калъчите си и го обикалят, като скачат трупешката, хванати или нехванати за ръце. Почѐтеният ги черпи.

При игрите на площада булката се кланя и дарява, т. е. мята кърпа наред по хората. В кърпата ѝ връзват пари.

Към един часа цялото село се стича на мегдана. От едната страна застават жените, от другата — мъжете. Други се настаняват по „Кайряка", възвишение, което започва на североизток от самия мегдан. За игрите следобед идват гости и от други села.

Жените са загърнати в ръчно плетени вълнени шалове — тъмно- и по-светлозелени, индигово- и тъмносини. Изнесени са всички бебета, завити в портокалови и шарени домашно тъкани вълнени пелени. Една жена е прегърнала двете си внучета, облечени в бяло, загърнати със зелен шал. — „Ко си ги прегърнала мари-ий?" се шегува нейна съседка. — „Кукер и туй, не е друго нещо", — отвръща жената.

Без да смеят да се приближат, деца ядосват отдалеч кукерите с драстично тристишие:

Кукерьин дупьерьин,
Аз ям яйца
Ти дайдеш ланца

Тук на площада „булката" е най-често главният ръководител. Тя вие и върти по своя воля редицата кукери, като играе ту с лице, ту с гръб пред тях. През цялото време държи вдигната сабя и дирижира играта. Майките се преварят да й дадат да поиграе с бебетата им за здраве. С бебе в ръце булката играе по-кротко, прави по една обиколка с всяко да се отърси бебето — за здраве (преди са били задължителни три обиколки). Като прибира детето си, майката дарява булката. Когато булката води играта, арапинът играе на опашката. От време на време кукерите се разпръскват между хората. Мъжете правят отново опит да откраднат булката. Кукерите я търсят между хората и все гледат да се приближат до момите, да се позакачат с тях, да ги потупнат — нали са ергенчета.

От време на време арапинът прегръща булката и заедно скачат трупешката високо „Всичко туй, сè за берекетя" — обяснява стара жена. Обична игра е и прескачане на лост, който двама мъже държат на рамо.

Когато се уморят много, кукерите се изтеглят нейде на слънчев завет, свалят за малко гуглите да подишат чист въздух. Пазят се да ги не видят други хора, ала не така строго като някога.

За нас, външните наблюдатели, със страховитите си маски и с необичайното си облекло, със своята внушителност, действия и въздействие вресовските кукерски игри бяха някаква фантастична мистерия. Колкото да се мъчехме да бъдем само обективни наблюдатели, цялата атмосфера на игрите неусетно ни повличаше в своя поток. Сами вресовци следеха кукерите с увлечение, с явно доволство, радост и любопитство, макар да познаваха много добре „представлението", което бяха гледали го дини подред. Тревожеха се дали ще има „цар". — „Ще има, ще има" — отговаря мъж на средни години, „ако ли не цар, друг на негово място ше „набедът" — какъвто отговаря".

По-стари мъже, кукерували много пъти, клатеха глава и мъчно им беше, че тази година кукерската дружина е малка, едва осмина с булката и арапина, а някога и „до четиредесет кукери играели, а играта им била по-хубава, по-силна". Искаха да кажат по-смела, по-дива. Други пък одобряваха уъкмо омекотяването на грубостите: „Тий същите си кукери, ама не бъхтят ората, както едно време."

Кукерите и арапинът, без думи, само с размахване на „оръжието" си, освобождаваха широк кръг за игрите, да могат всички да гледат. Едни от зрителите им се подчиняваха безпрекословно, други гледаха да ги закачат, да стане сборичкване.

Така кукерите играят с почивки докъм 3 часа. Тогава отиват да доведат „царя", предварително „набеден", че „всякой не става цар". Докарват го на колесар или кола без ритли. Едни кукери теглят, други метат с пометите си пред „царя" — разчистват му пътя.

„Царят" е предрешен по същия начин, както и в отдавнашни години — с козяк за наметало, лицето му е почернено (в миналото са го пудрели с брашно), има големи вълнени мустаци и брада, на главата му — мях. Пуши лула от кратуна, поставена на дълга цев; в нея тлее суха шума и „царят" само пухка пушека навън. Преди да засее и да зaope, както е качен на колесара, в 1948 г. „царят" изрече предълго слово. В началото съобщи, че Кукеровден е останал от „старата традиция", че трябва да се празнува и посещава добре, че не бива да смятаме кукерите за „прости и диви", че и „те са управлявали със закони и избирареми лица", имали са и „цар", само че „преди Девети септември се титулувал „цар" на кукерите, а след 9-и ние се титулуваме като „председател". Кукерите сега имат свобода, преди 9-и са били малко под тормоз".

След този увод председателят нареди дълга политическа реч, доста нескопосана. Посбутаха го да привърши и го свалиха да изпълни ритуала.

Председателят слезе, отмери леха от осем разкрача, прекараха пред него „първобитно рало с умот". Препасаха му месал със семе, той зася отмерената леха с овес, благославяйки: „Да даде господ от едно хиляда-а-а! Колкото зрънца, толкова береке-ет! Да се оброди от корен до връха-а! Колкото зрънца — младите толкос деца-а. А старите — по едно изтърсаче-е."[18] След всяка благословия на царя кукерите дрънкат звънците с разтърсване на снагата, което отговаря на „амин", „омана", (да бъде) у коледарите.

Преди казвали повече благословии: „Колкото листа в гората, толкова здраве в село! Колкото е дълга лулата на „царя", толкоз да расте ръжта, толкоз да расте царевицата!"

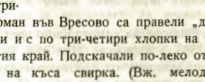
Кукерите се впрягат в хомота, председателят изправя ралото и заорава — „забранва" семето. Докато сее и оре, някой ще гледа да го спъне да падне „за джюмбуш, за представление". Смисълът забравен. Кукерите уж вардят „царя". Ако някой успее да го събори, гонят го и — бой. След заорването, качен на колесара, „царят" разиграва кукерите, „булката" и „арапина". Кара ги да се „прескундват" през кросното, държано от двама кукери; на арапина заповядва да събере разпръснатите кукери; да донесе „тютюн за лулата му"; на булката — да му се кланя.

Селяните внимават много дали „царят" благославя добре. Ако има берекет през годината, на следващата година избират същия цар; ако няма берекет, „царят бил куцсуз" и не го преизбират. След засяването „царят" хваща „арапина" и „булката", налавят и всички кукери за патериците на хоро (калъчите са вече хвърлени). На това хоро се хваща всеки желаещ — за здраве. С това хоро игрите приключват. Всички се разпръскват. И „царят" си отива у дома сам, несъпровождан от никого — „развенчан".

С част от събраните пари кукерите си устройват вечерта гощавка. Останалата част в по-далечно минало давали на църквата, по-късно — на читалището, напоследък — за кукерски гугли.

Направената от нас анкета установи, че кукери има и в други околни села, с по-различни костюми и игри.

Докъм 1938 г. по харман във Вресово са правели „джамал". Десетина момчета с извадени ризи, по абички и с по три-четири хлопки на кръста, обикаляли нощем селото от единия до другия край. Подскачали по-леко от кукерите — на кукерската свирня, изпълнявана на къса свирка. (Вж. мелодия 1.) Като играели, от време на време се провиквали:



Дарявали ги с храна. Самото подобие на джамала — дву- и тригърба камила, каквато правят и днес в много околни села, не правели.

[18] Стар кукер ми обяснява: „Най-после царю, на булките хвърля от семето — за момченца и за момиченца; всичките амбари да се пълнят, и другите (не го казва толкоз открито демек) и женските амбари, че в тях ни е бъдещето — в децата."

Сравнени с описанието, което Димитър Маринов дава през 1914 г. в труда си „Народна вяра и религиозни народни обичаи“ и Михаил Арнаудов в „Кукери и русалии“, кукерските игри в село Вресово, наблюдавани през 1948 г., показват известни разлики, съвсем естествени при един жив обичай:

1. Изменен е денят на игрите. Вместо на чистия понеделник, правят ги на месната събота. 2. Намалял е броят на кукерите — някога до 40, сега до десетина, заедно с булката и арапина; в 1970 г. — петнадесет. 3. Маската е изработена много по-изискано. Нейната страховита изразителност е не само запазена, но и подсилена. 4. Облеченият цял в кожи кукер е отпаднал от игрите. 5. Запазена е кукерската фигура „мъж—жена“, като сукманът е скъсен — по-леко се играе с къса пола. Само краката са обути в козя кожа, остатък от костюма, цял от кожа, за какъвто говори Д. Маринов. При стария костюм от типа „мъж—жена“ краката не са облечени в кожа. 6. По гугли и по калъчи се появяват съвременни емблеми. 7. „Бабката“ е преименувана „булка“, без функциите ѝ в игрите да са променени от 1914 г. досега. 8. Нов момент е играта на булката с бебе в ръце. 9. Кукерите пак гонят хората, боричкат се с мъжете, но без грубости. 10. Сравнени с благословии, казани на мен от стари кукери, благословията при засяването е обедняла. 11. Събраните средства вместо само за ешмедеме се употребяват и за общо добро. 12. Засилва се зрелищният характер на игрите. 13. Царят, временно наричан „председател“, е сега пак „цар“. В описанието на Д. Маринов от 1907 г. фигурата на царя не се среща. Ритуалното оране извършва бабата,[19] може би поради някакво временно обедняване на обичая. В статията му от 1914 г. царят вече има същите функции, каквито са отбелязани и в 1948 г. 14. Броят на звънците е намалял. 15. До 1947—1948 г. всеки сам е правел и си е пазел гуглата. От 1947 гуглите се пазят в читалището. Последните десет гугли били изработени от двама стари кукери — Кольо Калков и Кольо Димов.

В едно отношение не виждаме промяна, а именно: след междина от 34 години вресовци показват още голяма привързаност към обичая. Вълнуват се дълбоко от опасността игрите да заглъхнат. Бяха години на най-колебливо отношение към някои гранки на фолклора. Времето показа, че радостни и оптимистични традиции, каквито са кукерските игри, имат място в новия живот, ала вресовци с право са се тревожили.

Анкетата, направена от автора на самото място през февруари 1970 г., дава изненадващи сведения. След 1948 кукерските игри във Вресово са били прекъснати. Обясняват това с отлива на момците от селото към града и с отрицателното отношение на местните власти към игрите по това време. През 1967—1968 играли отново, като в игрите се включили и по-възрастни мъже, бивали преди кукери. Споревнаха се уж да правят кукери на идващата месна събота.

Игрите се състояха на 29 март 1970 г. по време на местния общински фестивал, проведени по установения ред, макар и при дъждовно време. „Булката“ бе пребрадена само с бяла кърпа, закрепена върху мъжка барета — в селото не можаха да намерят тарпош, излязъл напълно от употреба. Вместо хурка тя носеше обикновена тояжка. „Арапинът“ бе заменил шапката от мях заради лошата ѝ миризма, с майсторски изработена бяла агнешка двурога гугла без лице. Двата рога завършват с по едно бяло перце и косми от конска опашка. В основата на рогата е за-

[19] Д. Маринов, Кукови или кукери, ИЕМ, кн. I, София, 1907, стр. 26; СбНУ, кн. 28, София, 1914, стр. 376.

крепено пиринчено звънче, взето от украса на конска сбруя. По кожата са нашити само няколко дребни шарени папульки.

Информатори от с. Вресово : Нино Неделчев 68 год., Тодор Калчев 55 год., Жеко Куртев 65 год., Стоян Куртдаалийски 68 год. — март 1948 г. — Харалямби Петров 63 год., Руси Желязков 55 год. — февруари — 1970 г.

В Аспарухово (Гол. Ченге)[20] кукери правят на чисти понеделник, първия ден на велики пости, когато бесят кучетата — „песи понеделник", обичай, спазван в селото и извършван заранта рано при входа на Кукеровдол, преди кукерите да са започнали да се обличат.

Кукеровден е най-многолюдният празник в Аспарухово „никога хората не излизали така изцяло, както на Кукеровден"[21]. Прави се за здраве и берекет и за храната, за дърветата, да се отрупват тъй, както кукерите са отрупани с дрипалак. „Затуй кукерите всяка гудина си ги правим и докат са сринат в рѣката, ние одим се с тях. От дедѐ го сме запомнили и го продължаваме, и за който няма, и той да има." (Разговор между жени зрителки.) „Ний на кукерствуту имаме мерак. Аз съм мераклия, то с мерак става. Четринайсе пъти кукерин съм ставал, три пъти кукерска булка" — обяснява Курти Великов. Тодор Джагаров пък е играл двана. десет пъти кукер и един път „булка", а има и такива, които са играли и по 20 и повече пъти в различни роли. „За адетя на старите години го праим Кукеровия ден" — казва Джагара. „Заварили сме го и го продължаваме без прекъсване. Забра ниха го, а ние пак го праим". Цели семейства са известни с кукерството си: „От Колдунята кукер не става, едно време дядо им ставал, тий от Пукалѐта стават кукери." (Разговарят жени.) И вярно е, че аспаруховци показват голяма обич към кукерския празник, „тупа им сърцето за него". Дотолкова, че мнозина са готови да погазят вкоренени предразсъдъци само да играят кукери. Така например, който оре на Кукеровден, не бива да става него ден кукер (не могат да обяснят защо — тъй е останало).[22] Баща наредза сина си да оре на Кукеровден, за да не играе кукер. Ала синът само като чул, че тупнал кукерският тъпан в селото, забил ралото и — на Кукеровден: — „Сърцето ми затупа да стана кукерин." „На Кукеровден училище няма — кукери се гледат", още повече че момчетата взимат живо участие в подготовката на игрите. И болни не се стърпяват да излязат да погледат кукерите. „Ивано-о, уж главътъ та болеще я?" — се шегува жена с комшийката си. — „За кукертъе ше я приболи" — отвръща друга. Макар и лапавица, всички бебета бяха изнесени навън. На въпроса към една майка, няма ли да простуди бебето си, отго-

[20] Основен поминък на жителите — скотовъдство, земеделие, дърварство и градинарство. В миналото търгували със свине. В селото имало осем кръчми „във всяка—гайди свирят, търговци пълно—пазарят свине".

[21] Денят беше мрачен, преваляваше. По едно време го обърна на лапавица. Зрителите не намаляваха, бяха доволни, че кукерите са се „накъсали" — „ще има берекет".

[22] Кукерството смятат за дяволско нещо. В миналото, след празнуване на игрите, в къщи жените прекадявали кукерите. Ако не ги прекадят, вярвали, че четиридесет дни чужди хора ще ги издят и „талаcъми и каракончито може да ги спипат". По тоя повод попитах дали са давали на кукерите причастие. Отговор: — „Стига да си отговей — ще са причести". Яйца, снесени до Кукеровден, не бива да остават неизядени след Заговезни. Не садят и кокошки с яйца, снесени до тоя ден, не могат да обяснят защо. Децата плашат, че кукерът ще ги бие, ако ядат яйца на Кукеровден, т. е. на първия ден от постите. Като видят повече деца скупчени, кукерите вътрят ятаганите и питат: „Сабалев кой яде яйца ?" С кукера плашат децата да не покрадват яйца от полозите. Само „черният боб" се сее на Кукеровден „да се трýви както са натрýвени кукерите".

ворът беше: „Ами, кукертъе ше пропуснем пък.“ На младите булки не позволяват да гледат кукерите, да не станат децата им кукерчета — грозни.

В облеклото си аспаруховските кукери са напълно различни по стил от вресовските. Обратно на изискано изработените гугли и новите сукмани на вресовци при аспаруховските кукери всичко е импровизация: предрешването става с парцали.

Тупне ли рано заранта тъпанът, обичаят започва. Ергени и момчета тръгват из селото с тъпан или думкат празна тенекия, за да събират „дрипалáк“ за предрешване на кукерите. Верни на обичая, добрите аспаруховски къщовници са изпрали и приготвили дрипите, които ще дадат за „трувйло“ на кукерите,[23] а момчетата това и чакат. Мятат парцалите на кукерските „пóмети“, носени на рамо или от двамина Щом натрупат достатъчно парцали на „пóметите“, момчетата бързат да ги занесат в „Кукеровия дол“, където на притулено кукерите се предрешват. Децата хвърлят бързо парцалите на определеното място и бягат — „да си оставят бълхите с тях“. Всички дават на драго сърце парцали — „колкото повече дрипи за кукерите, толкова повече дрветата ще се трувят с плод“. Вярват, че с парцалите изхвърлят и бълхите от къщи.

Тъпанът бие непрестанно. Жените са наизлезли пред портите с възгопи в ръце. На аспаруховския напевен говор се разгарят бързи и хумористични реплики, огласени с крехък смях.[24] Все питат дали ще стигнат парцалите. Да изнесат ли още Момчетата тичат от порта на порта, грабят парцалите, други ги носят. Тъпанът бие.

За труфило на кукерите жените дават и повесма коноп, низи червени чушки, чемшир, парчета рибарска мрежа, стари шапки и др.

Недалеч от Кукеровия дол стоят няколко момчета — доброволни дежурни, без да поглеждат натам. Те изпълняват нарежданията на кукерите: да се донесе още дрипалак и други подробности, необходими за предрешването, да притичат да проверят при приятелите, които майсторят дървените чукове и ятагани, готови ли са. Момчетата сновят, изпълняват и предават всяка поръчка със самочувствие и важност на съучастници.
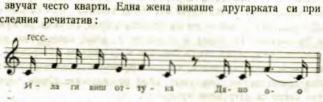
Кукерите трябва да са нечетно число — 5, 7, 9, 11 и т. н. Своята чета на смях и на истина те наричат „дружествоо“ и канят приятелите си да се запишат в него.

В Кукеровдол, на притулено, кукерите се предрешват около запален огън Макар че лицата им не са напълно прикрити, почерняването, завеската от рибарска мрежа и изкуствените мустаци да не ги изменят неузнаваемо, кукерите се предрешват далеч от чужди очи. На този ден никой не бива да минава през Кукеровия дол.

Върху свои вехти дрехи слагат всякакви дрипи — „повече дрипи, повече берекет“. Най-често преди всичко обличат стара женска фуста. И тук е загатнат типът „кукер—мъж—жена“. Помагачите зашиват парцалите яко върху дрехите на кукерите, за да не падат, когато играят. На врата си или през рамо кукерите слагат гердани от сухи червени чушки. Три-четири чушки слагат и на гуглата отгоре на темето, и за опашка; ако им текне, все по-рядко, и за фалус, който наподобяват и с парче

[23] Много рядко ще се случи някоя жена да даде неправи парцали или откаже да даде.

[24] В говора им звучат често кварти. Една жена викаше другарката си при себе си да гледа по-добре кукерите със следния речитатив:



дръвче. Надали двамина се бяха сетили за тая подробност. За осъзната символика не може да се говори.

Лицата се черният със сажди, разтрити с мас. Не всички кукери си слагат кюляфи. Задоволяват се само с начернено лице, брада, мустаци от конопи някоя стара шапка. Маската „кюляфа" се импровизира по време на самото предрешване. Тя е четвъртита, зашита от трите страни като торба, доста разширена към отвора. На лицевата страна слагат рибарска мрежа (скъсано серкме) със или без отвор за устата или съвсем разтворена от между веждите надолу. За гръб на „кюляфа" употребяват каква и да е тъкан. На двата върха отгоре зашиват свински или заешки уши. На пояса си забождат дървен топор. С една ръка носят „ятаан" — ятаган, в другата обикновен дълъг помет.
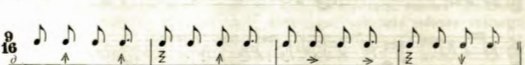
С кукерите ходи „булка", момък, спретнато облечен, в местна женска носия, забраден обикновено, без було; в пояса на булката е бодната хурка с кълчища, в дясна ръка държи вретено — уж преде. Придружава я „девер", облечен празнично, през гърдите му кръстосан пояс. В аспаруховските кукерски игри фигурата на „царя" отсъствува. Гайдар и тъпънар застъпват музикалната част. Години наред тъпанарят е бил циганин с много голям тъпан. В предни години в игрите участвували сравнително по-възрастни мъже. Сега — предимно млади.

Преди да тръгнат, кукерите се заклеват (реминисценция от тайни мъжки сдружения). По-стар кукер забива в земята ятагана си, вдига кръстосани два други и казва: „Айде, заклевам ви!" — „Заклеваме се" — отговарят кукерите, кръстят се наопаки, целуват ятаганите и се прескундват по баира надолу. Заклеват се да се пазят честно и вярно един друг, да ги не гонят, да ги не ограждат и притискат до стената, да не ги „кундят" — спъват. Длъжност им е да пазят булката да не я закачат ергените. Никому няма да прощават. „След клетвата — ни брат, ни приятел."

Гайдата засвирва кукерската, тъпанът бие. (Вж. мелодия 2.)
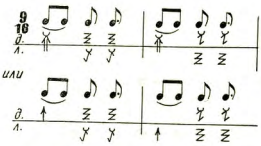
Към 9—10 часа кукерите поемат из селото. През цялото време подскачат леко или пристъпват ритмично напред, встрани, въртят се около себе си и много ловко описват с ятагана кръг отпред назад и отзад напред. Пазят се някой да не ги доближи. Кукерите не обичат да вървят подир тях хора, подбират ги колкото могат с ятаганите си пред себе си или ги държат далеч зад себе си. Жените с бели или синосани забрадки, наметнати със зелени или тъмночервени вълнени шалове, над дълги черни вълнени дрехи без ръкави (с кройка на кича без кит), ръцете под престилките, вървят весели и бъбриви зад мъжете.

Кукерската игра в Аспарухово е в $^{9}/_{16}$ такт, с „дайчова" стъпка във всички посоки: пружинка с левия крак на място, стъпка с десния крак напред или на място, стъпка с левия напред, встрани или на място, стъпка с десния напред, встрани или на място.
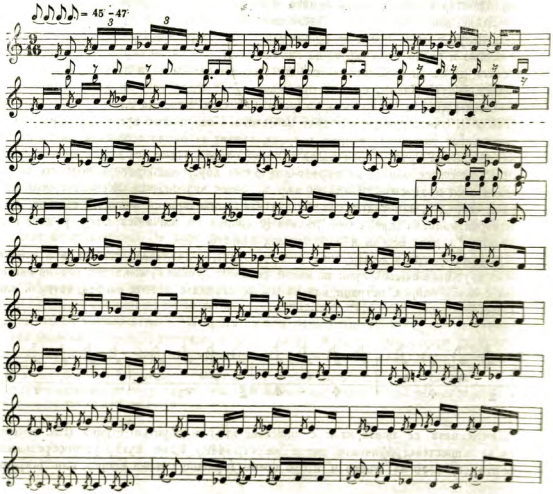


Движенията се повтарят и с описване кръг в обратна страна. (Вж. обясненията на кинестенографичните знаци на стр. 449.) Един кукер разнообразяваше стъпките си, като на първо и второ време играеше стъпка напред или встрани,
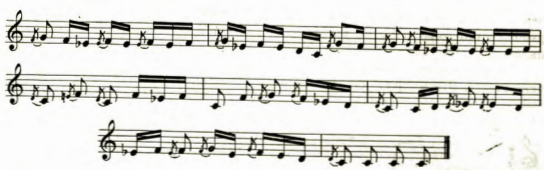
последвана от пружинки със същия крак на трето и четвърто време, придружени от високи свивки с другия крак. Вместо с един крак първата стъпка изпълняваше и трупешката в удобна за момента посока:



Булката целува ръка наред на жени и на мъже, даряват я с пари или с повесмо коноп, черпят я с вино. Ако някой кукер или ергенче се опита да я закачи, тя яко бие с хурката. С кукерите вървят и „помагачите", поправят навреме всяко нарушение в „премяната". Улицата е задръстена, не може да се премине от хора.

Кукерската





Изпълнили Йордан Янев Атанасов, 21 год. — на гайда и Пеню Добрев Мирчев, 21 год.—на тъпан

Предишни години на Кукеровден здраво са се биели кукери със зрители. „На кукеровдьен дьет са бият, няма ким“ — разказва стар кукер. „На съд не одят — битият бит, прескúнденият — прескунден. Кукерски закон — може и да убие някого.“ На едного аспаруховските кукери пукнали главата и досега на шега го канят да става кукер, че „надежбата“ им била в него. Днес кукерите колят на уж с тъпата страна на ятагана по тила, без разлика мъж или жена. Това „клане“ било за здраве. Всеки „нападнат“ трябва да даде откуп.

Обиколката започва от горния край на селото. По къщите не ходят. Ритуалното засяване и оране извършват на три места по един и същ начин, в едни и същи дворища — на горния край на селото, сред селото и на долния край. Във всеки от трите двора чака ралото с емлячe (крина) семе. Ергените се надпреварват да станат „волове“. Впрягат в ралото двоен и троен дзивгар. Един кукер ги води, друг оре — все със смешни движения. След две криви бразди „воловете“ се изоглавиха, хвърлиха ралото и побягнаха. Кукерите ги гонят, едвам ги събират. „Лудите волове“ се дърпат, не дават да ги впрегнат; няма клечка за хомота... Смях, шеги.

Преди да заорат за смях, кукери и зрители крият емежа — закопават го така, че се вижда, тургат клечка за знак и тръгват да го търсят. В търсенето участвуват с шеги, закачки и боричкания кукери и зрители. Все с шеги кукерите „попраят“ ралото и хомота, зачукват емежа обратно — всичко правят наопаки. Булката ги бие за техните щуротии.

Засява кой да е кукер, комуто подадат крината. Той отрязва лехата, прекръства се: „А йла, Боже, поможи!“ хвърля с пресилени движения наляво и надясно всякакво зърно, каквото има в емлячето, и благословя на висок глас: „Както са отрувени кукерите, тъй да се отруви всичко-о-о!“ Празната крина хвърля зад себе си и се прескундва напред, а булката тича да го бие, че се е нацапал.

След орането стопанката на дома изнася, чупи и раздава голяма топла пита — „от берекетя“. Гайдата засвирва кукерското хоро, кукерите забиват ятаганите в

Употребени кинестенографични знаци:

Стъпка с движение в посоката, означена от стрелката.

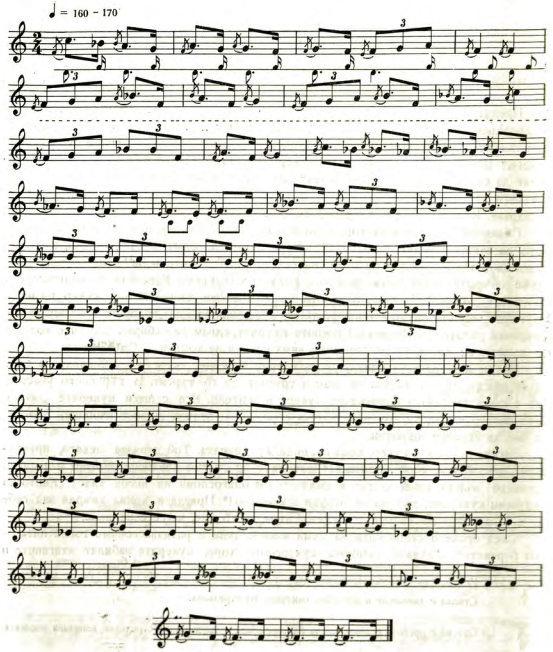
Стъпка с прескок с двата крака едновременно — трупешката, стрелката означава посоката.

Пружинираща стъпка на място.
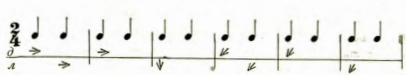
Висока свивка с левия или с десния крак.

земята и захващат около тях хоро в кръг — несключен, заловени за пояс или на рамо. Кротко хоро в $^{2}/_{4}$ на две страни — „на тъй и на тъй“ (мелодия 3). Изпълняват същите свирци.

Движение срещу стрелката на часовника. Първи такт: леви, десни—стъпка на четвъртинка. Втори такт: стъпка вдясно с десния крак, трети такт — стъпка на-



пред или назад с левия крак. Същите движения се повтарят в обратна посока. Ергените украсяват играта си с притропвания, ситнежи и излитания, както при обикновеното хоро.



На това хоро се хващат и други мъже. Булката играе между двамина кукери. Не дават друг да се хване до нея, само на старите кукери се разрешава. На тях кукерите и булката бързат да целунат ръка, щом ги съзрат между селяните. С хорото ритуалът се свършва. Кукерите продължават обиколката.

Минавайки през селото, те се спират да играят на всички мегданчета. Влизат и по „дюгените", булката целува ръка на всички присъствуващи.

На големия мегдан се задържат повече. С ятаганите леко-леко разчистват широк кръг, за да се гледат игрите по-добре от всички. Играят самостоятелно, като въртят ятаганите си по описания вече начин, или залавят хоро, на което всички могат да се хванат за здраве. И тук като във Вресово гледат да им откраднат булката, обикновено в къща с добро вино. Кукерите се досещат къде е, но най-сериозно продължително време я търсят, мушат се и душат като кучета между хората. Търсенето и намирането на булката, почерпката от стопанина на къщата, където е скрита, извеждането ѝ от кукерите представлява обособено действие на игрите.

Традиционно действие на игрите е и поправката на мостовете на рекичката, която минава през селото. Чукат моста с топоришката, вършат всичко, както не трябва, булката ги бие за несръчността им, прискундват се в дерето — уж падат, без да искат, от моста, скачат по моста да опитат здравината му и чак тогава позволяват на другите да минават по него. Това се върши пред стотици зрители, които с бурен смях приемат всяка кукерска лудория.

Има жени, които се смятат задължени „да подадат" на кукерите — да ги нахранят. До немного отдавна около обед на определено място — „на Юрта" — им слагали трапеза. Всеки изнасял каквото има — най-вече хляб, вино, шарена сол, денят е постен. „На Кукеровден дават, много дават" — ми дума жена, чиято майка всяка година „подавала" на кукерите.

След третото засяване и оране, като стигнат до мястото, откъдето са тръгнали, и сключат обиколката из селото, нещо строго спазвано, макар смисълът му да е забравен, кукерите се отправят — „срйнват се" към Камчия. Захвърлят ятагани, топоришки и помети в реката и наскачват във водата. Боричкат се, плискат хората с вода за здраве. Бреговете „замрачават" от зрители. Както са във водата, кукерите късат от себе си мокрия дрипалак, хвърлят го на съселяните си и викат: „На ти за много жито-о! На ти за много мамули-и! Както са отрупани кукерите, тъй да се трупа берекетя-я! За много сливи-и! За много круши-и! За много ябълки-и!" Всеки дърпа мокрите парцали — „Дай ми от мустаците си бре, дай ми от брадата си!"

Хвърляйки мокрите дрипи към брега, кукерите гледат да смъкнат някого от зрителите в реката, да го окъпят, боричкат се с него. Целият бряг се залива от смях.

Деца и възрастни се надпреварват кой повече парцали да дограби и тичат да ги накачат по овошките, да се кичат с плод дърветата, както кукерите с дрипи.

Освободени от дрипите си, част от тях водите на Камчия отвличат, кукерите се измиват от чернилките, някои се изкъпват цели и бързат дома да се преоблекат.

В миналото събраните пари изпивали. От много години насам всичко събрано употребяват за общо дело. В 1947 г. били събрали 2800 лева, добавили от себе си 200— за чешма. „Кукерска чешма ще правят“ — ми пошушва засмяна булка, а един мъж добавя, че кукерите копали въбел, но вода не излязла.[25] В течение на игрите, като виждат кмета, застанал да ги гледа, сами кукерите го подсещат да нареди да бият барабана и да поканят хората да си развържат кесиите, да дават повече, че е за обща работа.

Десет години по-късно, в 1958 г., от Института за музика филмирахме кукерските игри в Аспарухово на 16 мм филм. Без да показва особено изменение, обичаят вече носи белези на упадък. Оредяло бе „кукерското дружество“. Нямаше ги силно изразителните маски (ако можем да ги наречем така) от рибарска мрежа, каквито бяхме видели в 1948 г. Труфилото от парцали бе направо бедно. Движения, игри, музика, къпането в Камчия — уж същите, а като че ли кухи. Може би пречеха киноснимките.

Традицията бе нарушена, ако и формално, в едно от важните действия на игрите. Без предупреждение в средната махала портата на двора, където дълги години е ставало второто засяване и оране, бе здраво залостена. Домакините, винаги любезни, този път не приеха кукерите. Имали умряло през годината — не било редно да им свири гайда. Дали кинокамерата не бе смутила и тях? Веднага обаче друг средномахленец предложи своя двор на драго сърце. Нововъведение бе и надписът „ТКЗС Нов живот“ на някои от ятаганите.

В отношението на аспаруховци към игрите след изтеклите десет години нямаше разлика. И тази година с масовото си посещение те показаха обичта си към кукерските игри. „Ний други си нямами. Това ни е представлението, киното.“[26] „Доде ли кукерът, цял ден одим по него... Туй гу имами ут идно време, старобитна рабута, веселят се, гледаме...“ Тревожеха се хората, че когато умрат бай Куртьо и дедо Герги, баш кукерите в селото, обичаят ще се изостави. А според тях кукерите са обичай за здраве и за берекет, който носи веселба. Такъв обичай трябва да се поддържа.

В Аспарухово изпълняват още два обичая с предрешване. Единият летен — „Дълго магаре“ — вид „джамал“ по време на есенните седенки, за веселба. Другият зимен — „Дервиши“ — включен в коледарските обичаи като едно от техните предпоследни действия.

„Дългото магаре“ днес представлява само увеселителна игра. Главата му изработват от двурога вила, през основата на която промушват дърво за муцуна. Рогата и муцуната увиват с парцали — да ги скрепят и за по-добър вид. На врата на така получената глава връзват звънец. Един ерген носи главата на магарето, след него се нареждат още двама-трима, хващат се през кръста един за друг. Върху тях мятат една „палà“ — конопена черга. Водачът е с начернено лице, мустаците от повесмо, наметнат е с ямурлук. Гуглата на ямурлука е ниско спусната над лицето. Той пее на магарето, разиграва го: „Ха, Марко, ха, Марко!“ Кара го да прескача огъня, да се търкаля. Между водача и седенкарите се разменят шеговити въпроси и отговори.

[25] След няколко години сумата достигнала до 7000 лв., внесени в пощата. В 1970 г. чешмата не е още построена. Вероятно изчакват да изберат за кукерската чешма най-подходящо място.

[26] Niko Kuret, Maschere e Mascherate nella tradizione popolare europea, Enciklopedia universale dell'arte, vol. VIII, Venezia—Roma, pp. 887—893. П. Г. Богатирьов. Проблеми за изучаване на народния театър у славяните, Славянска археология и етнография, София, 1947, стр. 167.

Така ходят от седянка на седянка за „джюмбуш" — за веселба. Пазят се да не ги познаят. При прехода от седянка на седянка ергените под чергата се сменят. „Дервишът" е облечен в ямурлук, с дигната на главата гугла, лицето му е начернено, мустаци и брада — от повесмо, в ръце носи ятаган. С него ходи „булка" — спретнато облечен момък в местна невестинска премяна с було. „Невестата" се придружава от предрешени на „зълви" ергенчета с кръстосани на гърдите „ръченици" (домашно тъкани кърпи). Предвожда ги гайдар.

Из пътя през цялото време играят на песен „буенец", със ситно подтичване все напред, хванати на колан.

„Булката" целува ръка на излезлите да гледат селяни, кланя им се, даряват я с пари. Така стигат до дома на коледарския станеник. „Булката" целува и нему ръка. Изиграват няколко кръга буенец, след което само „зълвите" завеждат „невестата" на чешмата. Също както на сватба в понеделник. Изиграват целия обичай — „водене на булката на първата ѝ вода". На чешмата ѝ свалят булото, чупят и раздават прясна пита — меденик. „Булката" налива котлите с вода и на кобилицата ги занася на станеника като на свекър. Целува му ръка. Той я дарява. „Дервишът" свършва с общо веселие и почерпка от страна на станеника. Вечерта изпълнителите на обичая участвуват в коледарското угощение.

Макар кукерските игри в Аспарухово да показват упадък, ритуалният им характер да е доста замъглен за сметка на зрелищните прояви, някои моменти и подробности да са отпаднали, макар днес те да са само преживелица (survival) на богати народни карнавални традиции, игрите още заемат своето място във фолклорния календар на селото и се радват на обичта на населението. Анкетата, направена през февруари 1970, показва, че в Аспарухово броят на кукерите е намалял, но игрите са били поддържани редовно всяка година, дори и когато са били официално запрещавани. Сега, когато предстои голяма част от долната махала на селото да бъде заляна от язовир „Цонево", а „Шумни майлѐ" — „Кукеровдол", където много поколения кукери са се предрешвали, ще остане в залесителния пояс, „стълбовете" на кукерството в Аспарухово вече са се замислили за сродно място за новия „Кукеровдол".

Информатори от с. Аспарухово: дядо Гьорги Трандафилов Пукала и Курти Великов Иванов, 56 год. — март 1948 г. и Тодор Джагаров, 63 год. — февруари 1970 г.

Днес, след преоценката на фолклора в светлината на новите схващания за значението на народната култура като основа за по-нататъшни творчески полети в различни посоки, народните карнавални игри се затвърдяват като здрава и оптимистична народна традиция.

В съвременния живот игрите добиват и други форми на изява, несвързана по време и функция с местните обичаи. Много от представителните кукерски отбори имат двойнствени прояви. От една страна, с много подробности народната мистерия, каквато са в действителност кукерските игри, се изпълнява на определен ден от годината в няколко поредни действия — ритуали, разпределени върху целия карнавален ден, а на места, върху нощ и ден (сурвакари — Перншко и Радомирско), другаде в няколко повтарящи се преддействия, играни в първите часове на нощта, дни наред — например дъзкането на звъниците, и главния обичай — през целия Кукеровден (Вресово, Айтоско). От друга страна, характерни действия от карнавалните игри, чисти и неподправени, биват показани на фолклорни фестивали съвсем откъснато от обичая. В Перник се провеждат внушителни фестивали на

кукерите и сурвакарите (при учредяването им всяка година, сега двугодишно). Заключителното шествие на кукери и сурвакари на първия национален фолклорен фестивал в Копривщица (1965) бе едно внушително утвърждаване и признание на радостното начало, на което народните карнавални игри са носители, и на неизчерпаемата творческа инвенция, която нашият народ влага в тях. Тая двойственост обаче неминуемо ще се отрази върху строгата традиционност на игрите.

В последните години в живота на карнавалните игри, за зло или за добро, наблюдаваме своего рода развитие: на много места, където карнавалните игри са били по една или друга причина преустановени, днес ги възстановяват с ентусиазъм. Другаде, където традицията не е била прекъсвана, се разгаря съревнование за обогатяване украсата на маската. В това отношение сурвакарите в Перишко и Радомирско показват голяма творческа изобретателност и фантазия. Характерните тамошни маски, били те натуралистично представени глави на животни или стратохотни дървени образи, свръхестествено удължени с митроподобни горници, дават големи възможности за това, без да се изменя традиционната форма на маската.

В упадък, в какъвто ги виждаме, кукерските игри във Вресово и Аспарухово са гранки от широко разклоненото дърво на българските карнавални игри-обичаи, чиито произход и сходство с подобни игри в древността и у нашите съседи проф. Михаил Арнаудов изчерпателно осветли. В живота на българина те са една действителност, която естествено е подложена на влиянието и промените, които съвременният живот носи.

ЕТНОГРАФСКА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ЯРЕМА В БЪЛГАРИЯ

ВАСИЛ МАРИНОВ

Проучването на ярема за добитък в конструктивно, типологично и терминологично отношение сам по себе си представлява голям интерес. В българската етнографска литература могат да се намерят само откъслечни кратки сведения и данни за ярема, но специално изследване за него няма.

Яремът е бил познат на населението в българските земи от античността. За доказателство ще приведа откритата у нас тракийска надгробна плоча от III—II в. пр. н. е., на която е изобразена сцена на оран на тракиец-земеделец от римската епоха; изобразени са два вола, впрегнати в дървено рало, чието вуище е закрепено на горното дърво на ярема направо към роговете на двата вола. Това е типичен рогов ярем (Stirnjoch) (обр. 1), познат и на населението на древния Египет (III хилядолетие пр. н. е). При археологически разкопки на тракийски надгробни могили у нас се откриха ценни метални части от голям брой яреми, обаче за коне, погребани заедно с колесниците, на които яреми ние няма да спираме нашето внимание. През средновековието яремът за добитък е бил използуван. Ще посоча само откритите у нас рисунки върху каменни блокове, намерени при разкопки в Плиска (IX—X в.) — първата българска столица; в тях е представен плазичен тип правовуищно рало с ярем, предназначен за поставяне на вратовете на добитъка (обр. 2). Данни за ярема ни дават още и сцени от надгробни каменни плочи, намерени у нас от по-късно време (1775), на една от които е изобразено как орач оре земята с двата си коня, впрегнати в ярем за добитък от две успоредни прави дървета; те теглят дървено плазичен тип правовуищно рало. Подобни материали намираме у нас и по църковната живопис от XIX в. — волска кола с четири колела, теглена от волове, впрегнати в ярем (1834), по сцени от 1871 и 1880 г., както и върху икони на св. Модест в църквата на с. Долно Ябълково, Странджа планина, от 1883 г.

В България, както и другаде, различаваме няколко вида яреми. Както вече изтъкнах, в античността по нашите земи са били вероятно познати роговият тип яреми, но те у нас не се срещат през XVIII—XX в. У нас се срещат само вратов тип (яреми за вратовете на добитъка).

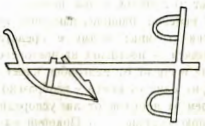
Вратовият тип яреми се използуват за впрягане в тях на волове и биволи, а в по-редки случаи на коне и магарета за теглене на дървени кола с по две или четири колела и на кола с железни оси и колела с железни шини. Такива кола се наричат „чифт“ кола. Кола, теглена от един добитък (крава, вол или бивол, кон, магаре), се нарича „тек“ кола. Яремите за теглене на различни видове кола се наричат колàрски яреми (обр. 3). Яреми, които се използуват за оран и теглене на дър-

вено рало, на дървен или железен плуг, се наричат о р а т н и яреми, т. е. яреми за оран (обр. 4).

Коларските яреми, общо взето, по размери са по-къси от оратните, въпреки че размерите на яремите зависят от едрината на добитъка; има едри породи добитък с широки вратове, а има по-дребна порода с по-малки вратове. Зависи дали доби-



Обр. 1. Тракийска надгробна плоча (III — II в. пр. н. е.) от римската епоха — сцена на оран с дървено рало, чието туище е закрепено вероятно на рогов ярем (Stirnjoch)



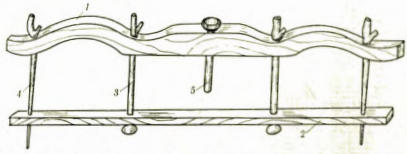
Обр. 2. Рисунка на рало с вратов ярем от извити жилави пръчки (IX—X в.) върху каменен блок, намерен при разкопките в Плиска

тъкът е добре охранен, какъвто е бил добитъкът на по-заможните стопани, или добитъкът е бил на по-бедни стопани, които имат по-слаб добитък; на такъв добитък и яремът е по-малък.[1] Дължината на коларските яреми се движи от 90 до 140 см, а на оратните — от 170, 200, 230 см д. Докато горното дърво на коларските яреми винаги е с по две извивки, за удобно прилягане към врата на добитъка, то обикновено горното дърво на оратните яреми е право. Докато по средата на коларския има просвредлена само една дупка за провиране на дървената или железната клечка-*теглич* за прикачане *жапката* на процепа, то по средата на оратния ярем няма дупка,[2] а един или два дълбоки нареза за поставяне на *гъжви, кожени ремъци* или

[1] На места в Родопите (с. Стойките, с. Бабяк) се използува и коларският ярем, на горното дърво на който се поставят две дръчета за прйвоя.

[2] В с. Поповяне (Самоковско) намерихме ярем със *страничка дупка* на горното дърво за провиране на железния синджир на прйвоя и прикрепването му чреа дървено клинче от другата страна на дървото.

железна или дървена *халка-привой* (прѐвой) за закачане вуището на ралото; може по средата на горното дърво да няма никакви нарези, а да са забити в дупки две клечки или два пирона или закована едно срещу друго две дъсчени дръвчета, между които се поставят халката, гъжвата или ремъка. Появата на дългия оратен ярем у нас и другаде се свързва с разораването на редови култури, като царевица, тютюн, лозя, розови градини и др.



Обр. 3. Коларски ярем с части: 1) *ярѐм*, 2) *подбрдник (дамаскйя)*, 3) вътрешен *жегьл (жеглй)*, 4) външен *жегьл (жеглй)*, 5) *теглйч*



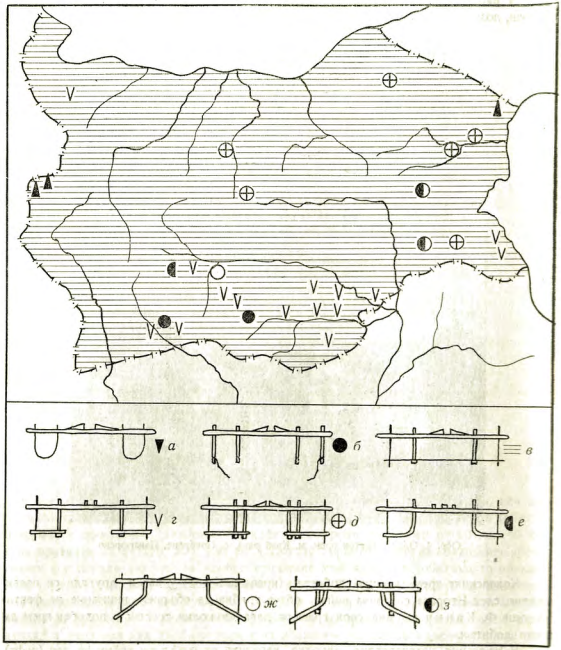
Обр. 4. Оран с оратен ярем, м. Край ряка, с. Поибрене, Панагюрско

Коларският ярем за един добитък (крава или вол) у нас и другаде се появи главно след Втората световна война, обаче трябва да обърнем внимание на факта че още Ф. Каниц в една своя гравюра дава двуколка, теглена с подобен ярем за един добитък.

В България установяваме няколко варианта от о р ѝ т н и ярѐми за два (чифт) добитъка:

а. Ярѐм с горно право дърво, по средата му две дръвчета за поставяне на привоя и на двата края просвредлени по две дупки, в които се провират по един обръч от жилаво дръвче; служи за впрягане на добитък и на коне. Този ярем е досущ еднакъв с ярема на средновековната рисунка от Плиска (IX—X в).

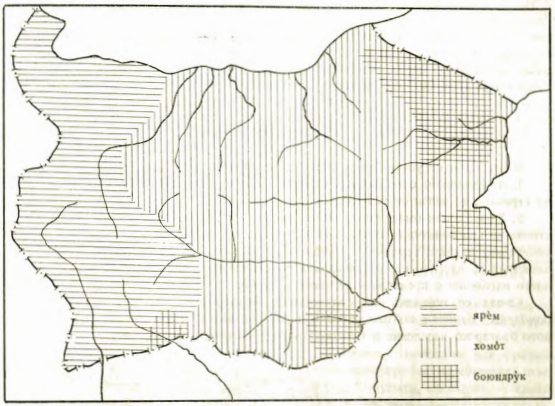
б. Ярѣм с горно право дърво, по средата с дървени дръвчета за привоя и на двата края по две просвредлени дупки, в които се провират две отвесни дръвчета — долу зарязани за завързване с въже-*прѝтка*,[3] а горе заклинени.



Карта I. Географско разпространение на: 1) коларския и оратния ярем — ≡, 2) варианти на оратен ярем — *а, б, в, г, д, е, ж, з*

[3] Хр. Вакарелски е представил погрешно такъв ярем с по две притки на всяка жегла (обр. 5, стр. 47 вис. Поминъци на българите мохамедани. ... ИЕИМ, XII, 1969).

в. Ярѣм с две еднакво дълги успоредни дървета, горно по средата с нарези, две клечки или клинчета за привоя и на двата края по две симетрично разположени просвредлени дупки, съвпадащи с дупките на долното плоско издялано дърво.



Карта II. Географско разпространение на термините *ярѣм, хомо́т* и *боюндру́к*

Двете дървета се придържат с вътрешни неподвижни две отвесни обли клечки, а през крайните дупки отгоре се поставят две подвижни клечки, които затварят врата на добитъка. Този е най-разпространеният вариант ярем в България.

г. Ярѣм с горно право дърво по средата с приспособление за поставяне на привоя и две успоредни на горното — дръвчета, които се придържат посредством две вътрешни неподвижни отвесни дръвчета; двете крайни клечки са подвижни.

д. Ярѣм с горно право дърво по средата с приспособление за поставяне на привоя и с просвредлени шест дупки, симетрично разположени на привоя, и долни две дръвчета, успоредни на горното, които се придържат с помощта на две неподвижни клечки, а двете крайни са подвижни.

е. Ярѣм с горно право дърво, по средата с нарези за привоя, от двете му страни пробити два правоъгълни длаба и накрая просвредлена по една дупка. В длабовете се стягат две дялани дръвчета, естествено извити под прав ъгъл с по една дупка в края, съвпадащи с двете крайни дупки на горното дърво за двете подвижни клечки.

ж. Ярѣм с горно право дърво и две неподвижно закрепени в длабове дръвчета, изкривени не под прав ъгъл, а под тъп ъгъл с по една дупка за провиране на двете крайни подвижни клечки.

з. Ярѣм с горно право дърво и две неподвижно закрепени в длабове дръвчета, изкривени под тъп ъгъл, но с по две просвредлени дупки, вътрешните — за про-

виране на неподвижни две клечки и крайните за подвижните клечки (вжо приложената карта I).

Коларският ярем в цялата страна е еднотипен, състоящ се от горно дърво с две извивки с пет дупки — по средата една и по две в краищата, пробити със свредел (просвредлени), и долна цяла дялана дъска с просвредлени четири дупки; двете вътрешни клечки са неподвижни, а двете крайни — подвижни. В България не се срещат яреми с широки дялани вътрешни дъски, чиито горни краища да излизат високо над ярема, каквито се срещат в Румъния, Словакия (по мои лични наблюдения през 1967 г.), Моравия по Нидерле, в Унгария и Югославия.

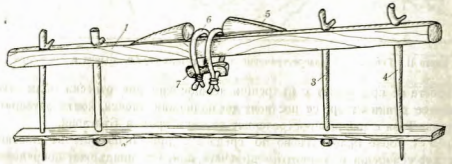
ТЕРМИНОЛОГИЯ

В България се употребяват главно два термина:

1. Ярѐм (ерѐм) с географско разпространение предимно в западната половина на страната, на запад от р. Искър и

2. Хомо̀т или омо̀т, умо̀т, хамо̀т, хумо̀т или имо̀т с географско разпространение приблизително на изток от р. Искър; тук на места българското население употребява и двата термина — *хомо̀т* и *ярѐм*, което се дължи на преселническите движения на населението от западната половина на страната в източната половина, което население е пренесло и термина — ярѐм.

Среща се по-малко и трети термин: бюндрю̀к или *бондюрдж, бондрю̀к, бондрйк*, който е турски и разпространен между турското и потурченото българско население в Североизточна България, предимно в Лудогорието (Делиорман) и в Югоизточна България, предимно в Източните Родопи. Българските гагаузи, които говорят турски, също така употребяват този термин (вж. карта II).



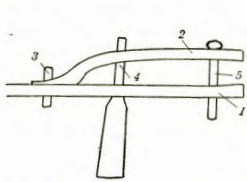
Обр. 5. Оратен ярѐм с части: 1) *ярѐм*, 2) *подбрадник (дамаскйя)*, 3) вътрешен *жегъла (жеглй)*, 4) външен *жегъла (жеглй)*, 5) *клин* (клинове), 6) *гъжви*, 7) *кю̀че (кучка)*

Терминологията на частите на ярема или хомота е характерна със своето разнообразие.

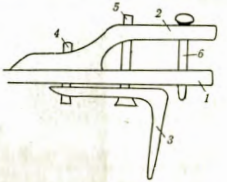
Горното дърво е известно под името *ярѐм* или *хомо̀т*, горно дърво или *гдрнище*, а на турски *бондрйк* (обр. 5).

Долната дъска, успоредна на горното дърво, носи различни наименования: *полйца, полйчка, подбрадник, гердан, подгъл'а, подгушник, дамаксъ, дамаскйя, дамаксà, дамашчѐ, тартйя*, на турски — *дамаксъ*.

Вътрешните неподвижни клечки, които са обли, с главичка на долния си край и се провират през дупките на двете дървета от долу на горе така, че долната дъска опира на двете главички — *чомалю̀шки*, а издадените части на клечките над горното дърво се заклинват с дървени камички или се забива пирон. Тези обли



Обр. 6. *Жа́бка (жа́пка)* на *про̀цеп (ар̀ъж)*. Части: 1) *про̀цеп (ар̀ъж)*, 2) *жа́бка (жа́пка)*, 3) *клечка (клин)*, 4) *стоя̀ло (чамурлу́к)*, 5) *тегли́ч*



Обр. 7. *Жа́бка (кепчи́я)* на *про̀цеп (ар̀ъж)* със *самокри́вка*: 1) *про̀цеп (ар̀ъж)*, 2) *жа́бка (кепчи́я)*, 3) *самокри́вка (стоя̀ло)*, 4) *клечка (клин)*, 5) *клечка (клин)*, 6) *тегли́ч*

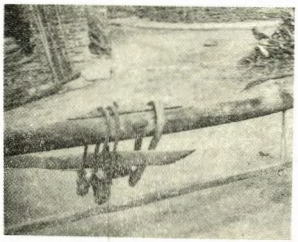
клечки се наричат: *вътрешни жегли́* (ед. ч. *жегъ́л* или *жегли́*), *джегли́* (ед. ч. *джегли́*, *джигли́*), още *срѐдни жегли́*, *стрѐдни жегли́* или на турски: *ич сѐлве*, *ич зѐлве* или само — *зѐлве*, *са̀л'ве*, *сѐл'ве*.

Външните клечки на ярема или хомота се наричат: *вънка̀шни* или *кра́йни жегли́*, които са подвижни, *завъртѐни жегли́*, още *мѝченици* (ед. ч. *мѝченица*), още *въ̀ртели*, *зáхурци* или *хýрки*, на турски *чувáй*, а българите изговарят — *чувáи* (ед. ч. *чувáя*); тези жегли са по-широки на горния си край, а са заострени на долния си край и с тях добитъкът се запряга, като се провират през жегловите дупки от горе на долу, а се разпряга, като се изваждат нагоре; на турски *дъш зѐлве* (*сѐлве*).

Прикачването на ярема (хомота) към *про̀цепа* (*про̀цеп*, *проца̀п* или *ар̀ъш*, *ръш*, *ар̀ъж*, *ар̀ъч*, *я̀ръж*, *ок*[4] (*уо̀к*) на колата чрез специално дървено приспособление — криво дръвче — *жа́бка* или *кѐпче* (обр. 6), *ба́бка*, *ба́бища*, *чипкúя*, *скрипу́ша*, което захапва ярема точно по средата, като през кръглата дупка на жапката, ярема и процепа се провира дървена или желязна обла клечка — *клин*, *зáвр̀ън*, *тúска* (*пúска*), *у̀треш* или високо дръвче с клончета — *чво̀рове* (*чѐпове*), наречено *капистрáч* (*капистрúло*), на което се окачват поводите на кожените оглавници — *юлáри* на воловете. Жапката се затяга отгоре на процепа чрез дървен *клин* (*чивúя*), а също така и чрез по-дълга дървена обла подпорна клечка: *по̀дпор*, *стоя̀ло*, *стоя̀лце*, *стоя̀чка*, *стоя̀нка*; на турски — *чамурлу́к*, който на долния си край е по-дебел и на височина от 40 до 45 см под процепа е засечен и изтънен, за да се провре през дупките на процепа и на жапката, над която се заклинва (затяга с клинче). В Софийско се употребява друг вид *стоя̀лце* от изкривено дърво — *самокри́вка*, *стоя̀ло*, *стоя̀лка* или *кукумя́вка*, което се закрепя с дървени клечки-клинове отдолу на процепа (обр. 7).

[4] Термините „ок" и „камарица" се срещат не само в с. Бачково, но и на други места в Родопите, останали неизвестни на Хр. Вакарелски (срв. работата му „Поминъци на българите мохамедани... ИЕИМ, XII, 1969, стр. 51).

Железните клинове (срѐдна клѐчка, зàврън, ўтреш и пр.) на ярема завършват отгоре с голяма отворена гривна, на която се закачат позодите (кожени, от върви или от синджир) на оглавниците (юлàрите) на воловете. *Стойлото* или *самокрйвката* изпълнява едновременно няколко функции: 1) след разпрягане на добитъка процепът остава във водоравно положение и на еднаква височина с предната ос на



Обр. 8. Прикрепване вунщето на ралото чрез *гвжви, кобйличка (кўче)* и *клéчка* на оратен ярем, с. Деветаки, Ловешки окръг



Обр. 9. Прикрепване вунщето на ралото чрез *кожен прйвой* на оратен ярём, с. Факия, Бургаски окръг

колата, което предпазва ръкавите на процепа от пречупване, което би станало, ако го нямаше стоялото; 2) то служи за свързване по-здраво на жапката с процепа 3) да не се повреждa яремът, ако бъде оставен на жапката, когато колата се намира временно на нивата или докато се товари, защото, когато колата е в двора на къщата, яремът винаги се прибира и окачва на сухо място под стрехата на къщата, сайванта или плевнята; 4) стоялото помага да се издига по-лесно яремът при впрягане на добитъка; 5) издигането на процепа и на жапката над земята ги предпазва от гниене в мочурлива и влажна земя.

Прикрепването вуището на дървеното рало, на дървения плуг към ярема става по по-друг начин в сравнение с прикрепването на ярема към процепа на колата. Тук липсва жапката и винаги вуището остава под горното дърво на ярема; това се отнася за дървеното рало с дълго вуище. Окачването на това вуище с ярема става по няколко начина: 1) чрез дървена или желязна халка — *прйвой*; 2) чрез две халки — *гѣжви* от извити жилави пръчки, на долния си край завързани или изплетени и между двете поставена малка дървена кобиличка — *кúчe, кúчка* (обр. 8); 3) чрез широк и увит *кожен рѐмък* (от осолена кожа) или *кайш* (обр. 9) — *сабáн кайúш*; 4) чрез кожен ремък и на него халка; 5) чрез въжета или синджир. Оратните яреми по средата са специално пригодени, както вече посочихме, за прикрепване на привоите. Вуището на ралото се провира между привоите под горното дърво на ярема и дървеният или железен клин (клечка) се провира през дупката само на вуището пред привоите.

Скачването на дългото вуище на малкия дървен плуг с ярема става по същия начин, както на вуището на дървеното рало. Но скачването на късото вуище на големия дървен плуг става с помощта на дървена двуколка или колесарка, така както на конските дървени рала с късо вуище. Късото вуище влиза под желязна гривна и опира в длаб по средата на оста на колесарката, където се привързва със синджир, а отпред колесарката има жапка, както при колата, на която се окачва яремът (за дървения плуг), а за конските рала на жапката се окачва дървена *кобилúчка* — за един кон или *дървен кантáр* с две кобилички — за два коня; закачването може да стане и на желязна кука, закована над или под самото вуище.

Оранта на нивата с *голям дървен плуг* може да стане, като се запрягат един след друг по 4—5 и повече чифта добитък, при което се ползува отделен процеп с жапка отпред и с желязна халка — *грúвна*, закована на задния му край, наречен с името чивгàр. Впрягането обаче на втория, третия, четвъртия и пр. чифт добитък с ярема на по-предния ярем става с помощта на специално дървено малко *хомóтче* или *ýла*, което дава още Каниц и други.

ИЗРАБОТКА НА ЯРЕМА

В българските села яремите (хомотите) се изработват от почти всеки по-добър стопанин, който притежава необходимата сръчност и собствен инструментариум за целта. А тези инструменти са следните: *брáдва* (права и крива), *бичкúя, трúон, теслá, рендé, пилá, сврѐдели* (големи и малки — *бургúи*), *рукáн, длетá, струг*, остър *нож*, дървен и железен *чук*. Във всяко село се откройвали по-сръчни и даровити дърводелци, което занимание им допадало и идвало „из ръки." Независимо дали са по-бедни или по-богати, те са изработвали добре заоблени, гладки и удобни яреми, като някои са украсявали с резба и шарели с бои. Поради тази причина рядко по селата в коларо-железарските работилници са били изработвани яреми за продан. В някои подпланински села и градчета, като тия в Елено-Твърдишка Стара планина, в Котленска и Айтошка Стара планина, където производството на дървени предмети е било голямо, пък и на други места, майстори-дърводелци са откарвали своята стока от станове, чекръци, дръжки за брадви, софри (габровски паралии) и пр., между които и яреми за продан. Такава стока се е продавала по пазарите и панаирите.

За изработката на ярема се подбират няколко вида дървен материал. Горното дърво на ярема, което е трябвало да издържа на тегловната сила на добитъка и на съпротивлението на почвата при оран или теглене на товар върху кола, която ще се движи по различно наклонени терени, е трябвало да бъде здраво, издръжливо, но леко дърво. Българските стопани са предпочитали за горно дърво на ярема липата; липата е гладко и леко дърво. Ако не може да се намери такова дърво, използува се дъб (мешѐ) и бук, òсен, явор или òрех, в с. Г. Брестница, Ловешко— орех, ясен, явор или върба, в с. Пàволче, Врачанско, от топола (кавàк). В по-високите планински райони, където преобладават иглолистните гори, използува се бор (чам), което се смята за „леко дърво". Дървото трябва да бъде чисто и да не притежава чѐпове. Стопанинът отсича такова дърво, нарязва го по желаните от него размери на няколко части с бичкията, поставя го под сайванта или плевнята да изсъхне добре. Когато дойде ред да прави нов ярем, той взема това дърво, скроява го, като му нанася с резки точно местата на жегловите дупки, дупката на средната клечка, размерите на извивките и т. н. Пробива дупките със свредлите (*свѐрдели*), прави извивките с теслата, изглажда ги с рукàня, пилата и рендето, нанася резките с остър нож за украса. Това става на дървен тезгях, където има и менгеме.

Долното дърво — *полѝцата (гердàна, подбрàдника, подгъ́шника)* също така трябва да бъде от здраво, но леко дърво — граница (дъб), а може и от друго дърво. То е еднакво по размери с горното дърво, дяла се с крива брадва и тесла, изглажда се с рукан, нанасят се местата на жегловите дупки, които трябва да от-



Обр. 10. Художникът Захари Димитров копира украсата от дърворезба върху коларски ярѐм в с. Севар. Разградски окръг

говарят на дупките на горното дърво, пробиват се със същия свредел. Долното дърво на ярема добива плоска форма на тясна дъска 6—7 см ширина и 2—3 см дебелина; дължината зависи от горното дърво и дали яремът е оратен или коларски.

Жеглѝте — вътрешните и външните (крайните) се правят от дрян (дрѐнови или дренòви пръчки), което минава за най-яко дърво; ако няма дрян,

правят се от гàбър или цер, а може и от бсен; употребяват се навред и *железни клечки (железни жегли)*. Дължината на дървените и на железните жегли достига от 35 до 40 см на вътрешните жегли и е в зависимост от ширината на врата (шията) на добитъка, докато дължината на крайните жегли е по-голяма, тъй като те излизат под долното дърво на ярема и достигат до 50 см. Дървените жегли се дялат с крива брадва, тесла и се заглаждат с руканя, като крайните горе са по-дебели, а долу — заострени; вътрешните са с еднакъв диаметър, обли (2 см), на долния си край с главичка.

Средната клéчка на коларския ярем — теглúч (ът) се прави от дрян или от желязо (дължина 20 см, диаметър 2 см).

Дървените гъжви на ярема се правят от жилаво дърво — глог или дъбов клон, — а се сплитат на долния си край с пръчки от лози.

Украсата на българските яреми се прави предимно по горното дърво на ярема — гòрнището (обр. 10). Дъворезбата се състои от резки, черти, точки, от геометрични орнаменти — концентрични кръгове, кръстовки, полукръгове. Срещат се и растителни орнаменти — розетки с листа на цветя и др. Резбата по яремите се нанася от самите майстори, но не всеки майстор е и добър резбар. Дъворезбата се изработва с помощта на остри ножчета, шила, пергел и гисачета.

За да добие яремът по-хубав вид, често се опалва на огън, след което добива оцветяване.

Както другаде, така и у нас яремите се оцветяват — шарят и боядисват (с бои); обикновено ги боядисват със зелен грун или лимонов цвят, а в Софийско предпочитат синята боя.

* * *

От изложеното дотук може да се направи следното заключение:

В българските земи през античността (III—II в. пр. н. е.) роговият ярем е бил вероятно познат на местното тракийско население. През средновековието (IX—X в.) у нас е бил в употреба яремът с горно дърво и извити жилави дръвчета. През епохата на турския феодализъм (XIV—XIX в.) е бил широко използуван коларският и оратен вратов ярем, но нямаме данни за използуването на рогов ярем; през XIX в. е бил използуван ярем за един добитък (крава, вол или бивол) — в „тек" кола. През XVIII—XIX в. и до днес в България се използуват яреми, които се срещат в съседните и други страни в Европа и по света, но специфичен български ярем за кола е яремът с горно дърво с две извивки и цяла долна дъска, свързани посредством две дрянови обли вътрешни клечки (жегли), които са неподвижни с главичка на долния си край и се провират от долу на горе през долното и горното дърво, като горе се заклинват; в България не се срещат яреми с широки, високо издадени вътрешни жегли, както в нашите съседи, или ако се срещат, те не са нашенски. Вариантите на оратния ярем, установени от нас, се срещат и другаде. Характерно е богатството на терминологията на частите на ярема, особено на долното успоредно дърво, на жеглите и на частите на жапката. В избора на дървения материал за частите на ярема, в начина на изработката и инструментариума няма нещо особено различно от другите страни; същото се отнася и до украсата.[5]

[5] Подробна библиография в статията не посочваме поради ограниченото място. Читателят може да ползува следните автори: Л. Нидерле, К. Мошински, Ф. Каниц, Г. С. Раковски, Г. И. Кацаров, Бранимир Братанич, Д. Маринов, Хр. Вакарелски, Ст. Л. Костов и Е. Петева, Ас. Василев, Васил Захариев, Васил Маринов и други; подробно литературата ще посочим на друго място.

IV

КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ

ТРИТЕ ФАЗИ НА СЛАВЯНСКАТА МИТОЛОГИЯ

ВЛАДИМИР И. ГЕОРГИЕВ

В славянските езици са се запазили като преживелици от старинни епохи редица религиозни термини на предхристиянската епоха. Въз основа на такива данни, както и на съвсем оскъдните сведения за религията на древните славяни може в най-общи черти да се възстанови картината на славянската митология от онния далечни епохи, които предшествуват официалното възприемане на християнството.

В славянските езици се отразяват три пласта или фази, през които минава многохилядолетната история на славянската митология. Въз основа на господствуващото божество през тия фази те могат да се означат като: 1) религията на божеството „див", 2) религията на божеството „бог" и 3) религията на божеството „господ".

I. РЕЛИГИЯТА НА БОЖЕСТВОТО „ДИВ"

Индоевропейският термин **deywo-s* „бог" и неговите производни са засвидетелствувани в почти всички индоевропейски езици, например:

Балтийски: лит. diẽvas, латв. *dievs*, ст.-прус. *deiws* „бог"; лит. *deivė* „богиня, призрак, уродлива жена", латв. *dieve* „богиня"; *dyìwis* „идол, езически бог" (Даукантас).

Германски: старонорд. *tívar* (мн. число) „богове" от ие. **deywos*, *Týr* „бог на войната" от ие. **deywo-s*, англосакс. *Tīg* (род. пад. *Tīwes*) „Марс", старовисоконемски *Zîo*, *Zio*.

Индоирански: староинд. *devá-h* „небесен, божествен; бог", *devī* „небесна, богиня", авест. *daēvō* „стар бог, демон, чудовище", *Δαέυας τοὺς κακοὺς θεούς* („злите, лошите богове"), *Μάγοι* (Хезихий), *daēvī* ж. род, перс. *dēv* „демон, чудовище" (обаче също и „бог").

Латински: *deus* < старолат. *deivos* „бог", *dea* < старолат. *deiva* „богиня", *dīvus* „божество; „божествен" от ие. **deywo-s* м. род и **deywā* ж. род. и др.

Етимологични речници не привеждат тук славянски съответствия или дават някои съответствия, но само под съмнение или с отрицателно отношение.[1] Обаче

[1] Срв. например J. Pokorny, Indogermanisches etymologisches Wörterbuch, I, стр. 185 и сл.; E. Berneker, Slavisches etymologisches Wörterbuch, стр. 202 и сл., извежда *dívъ* от *diviti* „гледам"; M. Vasmer, Russisches etymologisches Wörterbuch, под думата, следва обяснението на Бернекер; F. Sławski, Słownik etym. języka polskiego, под *dziw*, счита *dívъ*, *dívo* производно от *diviti se* „дивя се"; V. Machek, Etym. slovník jazyka českého a slovenského, под думата счита *dívъ*, *dívo* постербални образувания от *dívati*. Вж. по-нататък.

някои изследователи правилно отбелязват, че в славянските езици също има съответствия на тоя индоевропейски термин. Най-новите изследвания върху лексиката на южнославянските езици дава възможност да се разреши тоя въпрос.

В някои български диалекти, например в тоя на гр. Ловеч и в Солунско, се среща думата *дев, деф* „зъл дух, чудовище", която е заета от тур. *dev*, дето тя представя персийска заемка, срв. перс. *dēv* „зъл дух, демон, чудовище", авест. *daēvo* „стар бог, демон, чудовище".

В други български диалекти намираме думата *див* „зъл дух, чудовище". Тая дума не може да бъде заемка от турски, както предполага например Е. Бернекер (вж. цитираното място), понеже:

1) Тя е засвидетелствувана в старобългарски език, както може да се заключи от Жит. Влас. 2, Мин. Чет. февр. 213 (по препис от XV в.): Ѣ дньхъ превратитѣи. Тя намира съответствие и в стрyс. *дивъ*: Уже вꙑѣзжа дньхъ на землю. (Сл. полк. Игор.). Днѣ кличетъ вꙑѣхy дрѣа, вълнꙋ послоушати земли незнаемѣ... (пак там). И. И. Срезневски[2] превежда *дивъ* „gryphus", но българското съответствие показва, че истинското значение на тая дума е „зъл дух, чудовище, демон".

2) Тя съответствува на българските думи *дива* и *само-дива*, които не могат да бъдат заети от турски и персийски, понеже в тия езици няма такива думи. От друга страна, *дива* и *само-дива* не могат да се смятат за късни производни от *див*, понеже подобен начин на образуване на съществителни от женски род е архаичен и непродуктивен в историята на българския език.

3) Бълг. *див* „зъл дух, чудовище" има съответствие в сърбохърв. *дȉв* „великан, исполин": значението на сърбохърватската дума произлиза от по-старо чудовище.

4) Бълг. *див* и сърбохърв. *дȉв* не могат да бъдат заети от тур. *dev* < перс. *dēv*, понеже гласната *е* на турската заемка в български и сърбохърватски се пази като *е*, както добре личи от заемката *дев, деф* „зъл дух, чудовище", която се явява в споменатите по-горе български диалекти.

5) Рус. *див* „птица, предвещаваща нещастие, папуняк, Upupa epops" несъмнено стои във връзка с разгледаните староруски и южнославянски думи: значението „птица, предвещаваща нещастие" се е развило от по-старо „зъл дух, чудовище". От всичко приведено е явно, че предположението на М. Фасмер „возм., через какой-либо из тюрк. языков из ср.-перс., нов-перс. *dēv*..."[3] е неправдоподобно.

Особеното значение на разглежданите славянски думи се обяснява по следния начин. През първото хилядолетие пр. н. ера в религиозните концепции на иранците се извършва коренна промяна: древната религия с върховно божество **deywo-s* > авест. *daēvo* (=староинд. *devá-ḥ* „бог") е била заменена с нова религия, в която върховно божество е авест. *baya-*, староперс. *baga-* „бог, господар" = староинд. *bhága-ḥ* „господар, повелител, разпределител (на блага)". Тази религия постепенно се налага, като известна по-старата като „еретическа". Поради това старите богове са били д е г р а д и р а н и и са получили п е й о р а т и в н о з н а ч е н и е. Авестийският термин *daēvo*, който първоначално е означавал „бог", е започнал да означава „(зло божество, зъл дух>) стар бог, демон, чудовище".

През I хилядолетие пр. н. ера иранската религия е оказала голямо влияние върху славянската. Превратът в иранската религия се е отразил и върху последната, тъй че и тук индоевропейските термини **deywo-s* „бог" > прасл. **divъ* и ие. **deywa*

[2] Материалы для Словаря древнерусского языка, под думата.

[3] Вж. М. Фасмер—О. Н. Трубачев, Этимологический словарь русского языка, I, под думата.

„богиня“ > прасл. *dĭva са получили пейоративно значение. Тези нови значения са запазени в (старобълг. и) бълг. *див* „зъл дух, чудовище“ = лат. *deus* „бог“ и *дива* „(зла) русалка“ = лат. *dea* „богиня“, както и в приведените по-горе славянски думи.[4]

И така термините старобълг. дивъ, бълг. *див* „зъл дух, демон, чудовище“, *дива, само-дива*, сърбохърв. *dȗh* „великан, исполин“, струс. дивъ „gryphus“, рус. *див* „птица, предвещаваща нещастие“, които произлизат от ие. **deywo-s* „бог“ и **deywa* „богиня“, пазят най-старата фаза на праславянската религия, наследена от общоиндоевропейската епоха. По онова време върховните божества на славяните са се означавали с термините **dīvъ* и **dīva*, които по форма и значение са съответствували точно на балтийските лит. *dievas*, латв. *dievs*, стпрус. *deiws* „бог“ от ие. **deywo-s*. В балтийските езици обаче първоначалното значение е могло да се запази, понеже тук иранското влияние не се е разпространило. Все пак и тук се забелязват начинките на пейоративизацията, срв. лит. *dievė* „богиня, призрак, уродлива жена“, *dyiwis* „идол, езически бог“ (Даукантас). Тоя процес започва вероятно под въздействието на християнската религия.

И така най-старият период на праславянската митология, наследена от индоевропейско време, може да се нарече „религия на божеството дивъ“.

Към тая най-стара фаза на праславянската митология могат да се отнесат и редица други термини, които се обясняват като праславянски, например:

Струс. (и стбълг.) Перѫнъ, запазено отчасти в производни (главно в топонимията) в разни славянски езици и идентично с рус. *перýн* „светкавица“, укр. *перýн* „гръм“, белорус. *пярýнь*, чеш. *peřun* „гръм“, пол. *piorun* „светкавица“. В български това име е запазено в названието на растението *перуника, перунига*[5] (срв. немското му название „Schwertlilie“, както и сърбохърватското *бо̑гиша*), както и в някои местни имена.

Перѫнъ е бил главен бог на всички славяни: той е бил богът на гърмотевицата, мълнията.[6] В същност това название представлява олицетворение на съществителното рус. *перун* „светкавица“, укр. *перун* „гръм“ и пр., производно от общославянския глагол (стбълг.) пер̀ѫ, пъ̀рти „бия, удрям“ (срв. израза *гръм удря*) с наставката —тунъ > бълг. —*ун* за образуване на деятелни имена, като например бълг. *бегу́н, ворýн, говорýн, медýн, пискýн, сладýн*, стбълг. **Славоунъ = Σκλαβούνος* княз на славянското племе севери (VIII/IX в.), **Сваруунъ = Σουαρούνας*, име на славянин (Агатий, VI век), производно от сварѧ „сражение“[7].

Бълг. *вúла, само-вúла* обикновено в множ. число, укр. *вúла*, словен. *vila* „магьосница“, рус. *вúла* „божество от женски пол, русалка, нимфа, живееща в планините, водите и във въздуха“. Вилите са обикновено зли същества, души на умрели девойки, които живеят в извори, реки, морета или гори и планини. Според Потебня името е сродно с лат. *vejō, vĭti* „преследвам, догоням“, авест. *vayeiti* „гоня, преследва, плаши“[8]. Срв. чеш. *vila* „побъркан, безумен“.

[4] За етимологията на тия думи, както и на прилагателното *див*, глагола *дия се* и пр. вж. подробно В. И. Георгиев, Индоевропейский термин **deywos* в славянских языках, „To Honor Roman Jakobson“, The Hague—Paris, 1967, стр. 734 и сл.

[5] Вж. Ст. Младенов, Етимологически и правописен речник на българския книжовен език, София, 1941, стр. 419.

[6] Вж. Л. Нидерле, Славянские древности, Москва, 1956, стр. 276 и сл.

[7] Вж. В. И. Георгиев, Вокалната система в развоя на славянските езици, София, 1964, стр. 93.

[8] Вж. М. Фасмер—О. Н. Трубачев, Этим. слов., под думата.

Струс. навь „мъртвец", рус. *навь* „мъртвец", *навка* „душа на умряло некръстено момиче", стчеш. *nav* „пъкъл", *unaviti* „убивам", словен. *nâvije* „души на некръстени деца", сродни с лит. *nóviti* „мъча, убивам, погубвам, гнетя", латв. *nâve* „смърт", гот. *naus* „мъртвец" и пр.

Стбълг. бѣсъ „зъл дух, демон", бълг. *бяс*, срхр. *bȗjec*, словен. *bés* „зъл дух", чеш. *bès*, пол. *bies* = лит. *baisùs* „отвратителен, подъл, ужасен", срв. и лит. *baisà* „страх".

Бълг. *върколак*, срхр. *вукодлак*, словен. *volkodlàk*, рус. *волко(д)лак*, укр. *вовкулак*, белорус. *волколак*, чеш. *volkodlak*, пол. *wilkołak* „човек, превръщащ се във вълк, вампир". Според поверието върколакът има белези на човек и на вълк, например тялото човешко, но покрито с вълча козина. Названието представлява сложна дума, съставена от *вълк* и ч.-слав. длака „косми, кожа".

Змей и неговите съответствия в другите славянски езици означават едно свръхестествено същество, което се представя обикновено като голяма змия с четири крака. Етимологията е ясна: думата е от праславянски произход.

От тая най-стара фаза на праславянската митология са останали съвсем незначителни преживелици, и то главно названия на „низши божества", понеже са били изместени или деградирани по-късно първоначално поради въздействието на иранската религия (I хилядолетие пр. н. ера), а по-късно особено на християнската.

II. РЕЛИГИЯТА НА БОЖЕСТВОТО „БОГ"

Бог е общославянска дума: тя съответствува на авест. *baγa-*, староперс. *baga-* „бог, господ(ар)", *-baga-* „разпределител", староинд. *bhâga-h* „господар, който раздава (епитет на божества)", срв. и староинд. *bhâga-h* (м. род) „благосъстояние, щастие, притежание, състояние" = авест. *baga-*, *baγa-* (ср. род) „участ, жребий, щастие". Това е название на „върховното божество", което раздава (разпределя) блага. Славянската дума може да бъде прародна с индоиранската. Обаче в семантично отношение тя стои в тясна връзка с иранската. Затова по-прави са тези, които смятат, че славянската дума е (заета от ирански[9] или поне) повлияна в своето значение от иранския термин.

Изобщо иранската заемка (поне в своето значение) *бог* е върховното божество на новата религия, която изтиква, замества и деградира религията на божеството „див". Това е втората фаза в развоя на славянската митология, която възниква под влияние на иранската религия през I хилядолетие пр. н. ера.

Към същия кръг на иранското влияние върху религията на славяните принадлежат още няколко термина, като например:

Струс. Сварогъ, рус. *Сварог*, върховно божество на източните и отчасти на западните славяни, олицетворение на лъчезарното слънце, в преводната литература Хефест или Хелиос.[10] *Zvarasiсi* „deus Sclavorum in Rethra" (Титмар) = Сварожичь олицетворение на огъня. Името се среща и в топонимията.

Етимологията на това име е разглеждана многократно.[11] Обикновено се свързва с думата сварь(ъ) „сражение". Обаче в такъв случай образуването остава неясно: наставка *-огъ* не е привична на славянските езици. От друга страна, това значение не подхожда за естеството на божеството. Вероятно името *Сварогъ* е сродно

[9] Вж. M. Mayrhofer, Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen, под думата.
[10] Вж. Л. Нидерле, Славянские древности, стр. 278 и сл.
[11] Вж. M. Vasmer, Russ. etym. Wörterbuch, под думата.

със староиндийската дума *svárga-ḥ* „небе", която някои съпоставят със старовисоконемски *gi-swerc* „мрачен облак", англосакс. *sweorc* (ср. род) „тишина, облак, мъгла", нидерландски *zwerk* „черен облак, облачно небе"[12]. Староиндийската дума обаче се отнася по-правилно към староинд. *svárati* „свети, блести", англосакс. *swelan* „горя", гр. *εἴλη, εἴλη* (от **swelā*) „слънчева светлина" и пр.[13] В такъв случай староинд. **svarga-h* произлиза от ие. **swe/olgo-s* и тогава слав. *Сварогъ* може да бъде само заемка от иранското съответствие на староиндийската дума, но не и наследено от индоевропейски, понеже преходът *l*>*r* е характерен за индоирански, но не и за славянски.

Следователно името *Сварогъ* е заето у славяните преди VII век пр. н. е., както може да се заключи от факта, че началното *s* е запазено, а не е преминало в *h*: промяната *s*>*h* се извършва в ирански през VIII век пр. н. е.[14] Това божество е принадлежало на религията на източните славяни, които са били изложени на най-силно иранско влияние. Това може да се заключи от формата на името: иран. **svarga-* (=староинд. *svarga-*) > прасл. **svargъ* > прарус. **svaragъ* с епентеза (т. нар. пълногласие), което се извършва към VIII/IX век, от което по-късно рус. *Свaрóг* (с *a*>*o* под ударение). Формата, запазена у Титмар, *Zvarasici* е = прарус. *Svarožičь*, производно от **svaragъ*. Старoруската форма е била разпространена отчасти и у някои западни славяни.

Струс. *Хърсъ*, рус. *Хорс* бог на слънцето[15] е от иранси произход: срв. авест. *hrarə xšaētəm*, средноперс. *xvaršēt*, новоперс. *xuršet* 'сияещо слънце'[16].

Стбълг., струс. *дьнь*, бълг. рус. укр. белорус. *paй*, сърбохърв. *pâй*, словен. *ràj*, чеш. *ráj*, словаш. пол. горно- и долноluж. *raj* е заето вероятно от иранси. Срв. авест. *rāy* (м. род) 'богатство, щастие'[17].

И така втората фаза на развитието на праславянската религия се характеризира със силно влияние на иранската религия. Както видяхме по-горе, това води до отстраняване или деградиране на предишните, наследени от индоевропейско време религиозни схващания, което най-добре изпъква при семантичната промяна на **deywos* 'бог', **deywā* 'богиня' в **dīvъ* 'зъл дух', **dīva* 'зла русалка'. Иранската религия е оставила най-много следи у източните славяни, които са били най-близки съседи на иранците. От друга страна, у източните славяни най-добре са се запазили прежившелиците от предхристиянската епоха, понеже те са били доста отдалечени от тогавашните центрове на християнската религия, докато южните и западните славяни са попаднали още рано под силното влияние на последната.

III. РЕЛИГИЯТА НА БОЖЕСТВОТО 'ГОСПОД'

Стбълг., струс. *господь* е общославянска дума. Тази дума се извежда от ие **ghosti-poti-s*,[18] обаче в такъв случай думата трябваше да гласи **gostьpotь*; липсата на *-tь-* и наличието на *-dь* вместо *-tь* трудно могат да се обяснят, ако тая дума е

[12] Вж. M. Vasmer, Russ. etym. Wörterbuch, под *Сварог*.

[13] Срв. J. Pokorny, Indogermanisches etymologisches Wörterbuch, стр. 1045.

[14] Срв. O. Szemérenyi, „Die Sprache", XXII, 1966, стр. 190 и сл.; XXIV, 1968, стр. 101 и сл.

[15] Старосръбското лично име *Хрьсь* е по-вероятно от гръцки произход, срв. гр. *Χρυσός, Χρύσης* ('Златан') лично име.

[16] Вж. M. Vasmer, Russ. etym. Wörterbuch, под *Хорс*.

[17] Вж. M. Vasmer, там, под *paй*.

[18] Вж. М. Фасмер — О. Н. Трубачев, Этим. словарь русского языка, под думата.

наследена в праславянски от индоевропейски. От друга страна, странно впечатление прави голямото разнообразие (и нестабилност) на флексията на тая дума:[19]

Им. ед.: господь, съкратено гь, гдь, гдь, обаче рядко и гъ = г/господ/ъ (Мар., Син., Клоц., Ас.).

Род. ед.: господ҃н (Супр., Син., Мар., Зогр., Сав., Клоц.): твърде често.
господ҃ѣ (Син., Зогр., Клоц.): ѣ = ьа
господа (Супр., Ас., Евх., Мар., Сав., Зогр., Син., Клоц.): най-често.

Дат. ед.: господ҃н (Мар., Супр., Фр., Кол., Клоц.).
господ҃ю (Евх., Син., Ас., Зогр., Мар.).
господ҃оу (Супр., Сав.): рядко.
господ҃овн (Син., Мар., Зогр., Ас., Сав., Супр., Евх.).

Такова колебание между *i-* и *o*-склонение не се явява при никоя друга славянска дума. Освен това срещаме и събирателната форма господа (ж. род ед. ч.).

Разгледаните фонетични и морфологични особености на тая дума трудно могат да се обяснят от гледна точка на праславянски. Те са добре обясними, ако се приеме, че тая дума е заета от германски или по-точно от готски, дето тя би гласяла: им. ед. **gas-faþs*, род. ед. **gas-faðis*, дат. ед. **gas-fada*. Така се обяснява добре изчезването на *(t)i*, понеже такава синкопа е характерна за готски език, срв. гот. *brūþ-faþs* „младоженец" от прагерм. **brūdi-faði-s*. Освен това така се обяснява изгласното *d-(ъ)*, понеже в германски (готски) тук ие. *t* преминава в *-đ-*,[20] което в славянски се явява като *d*. Най-сетне така може да се обясни нестабилността на флексията, която се колебае между *i-* и *o*-основи, защото в готски склонението на тия основи в единствено число е еднакво, а славянската дума не се употребява обикновено в множествено число. Ето склонението в готски:

Падежи	*o*-склонение	*i*-склонение
Ед. Им.	*dags* „ден"	*gasts* „гост"
Род.	*dagis*	*gastis*
Дат.	*daga*	*gasta*
Вин.	*dag*	*gast*
Зват.	*(dag)*	*gast*
[Творит.	ствн. *tagu*	ствн. *gast(i)u*]

Славянската дума се употребява много рядко в множествено число. Тук тя се скланя само по *i*-склонение, срв. им. мн. господ҃не (Супр.) и род. мн. господ҃н (Супр.), което добре може да се обясни с факта, че в множествено число падежните окончания са различни и в готски език при *o-* и *i*-основи, срв. готски мн. число *o*-склонение: им. *dagos*, род. *dage*, дат. *dagam*, вин. *dagans*, обаче *i*-склонение: им. *gastei-s*, род. *gaste*, дат. *gastim*, вин. *gastins*.

И така стбълг. господь произлиза вероятно от праслав. **gaspadь*, което е заето от готски **gaspadi-*<ие. **ghosti-poti-s*. Изглежда, че в готски това е било (църковният) превод на христ. гр. κύριος (и лат. *dominus*). Това предположение обаче не може да се смята за абсолютно сигурно, понеже такава дума няма в германските езици.

[19] Срв. Slovník jazyka staroslovenského, под думата; A. Vaillant, Manuel du vieux slave, 2e éd. Paris, 1964, стр. 104.

[20] Звучен интердентален спирант.

Стбъл. црькъı, струс. цьркы и пр. е общославянска дума, която е заета от гот. **kirikō* (или старобаварски **kirkō*) и произлиза от гр. κυριάκον < κυριακόν.[21] Наличието на *ц-* вместо *ч-* показва, че думата е заета в интервала между първата и втората палатализация, т. е. приблизително между II и VI в. от н. е.

Стбълг. струс. крьстъ е общославянска дума: тя се обяснява като заемка от готски *christus* или старовисоконемски *krist* (*christ*).[22]

От такива факти може да се направи следното заключение: Християнската религия или поне някои нейни термини започват да проникват чрез германско посредничество у славяните още в оная епоха, когато славяните живеят на север от Дунава, приблизително между III и VI век от н. е. Това е третата фаза на славянската митология, която окончателно се установява след официалното покръстване на българите през третата четвърт на IX в. Тая нова религия отстранява почти напълно или поне деградира религиозните термини на предходната епоха. От предходната фаза остава само названието *бог* като общо нарицателно означение за всяко „върховно същество", докато терминът *господ* означава християнския бог. Тези означения са били необходими, за да се предадат понятията κύριος „господ" и θεός „бог" на християнската религия.

[21] Срв. M. Vasmer, Russ. etym. Wörterbuch, под думата. Според V. Kiparsky, Die gemeinslavischen Lehnwörter aus dem Germanischen, Helsinki, 1934, стр. 224 и сл. от ранностаровисоконемски **kirkūn*.

[22] Срв. М. Фасмер — О. Н. Трубачев, Этим. словарь русского языка, под *крест*.

LE BULGARE КАРАКÓНДЖО „SORTE DE LOUP GAROU" ET AUTRES FORMES BULGARES ISSUES DU TURC KARAKONCOLOS

ROGER BERNARD

Par le mot караконджо, les Bulgares désignent des êtres fabuleux et malfaisants, dont l'imagination populaire s'est forgé dans le passé des représentations assez variées. Parfois elle voyait en ces monstres des sortes d'esprits impurs incarnés en des êtres à forme humaine, barbus; velus, hirsutes, aux ongles longs et crochus, au corps recouvert d'épines et de chardons ou tenant à la main une verge de fer dont ils frappent les hommes, avec une queue, et aussi méchants que hideux. Parfois aussi le *karakondžo* était conçu comme une sorte de cheval ailé, avec les quatre pattes, les sabots et la queue des équidés, mais avec une tête, une poitrine et des bras ressemblant à ceux de l'homme. D'autres représentations existaient encore du *karakondžo*, qui était d'ailleurs doté d'une grande aptitude à la métamorphose. Sa couleur, en particulier, varie suivant les récits: noire, selon les uns, rouge selon les autres. Les folkloristes bulgares sont d'accord sur le fait que le *karakondžo* est un monstre essentiellement nocturne. C'est à la tombée de la nuit qu'il se déchaine et qu'il rôde dans les villages et dans les campagnes pour tourmenter les hommes, en particulier ceux qui parcourent les champs et les bois, les enfourchant comme on enfourche un cheval, les obligeant à le porter sur son dos et à presser le pas, malgré la fatigue qui les envahit, et les égarant dans leur route. A cela se bornaient, d'après certains folkloristes, les méfaits du *karakondžo*, dont les victimes n'avaient d'autre mal que de regagner leurs demeures au petit jour dans un pénible état d'abattement et de fatigue. D'autres folkloristes ou conteurs populaires dépeignent le *karakondžo* comme un ennemi plus cruel, précipitant ceux qu'il avait chevauchés dans les gouffres des rivières ou du haut des murs, ou encore les ensanglantant de sa baguette de fer ou des épines dont son corps est hérissé et lapant avidement leur sang. Ce monstre avait quelques égards pour les femmes, qu'il recherchait, elles aussi, avec une prédilection marquée pour les filles des popes. Mais sa clémence relative résidait surtout en ceci, d'après Ljuben Karavelov, qu'il les attirait dans ses repaires sans les obliger à le porter sur leurs épaules. Il savait d'ailleurs être très cruel même envers les personnes du beau sexe, comme en fait foi un récit populaire mettant en scène un *karakondžo* qui arrache les boyaux d'une fille et qui les enroule autour de poutres et de pieux. Sa fureur n'épargnait pas davantage les animaux, surtout les vaches et les chèvres. Un point sur lequel s'accordent les folkloristes, c'est que le *karakondžo* n'exerce pas son activité néfaste après le premier chant du coq, ramenant ce monstre dans ses refuges, qui sont le plus souvent des maisons en ruine ou de vieux moulins abandonnés. Les folkloristes insistent aussi sur le fait que le *karakondžo* ne sévit que pendant une époque déterminée de l'année: la fin de décembre et le com-

mencement de janvier, époque de l'année où les jours sont particulièrement courts et les nuits particulièrement longues et ténébreuses. Plus exactement, cette période va, selon les régions de la Bulgarie, de la veille de Noël à l'Epiphanie, ou de Игна́ден (20 décembre) à Ба́бин ден (8 janvier), coïncidant avec les jours que les Bulgares appellent некръ́стните дни „les jours précédant la bénédiction des eaux", plus couramment encore мръ́сните дни (dial. пога́н(ск)ите дни, гала́тните дни) „les jours impurs" et qu'ils appellent d'ailleurs aussi parfois каракóнджовите дни „les jours du *karakondžo*", d'après le nom du monstre. Cette croyance que les forces impures se donnent libre cours pendant cette période de l'année était à ce point vivace dans le passé chez les Bulgares, comme chez les Grecs, chez les Serbes, et, d'une manière générale, chez les peuples orthodoxes des Balkans qu'elle survit de nos jours encore chez les Pomaques, c'est-à-dire chez des Bulgares des Rhodopes islamisés depuis plus de trois siècles. C'est alors, en particulier, que le *karakondžo* déployait sa fureur, dont la première manifestation était souvent de se repaître du sang des cochons tués à l'occasion des fêtes de Noël. Pendant ces jours néfastes, où tout était impur, où les anges s'abstenaient de visiter la terre, où l'activité humaine était limitée par des interdits de toute sorte, les gens évitaient aves soin de sortir nuitamment de leurs maisons, ou, s'ils y étaient contraints, ils s'entouraient de bien des précautions pour détourner les attaques du *karakondžo*. Il ressort de certains récits populaires qu'un signe de la croix pouvait suffire à mettre en fuite le monstre. Il apparaît toutefois que l'homme ne s'en tirait pas toujours à si bon compte, à en juger par le nombre des procédés que son imagination avait inventés pour ne pas être la victime du *karakondžo* et dont voici quelques-uns porter à la main une lanterne éclairée, ou, faute de mieux, allumer une cigarette, pour effaroucher ce monstre ennemi de la lumière; boire l'eau imprégnée d'encens, où avaient trempé des tisons de la bûche de Noël; se munir d'ail, plante qui prévenait les atteintes du monstre, comme celles de la maladie, d'autant que l'ail de Noël avait été, lui aussi, enfumé d'encens; si l'on voyageait en voiture, éviter de mettre pied à terre, mais rester assis sur le siège de sa voiture, considérée comme une protection généralement efficace, etc... L'on pensait que le *karakondžo* épargnait le plus souvent les коледари, c'est-à-dire les jeunes gens allant de par le village et les hameaux pour chanter les chants de Noël, et qu'il pénétrait rarement dans des maisons habitées. Néanmoins, pour plus de sûreté, l'on suspendait parfois aux portes, afin de l'écarter, des lisses du métier à tisser. Malgré ces précautions, le *karakondžo* demeurait redoutable tant que le pope n'avait pas béni les eaux dont il aspergeait les maisons et leurs occupants, ou, dans certaines régions de la Bulgarie, tant qu'une fille du village, jouant le rôle de la mariée, avec une compagne, jouant le rôle du marié, et d'autres filles chantant des chants rituels, n'avait pas purifié les maisons et les gens en les aspergeant de son bouquet de basilic, qu'elle avait trempé dans de l'eau puisée dans le secret de la nuit à une rivière ou à un puits. De telles cérémonies de purification avaient l'heureux effet de faire fuir le *karakondžo*, que l'on ne revoyait plus de toute une année. C'était même là l'un des traits qui distinguaient le *karakondžo* d'autres monstres comme le вампи́р ou le таласъ́м, qui sévissaient constamment. Il n'en est pas moins vrai que la crainte du *karakondžo* comme celle du вампи́р ou du таласъ́м, planait sur toute l'année du fait que l'on pensait que les êtres les plus chers pouvaient, après leur mort, se transformer en l'un de ces monstres, odieux, en particulier ceux des défunts dont le corps avait été enjambé par un chat. C'est cette superstition populaire qui explique le soin avec lequel dans les campagnes l'on veillait les corps des défunts.

La littérature populaire des Bulgares est riche en récits dont le *karakondžo* est le sinistre héros. Dans tel d'entre eux le monstre réussit à détacher d'un groupe de villageoises une femme, puis à l'entraîner près d'une cascade, du haut de laquelle, avec d'autres *karakondžo*, il la précipite. Un autre récit met en scène un *karakondžo* particulièrement audacieux qui, violant apparemment les règles du jeu, bondit dans une voiture et fouille de sa baguette de fer le foin sous lequel se cachait un paysan, qu'il blesse cruellement. C'est peut-être, à vrai dire, le paysan qui avait eu tort de se cacher sous le foin, sans doute mû par la peur, au lieu de rester assis sur le siège de sa voiture, comme il était recommandé de le faire. Plusieurs de ces récits populaires reflètent d'ailleurs, derrière l'activité malfaisante du monstre, un certain souci de justice et de morale. Tel est le récit de la méchante marâtre qui, désireuse de faire de sa belle-fille qu'elle hait la victime du *karakondžo*, en l'envoyant seule en pleine nuit dans un moulin, cause la perte de sa propre fille, qui sera ravie par le monstre. Nous connaissons d'assez nombreuses versions de ce conte populaire, dont la plus intéressante est, à nos yeux, celle où la jeune fille, injustement haïe de sa marâtre, est protégée par les animaux, qu'elle avait soignés de tout son cœur et qui lui étaient attachés, alors que sa demi-sœur, qui avait été dure envers eux, sera la proie du *karakondžo*. Non moins intéressants sont d'autres récits dépeignant, d'une manière parfois amusante, des luttes engagées entre des hommes et des *karakondžo*, luttes dont l'homme sortait parfois vainqueur s'il savait allier suffisamment la ruse à la force. Car le *karakondžo* était représenté comme un être très rusé, capable de se métamorphoser, par exemple, en un Tzigane aux habits rouges, tenant un marteau à la main, afin d'inciter les gens à sortir de leurs maisons, en leur donnant à penser qu'il se rendait paisiblement à son travail. Seule l'étoile qu'il portait au front pouvait, en certains cas, permettre aux bons chrétiens de flairer le danger.

A l'origine du mot bulgare est le turc *karakoncolos (karakoncoloz, karakoncalos, karakoncaloz*, et, avec métathèse, *karakongolos*) „loup garou, ogre, animal fantastique" (Barbier de Meynard), lui-même issu du grec *καλ(λ)ικάντζαρος (καλ(λ)ικοτζάγγαρος, καρκοτζάγγαρος, καρκαντζαρός, καρσανταῆλι...)*, qu'Hépitès définit d'une manière à près semblable par „loup garou, revenant, croquemitaine". Pour une description laographique du *καλ(λ)ικάντζαρος* des Grecs nous renvoyons principalement à l'article du *Νεώτερον ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικόν*, 10, pp. 113—114 et à N. G. Politis *Παραδόσεις*, II, pp. 1240—1345 et *Λαογραφικὰ Σύμμεικτα*, tomes I et II, *passim*. Encore que le *καλ(λ)ικάντζαρος* des Grecs soit un peu moins féroce que le καρακόνδζο des Bulgares et qu'il aime au moins autant à dérober, à salir les maisons et les aliments et à faire du tapage qu'à torturer ses victimes, l'on trouve d'assez nombreux points communs. Les *καλ(λ)ικάντζαροι* des Grecs sont, eux aussi, des êtres hideux et malfaisants, hirsutes, aux ongles très longs et crochus, rôdant pendant la nuit et se cachant pendant le jour, souvent dans des moulins, sévissant durant le *δωδεκαήμερον*, c'est-à-dire durant les jours qui s'écoulent de Noël à l'Épiphanie, où ils interrompent le travail, battant les hommes, menaçant les enfants qui ne sont pas sages, salissant les maisons, puis s'enfuyant lorsque l'on bénit les eaux. L'origine du mot *καλ(λ)ικάντζαρος* n'est pas moins obscure que la genèse de l'être mythique ainsi désigné. Nous nous bornerons à renvoyer sur ces points très litigieux à Politis, *op. citi* et à Andriotis, *Ἐτ. Λεξ.*, p. 89; où sont indiquées la plupart des nombreuses étymologues qui ont été proposées et dont aucune n'entraîne la conviction. Nous renvoyons également à Du Cange qui donne le mot sous la forme du pluriel *καλικάντζαροι* „Lemures... Ita Graeculis appellantur Daemones qui octiduo Christi Natalium homines aggrediuntur...", d'après le traité de Leo Allatius *De Graecorum hodie quorundam opina-*

tionibus, publié en annexe à *De rebus ecclesiasticis Graecorum observationes variae* (édition de Cologne, 1645). Le mot apparaît en turc à peu près à la même époque, tout d'abord dans des textes du XVII^e^ siècle relatifs à la navigation sur mer, où il est question des „jours du *kara koncoloz*", associé dans un passage assez obscur d'Evliya Çelebi aux noms de plusieurs saints chrétiens. H. et R. Kahane et A. Tietze pensent non sans vraisemblance, qu'il pourrait s'agir à l'origine d'un mot emprunté au folklore nautique des Grecs, en rappelant que le *καλ(λ)ικάντζαρος* grec peut être un démon des mers et en signalant, d'après *Anadilden derlemeler*, que *karacongolos* peut encore avoir en turc dialectal le sens de „a storm in January" (*The lingua franca in the Levant*, pp. 521—623). Toutefois le *karakoncolos* turc est surtout aujourd'hui „a black bogey a demon invoked for terrorizing bad children" (Redhouse). C'est aussi en hiver que sévirait le *karakoncolos* turc, d'après le folkloriste Hasan Öhbaş qui situe son règne du 10 au 16 janvier. Lui aussi serait un démon nocturne, salissant les maisons, vomissant dans les aliments, répandant autour de lui les maladies. Comme le каракóнджо des Bulgares, il aimerait à égarer les gens, mais surtout en les appelant dans la nuit d'une voix contrefaisant celle d'un parent ou d'un ami et en les entraînant à moitié endormis hors du village, à un endroit où ses victimes risquent de mourir de froid si elles ne se réveillent pas assez tôt.[1]

Il apparaît qu'en passant en turc, le mot grec a subi l'attraction de *kara* „noir" C'est ce que confirment la plupart des lexicographes turcs qui, sous *kara* „noir", donnent *kara koncolos* (en deux mots) ou *kara-koncolos* (avec un trait d'union). C'est ce qui explique aussi que, à côté de *karakoncolos*, l'on puisse avoir en turc, surtout en turc populaire et dans les dialectes, de nombreuses formes amputées de *kara*, dont voici quelques-unes: *koncolos (koncoloz)*, *koncalos (koncaloz)*, *koncalus* — avec flottement normal en turc entre *k* et *g* à l'initiale, — *goncolos (gancoloz)* — par métathèse *congolos (congoloz)*, *cangaloz*, *cangoluş*, *coñgala*, *conkalos* par suite du flottement entre sonore et sourde à l'initiale, *çangalos* — par suite d'un phénomène d'assimilation *concolos*. Il est donc certain qu'en s'implantant en turc, le mot a été interprété comme „le *koncolos (goncolos)* noir", interprétation d'autant plus naturelle que le *καλ(λ)ικάντζαρος* grec est un démon noir. Voir Politis *Λαογραφικὰ Σύμμεικτα*, II, p. 43, où il est noté „*Τὰ μοῦτρα τους εἶναι κατάμαυρα*". De même, il est certain qu'en passant en bulgare sous la forme каракóнджо (каракóнджул), le turc *karakoncolos* a été soumis à une nouvelle étymologie populaire, qui a interprété каракóнджо par „cheval noir" d'après le turc *kara* „noir", bien connu des Bulgares, et le bulgare кон „cheval", mot-panslave, ou par „pousse-cheval", d'après ce même mot кон et кáрам „pousser en avant, conduire", verbe isolé en bulgare mais très usuel dans cette langue. C'est ce que prouvent ici encore des graphies comme кара-конджо, кара-кончо, qui attestent que le mot a été analysé et décomposé en deux éléments. Voir à ce propos les pages 552—553 d'une étude du folkloriste Ivan Šišmanov sur les étymologies populaires (СбНУ, IX, pp. 443—646). Cette étymologie populaire répond d'ailleurs à la représentation que les Bulgares se font assez couramment du monstre, qui est mi-homme mi-cheval, et au fait que le каракóнджо chevauche les hommes qu'il rencontre et qu'il les conduit où il veut, comme on enfourche et comme on conduit un cheval. Il est même vraisemblable d'admettre que c'est cette étymologie qui est à l'origine de la représentation typiquement bulgare du каракóнжо sous la forme d'un cheval à tête humaine. En effet

[1] Nous remercions l'ethnographe connu Pertev Boratav, qui nous a permis d'atteindre l'article de Hasan Ösbaş, publié dans *Türk Folkore Araştırmaları*, n° 212 (1967) et qui nous a donné d'utiles indications sur le *karakoncolos* des Turcs.

une telle image du monstre n'existe pas, à notre connaissance, chez les Grecs et chez les Turcs, ou, en tout cas, ne s'est pas popularisée chez ces peuples. Les *καλ(λ)κάντζαροι* grecs peuvent être conçus eux aussi, à vrai dire, comme des monstres hybrides mi-humains mi-animaux, mais sous une autre forme: avec un pied d'homme et un pied d'âne, ou avec un corps humain et avec les pattes et la tête d'un bouc. Bien que certains ethnographes grecs aient voulu donner aux *καλ(λ)κάντζαροι* des titres de noblesse en leur attribuant pour ancêtres des êtres fabuleux de l'Antiquité, notamment les Centaures, rien ne serait plus arbitraire que de maintenir une interprétation aussi incertaine en s'appuyant sur le каракóнджо bulgare mi-homme mi-cheval, si l'on se dit que nous ne savons à peu près rien sur l'ancienne démonologie des Bulgares et qu'il s'agit ici d'un mot emprunté au turc, donc à une date relativement récente. En fait, cette représentation du каракóнджо, qui n'est d'ailleurs pas la seule, tient à peu près sûrement à une étymologie populaire, qui ne nous renseigne pas mieux sur la genèse du monstre ou sur l'origine véritable du mot que d'autres étymologies qui ont été proposées par des folkloristes et par des linguistes. Tel est le cas de l'étymologie que Rakovski donnait de каракóнджо par крáчастый „qui a de longues jambes", dérivé de крак, „jambe, patte", mot panslave, particulièrement usuel en bulgare. La faute de Rakovski était de prendre comme forme de base la forme dialectale крака́нчу qui n'est qu'une altération de каракóнджо. Voir Бълг. стар. г. p. 40; Пок., 12—13. Nous ne considérons pas comme plus convaincante l'étymologie de N. Šejtanov, qui voyait dans каракóнджо une altération de *δράκων* „dragon" (voir Философски преглед, VI, 3—4, pp. 300—312). Non moins erronée nous paraît être l'étymologie de Stefan Mladenov, qui, combattant à juste titre l'étymologie de Šejtanov, tente d'expliquer le bulgare каракóнджо par le turc *korkunç* „effroyable, terrible", de la racine turco-tatare de *korku* „peur", *korkmak* „avoir peur", en se fondant sur la définition que Rakovski avait donnée de каракóнджо par старшúло „objet qui fait peur", dérivé de la racine slave de bulg. страх „peur" страшá „faire peur". Voir Родна реч, VIII (année 1934—1935), pp. 76—78.

Cette étymologie de каракóнджо par le turc *korkunç*, que Stefan Mladenov maintient dans son Етимологически и правописен речник, p. 232, et dans le Български тълковен речник, I, pp. 1002—1003, nous paraît assez caractéristique des erreurs auxquelles sont sujets les étymologistes lorsqu'ils se réfèrent à des équivalents lexicaux approximatifs, sans tenir compte de l'ensemble des faits. Or les faits nous obligent à constater que, des pays de langue grecque et de langue turque, le nom du monstre appelé par les Bulgares каракóнджо s'est répandu dans presque tout le domaine balkanique, et même au delà de ce domaine, puisque jusque dans l'arabe d'Algérie l'on trouve *qārāqendlâz* „vampire, loup garu", relevé par Ben Cheneb, auquel renvoient R. Kahane et A. Tietze, *op. cit.*, p. 523. En serbo-croate, le mot est représenté par *karàkòndžula*, être mythique assez étroitement solidaire du каракóнджо bulgare, puisque d'une part le mot désigne en serbo-croate un monstre nocturne qui se plaît à torturer les humains en les obligeant à le porter sur dos où bon lui semble jusqu'au moment où le chant du coq le fait fuir, et puisque d'autre part le nom de ce monstre est à ce point associé à une période déterminée de l'année que *karàkòndžula* peut désigner en serbo-croate les „каракóнджови дни" des Bulgares, c'est-à-dire les jours allant de Noël à l'Epiphanie. C'est sous cette forme каракóнджула que le mot est attesté, sans doute sous l'influence du serbo-croate, dans le parler des Bulgares du Banat pour désigner un être mythique dont les gens ont une idée assez imprécise mais qu'ils invoquent pour effrayer les enfants, surtout ceux qui se penchent imprudemment au-dessus des puits (voir K. Telbizov et M. Vekova-Telbizova, СбНУ, LI (année 1963),

p. 201). L'on note également en serbo-croate la forme plus rare *karandžolos*, altérée par haplologie du turc *karakancalos*, pour nommer le même être fabuleux, et *karakandža*, qui a pris le sens de „vještica", c'est-à-dire „sorcière". Voir sur ces deux mots le récent ouvrage d'Abeulah Škaljić, *Turcizmi u srpohrvatskom jeziku*, pp. 395 et 396. Pour le sens de „sorcière", nous comparons en turc même *karakoncolos*, *konclos*, *goncolos*... avec les sens de „personne très laide" et de „a mean old woman, a witch built like a goblin", ou encore *cadı* „sorte de vampire" et „vieille femme laide et méchante, sorcière". Si nous passons au domaine de l'albanais, nous retrouverons le mot sous la forme *karkanxholl* „fantasma, spettro" (Leotti), pour désigner un être fabuleux, représenté parfois sous l'aspect d'un homme revêtu d'une chemise de fer. Voir à ce propos *Fialor Cjuhës Shqipe*, où il est précisé que la *karkanxholl* est proche d'autres monstres de la démonologie albanaise comme le *lugat* et le *kukudh*, ce dernier apparaissant sous l'aspect d'un homme très méchant, de petite taille et avec une queue, qui, ne trouvant pas de repos dans la tombe, vient rôder sur la terre et tourmente les gens. Les Aroumains connaissent, eux aussi, le *carcăndzal* „diable qui, d'après la croyance populaire, séjourne sur la terre à partir de Noël jusqu'à l'Epiphanie; sorte de vampire ou de loup garou" (Papahagi). Voir aussi G. Weignad, *Die A-romunen*, p. 123, où l'auteur précise que le *karkandzu* des Aroumains est une sorte de farfadet dont on effraie les enfants et qui peut être redoutable pour ceux qui s'aviseraient de boire une eau puisée de nuit pendant la période précédant le baptême de Jésus-Christ.

Il ressort de ce rapide aperçu que, loin d'être limité au domaine linguistique du bulgare, comme le suggèrerait l'étymologie de Stefan Mladenov par *korkunç*, le mot représenté en bulgare par каракóнджо est bien attesté dans toutes les langues balkaniques, à l'exception du dacoroumain, où nous n'avons trouvé aucune trace nettement identifiable de *karakoncolos* ou de *καλ(λ)ικάντζαρος*. Toutefois c'est dans le folklore des Grecs, des Turcs et des Bulgares que cet être mythique semble s'être le plus solidement implanté et c'est en bulgare, comme en grec et en turc, que le mot qui le désigne apparaîtra avec une richesse de formes particulièrement grande. Fort riche est, en effet, la série des formes bulgares issues de *karakoncoloz*, dont une forte proportion d'ailleurs ne figurent pas dans les dictionnaires. A côté de каракóнджо, nous citerons les formes suivantes, que nous avons relevées surtout dans des récits populaires et dans les travaux des folkloristes, en commençant par celles qui proviennent de la forme complète *karakoncolos*, et non de la forme abrégée *koncolos* (*goncolos*). Ce sont караконджолос, qui ne nous est connu que par une glose du Supplément au dictionnaire de N. Gerov, p. 157, et que nous n'avons trouvé dans aucun texte de la littérature populaire каракóнчо, dont le *ч*, au lieu de *дж*, a été certainement influencé par кóнче, diminutif de кон „cheval" — каракóнджа, каракóнджо, каракáнжо, каракáнчо каракáнчо, каракáнчу (avec *у* final issu de *о* non accentué) — каракóнджол, каракóнджул, корокóнджул, корокóнчол, корокóнчял — каракóнджáр, каракóнджер, каракóнджор, каракóнджур. De là le bulgare a dérivé des adjectives d'appartenance en *-ов* du type каракóнджов „du *karakondžo*" et les verbes вкаракóнджвам се, да се вкаракóнджа, окаракóнджвам се, да се окаракóнджа „se métamorphoser en *karakonžo*". Il est à noter que tous les substantifs citées sont du genre masculin, y compris каракóнджа, qui n'est pas un féminin, mais un masculin d'après le texte où nous l'avons relevé et qui offre „Каракóнджата се уплáшил... Каракóнджата се изгýбил. След мáлко пак дошъл и почýкал..." (СбНУ, XLIX, pp. 374—375). C'est là une différence avec le serbo-croate, qui a féminisé le nom du monstre dans *karakondžula*. Comme la catégorie des masculins en *-a* du bulgare est constituée uniquement par des mots per-

sonnels tels que бащá „père", владúка „évêque", l'on doit conclure de là que l'être fabuleux désigné par le mot каракóнджа, masculin en *-а*, a été conçu comme une personne du sexe masculin, en résistant à l'attraction du genre féminin, à ce point caractéristique de la plupart des substantifs en *-а* que même des mots en *-а* désignant de la manière la plus nette des personnes du sexe masculin n'ont pas toujours résisté à l'assimilation aux féminins. L'on constate aussi qu'aucun des mots cités n'admet de dérivé féminin, ce qui suggère que le каракóнджо des Bulgares est un être d'une espèce rebelle à toute féminisation, alors que le folklore des Grecs a imaginé des *καλ(λ)ικαντζαρῖδες, καλ(λ)ικαντζαροῦδες „γυναῖκες καλ(λ)ικάντζαροι"*. Des formes citées *supra* les deux seules qui sont demeurées usuelles dans la langue littéraire contemporaine sont каракóнджо et каракóнджул. Le — *ул* final de каракóнджул représente une altération du *-ол* de каракóнджол, forme apocopée de *karakoncolos*, cette finale en *-ул* s'étant d'autant plus facilement imposée à la langue qu'elle coïncidait avec un suffixe assez usuel en bulgare. Il apparaît donc que le turc *karakoncolos* a été apocopé par le bulgare en каракóнджол, d'où каракóнджул, formes elles-mêmes apocopées en каракóнджо, avec adaptation à un type vivant de masculins en *-о* du bulgare moderne. La finale de la forme каракóнджáр, désuète aujourd'hui mais bien représentée dans des textes du siècle dernier, pose des problèmes. Nous observons que le mot est susceptible de deux accentuations: каракóнджар d'après Gerov, караконджáр d'après le Supplément de Gerov, qui donne la graphie караконджáръ avec *ъ*, et l'accentuation finale, qui caractérisent l'une et l'autre les nombreux dénominatifs en *-ар(ъ)* du bulgare moderne, comme врат-áр „portier" (de вратá „porte"), овч-áр „berger" (de овцá „brebis"), écrits jusqu'en 1944 вратáрь, овчáрь. S'agit-il dans каракóнджáр de l'un de ces nombreux dénominatifs bulgares en *-ар(ъ)*? Cela nous paraît improbable, car le sens attendu serait tout différent, si nous comparons каракóнджáр à tel mot comme вампир-áр „homme qui d'après la croyance populaire, extermine les vampires", lequel est incontestablement un dérivé de вампúр „vampire", avec l'accentuation régulière sur la finale *-ар* et le même sens du suffixe que dans мишк-áр „chat (serpent) qui extermine les souris", dérivé de мúшка „souris". En revanche, каракóнджáр ne diffère nullement par le sens каракóнджо ou каракóнджул, et la graphie караконджáръ du Supplément de Gerov ne prouve rien sur son origine: cf. des graphies anciennes avec *-арь* comme календáрь „calendrier" (du latin *calendarium*, gr. *καλενδάριον*), пазáрь „marché" (du turc *pazar*), qui prouvent simplement que la terminaison de mots étrangers a pu se confondre avec le suffixe bulgare *-ар(ъ)*, très prolifique. L'on doit conclure de là que каракóнджáр ne saurait être interprété comme un dérivé formé avec le suffixe bulgare *-ар(ъ)*. Dans ces conditions l'on peut se demander si la finale de каракóнджар, avec l'accentuation sur la pénultienne, qui semble être la plus ancienne, n'a pas été influencée par la finale non accentuée en *-αρος* du grec *κα(λ)κάντζαρος, καρκάντζαρος* pour subir dans каракóнджáр(ъ) l'attraction des nombreux dénominatifs bulgares en *-ár(ъ)*. Que le grec ait pu exercer une influence sur des formes bulgares comme каракóнджар, каракóнджор est une hypothèse rendue vraisemblable du fait que nous avons relevé des formes bulgarisées du mot grec ou influencées d'une manière à peu près incontestable par le grec: cf. en particulier калаканзер, enregistré par Mihail Arnaudov dans les parlers bulgares de Thrace sous la forme du pluriel калаканзери, et, avec l'article postposé du bulgare, калаканзерите „esprits maléfiques qui de Noël à l'Epiphanie répandent les maladies et la mort chez ceux qu'ils rencontrent" (Български празнични обичаи, p. 28, et Български народни, празници, pp. 37—38); каракáндзор, enregistré dans la région de Drama par A. Gjaurov dans СбНУ, VIII, II, p. 280. Notons également караканзал (signalé par le turcologue

Jean Deny) chez les Gagaouzes de la Bulgarie orientale, parlant un dialecte turco-tatare ayant subi dans une certaine mesure l'influence lexicale du grec.

Après avoir énuméré les formes bulgares du type каракóнджо, nous voulons attirer l'attention sur d'autres formes bulgares qui sont plus rares et qui revêtent un aspect très différent, ce qui explique qu'elles n'aient pas été identifiées par les étymologistes. Il s'agit des formes du type джонголóз (джонголóз, джонгалóз, джангалóз, джангелóз). Dans une liste de mots de la région de Dupnica, publiée par D. Vălčev dans СбНУ, IX, p. 217, джанголóз est donné avec la glose suivante: „monstre fabuleux ressemblant au vampire (вампир), mais moins cruel et moins sanguinaire que lui, allant pendant la nuit dans les maisons, effrayant les gens mais sans les attaquer et fuyant loin d'eux". Il s'agit, en fait, d'un mot qui n'est pas limité au dialecte de la région de Dupnica (Stanke Dimitrov), et qui est représenté dans d'autres dialectes avec les sens suivants: „vieux birbe, vieille femme" et „personne en guenilles" (Gerov sous джонголóс); „vieille femme laide et jaseuse" (Markov sous джангалóз, джонгалóз); „personne revêche, au caractère difficile" (Z. Božkova dans Българска диалектология, I, année, 1962, p. 247 sous джангелóс). Le lien unissant ces formes au groupe de каракóнджо a échappé aux auteurs du dictionnaire bulgare en cours de publication. Voir Български етимологичен речник de Vl. Georgiev, Iv. Gălăbov, J. Zaimov, St. Ilčev, tome I, 5ème fascicule (année 1966), p. 355 sous джангелóс et p. 368 sous джонголóз(ин). Ce rapport que les formes du bulgare permettent mal de sentir sera mis pleinement en lumière par une comparaison avec les formes turques. Il apparaît clairement en effet, que джонголóз résulte d'une altération par métathèse de *goncoloz* (*koncoloz*), forme abrégée de *karakoncoloz*, cette métathèse ne semblant d'ailleurs pas propre au bulgare: cf. en turc même *congoloz, cangaloz... çangalos*. Il est clair aussi que le джанголóз, décrit par D. Vătev, qui est un каракóнджо assez débonnaire, n'est autre que le *çangalos* turc, qui a eu les honneurs d'un article d'Osman-Bey (Decourdemanche), caractérisant cet être mythique de la manière suivante: „Sous le nom de *tchangalos*, qui paraît avoir une origine grecque, le bas peuple désigne ces êtres légendaires qu'on appelle en France *loups garous* et en Italie *lupi manari*. Il prétend que ce sont des hommes qui sont tout nus, portant les ongles extrêmement longs et sont aussi velus que les animaux les mieux fourrés. On dit qu'ils attaquent parfois les hommes et sont d'une forme extraordinaire. Toutefois personne n'estime les avoir vus et touchés" (*Les Imams et les Derviches*, Paris 1881, p. 134). Les autres sens que nous avons relevés sont explicables. Pour le sens de „vieux birbe", nous rappelerons que les Bulgares ont pu se représenter le каракóнджо „comme un vieillard avec une longue barbe descendant presque jusqu'à la ceinture", d'après la description qu'en donnait, il y a environ un siècle, Ljubén Karavelov. Pour le sens de „vieille femme, femme laide et jaseuse", nous renvoyons à ce que nous avons dit à propos de s. cr. *karàkandža* „sorcière", en rapprochant de ce mot *kòndžahija* „femme ayant l'apparence d'une sorcière", issu d'une forme abrégée du type *koncolos* (voir A. Škaljić, *op. cit.*, p. 414). Pour le sens de „personne en guenilles", il nous paraît suggestif de signaler que les *καλ(λ)ικάντζαροι* sont dépeints eux aussi comme des monstres „aux habits sales et déchirés". Voir en particulier le *Νεώτερον ἐγκυκλοπαιδεῖον Λεξικόν*, *loc. cit.*, où il est noté „*Τὰ ροῦχα τους εἶναι βρωμιὰ καὶ σχισμένα*". Quant au rapport entre le *congoloz* (*çangalos*) des Turcs et le folklore des Grecs, auquel Osman-Bey fait allusion, et avec celui des autres peuples chrétiens orthodoxes des Balkans, il apparaîtra pleinement si nous renvoyons à un calendrier turc de 1809, signalé par Kahane et Tietze et portant la mention suivant: „*Congalamas*: période comprise entre le 25 décembre et le 6

janvier". Cela prouve que les jours du *congolos* turc ont pu répondre exactement au *δωδεκαήμερον* des Grecs et aux „jours du *karakondžo*" (каракóнджови дни) des Bulgares, encadrés par les fêtes chrétiennes de Noël et de l'Epiphanie.

Que reste-t-il chez les Bulgares de toutes ces formes issues dans leur langue du turc (*kara*)*koncolos*, aujourd'hui que le monstre ainsi désigné ne trouble plus guère en Bulgarie les imaginations des adultes? Les formes du type джонголóз sont limitées aux dialectes, où elles sont devenues des mots péjoratifs, dont le sens primitif et le lien avec каракóнджо peuvent échapper aux étymologistes eux-mêmes. En revanche, каракóнджо, каракóнджул sont demeurés vivants, non seulement dans les campagnes, mais jusque dans le parler des citadins, où ce monstre au nom pittoresque nous semble avoir conservé plus d'actualité que certains de ses émules de la démonologie populaire comme le вампúр, le талáсъм ou le дидéин, qui lui ressemblent par certains traits. C'est ce que prouvent un assez grand nombre de locutions que nous avons recueillies au cours de ces dernières années, desquelles il ressort que la langue contemporaine a nettement retenu de cet être mythique les traits suivants: c'est un être dont la vue inspire l'horreur; 2° c'est un être qui se complaît dans les ténèbres de la nuit; 3° c'est un être qui recherche la solitude; 4° c'est un démon agressif et méchant; 5° c'est une sorte de croque-mitaine dont on effraie les enfants. Sur le premier point, nous noterons des locutions comme Стрáшен като каракóнджо „Horrible comme un *karakondžo*", Той (тя) е цял каракóнджо litt. „Il (elle) est un vrai *karakondžo*", c'est-à-dire „une personne, très laide". L'on dira aussi Защó се пýлиш като каракóнджо? Защó се блéщиш като каракóнджо? „Pourquoi écarquilles-tu les yeux comme un *karakondžo?*", en s'adressant à quelqu'un qui a un regard étonné et figé. Sur le second point, nous noterons que ce monstre est demeuré si intimement allié dans l'esprit des Bulgares aux ténèbres nocturnes que l'on appelle plaisamment „каракóнджо" un homme ou une femme qui se couche très tard, qui se promène pendant la nuit au lieu de dormir, ou qui se lève en devançant le jour. Une mère dira avec une ironie affectueuse de son enfant qui se réveille pendant la nuit ou qui se réveille trop tôt: Цялo каракóнджулче е това дете „Cet enfant est un vrai petit *karakondžo*". La langue contemporaine a même retenu le verbe окаракóнджвам се, да се окаракóнджа, non enregistré par les dictionnaires, mais demuré assez vivant et employé dans le contexte suivant: Всяка нощ се събýждам в три часá. Окаракóнджил(а) съм се „Toutes les nuits, je me réveille à trois heures. Je suis devenu(e) un vrai *karakondžo*". Le sens de „être se complaisant dans la solitude" s'explique fort bien du fait que le *karakondžo* aimait à vivre seul, surtout, comme nous l'avons noté, dans de vieilles maisons et de vieux moulins. Or, de nos jours encore, l'on peut entendre: Това е воденúцата на каракóнджовците „C'est le moulin des *karakondžo*", en parlant d'un vieux moulin abandonné, ou В тáзи къща живéят сáмо бýхали и каракóнджовци „Dans cette maison habitent seulement des hiboux et des *karakondžo*", en parlant d'une maison isolée et souvent mal entretenue, ou encore В тáзи къща се чýвствувам като каракóнджо „Dans cette maison j'ai l'impression que je suis un *karakondžo*", pour suggérer que la maison est trop vaste, trop isolée ou trop peu meublée pour celui qui est seul à l'habiter, ce qui aggrave son sentiment de la solitude. D'autre part, le souvenir de ce monstre agressif, qui écorchait les hommes de ses ongles ou de ses épines survit dans des locutions telles que Издрáскал го е каракóнджо „*Un karakondžo* a dû l'écorcher" ou Пребóрил се е с каракóнджо „Il a dû lutter contre un *karakondžo*", locutions empolyées ironiquement à propos de quelqu'un dont la peau a été fortement écorchée, comme si elle avait été griffée. Enfin, nous noterons que le mot каракóнджо peut ne pas répondre chez certains Bulgares à une idée plus précise

que le mot *croque-mitaine* chez beaucoup de Français, mais demeurer, comme *croque mitaine*, une sorte d'épouvantail dont on effraie les enfants: Щé те вземе каракóнджото „Le *karakondžo* va t'enlever", ou Щé те дадém на каракóнджото „Nous te donnerons au *karakondžo*", dit-on à un enfant qui n'est pas sage. Cette utilisation du *karakondžo* pour remettre les enfants à la raison n'est d'ailleurs pas un phénomène récent, comme on peut le supposer a priori et comme le confirme le fait que déjà au siècle dernier des écrivains critiquaient les adultes qui abusaient de la crédulité des enfants en entretenant dans leur cœur la crainte de cet être fabuleux et en créant ainsi en eux ce que l'on appellerait de nos jours des complexes.

РАЗПРОСТРАНЕНИЕ И ВЛИЯНИЕ НА БОГОМИЛСТВОТО В ЗАПАДНА ЕВРОПА

ТОМА СТ. ТОМОВ

Проблемата за връзките между Изтока и Запада и особено между западния катаризъм и източните ереси е толкова стара, колкото и появата на самите секти. В новите времена въпросът е занимавал историците от всички страни и е породил цяла редица изследвания. Интересът към ересите съществува още и сега, понеже във Франция например в този момент има едно Дружество за катарски изследвания в Арк (департамента Од) с председател Деода Роше, което има свой орган и обнародва разни съчинения.[1]

Ние знаем, че в България богомилството е съчетавало много успешно религиозния елемент със социалното недоволство и революционната опозиция срещу феодалния режим. И в това именно се е криела неговата сила; от друга страна социалното положение на селското население и на жителите от градовете, условията на живот на потиснатите класи в средновековието са били, общо взето, навсякъде еднакви, обстоятелство, улесняващо извънредно много обмяната на опит в методите за борба от една страна в друга. Ето как, изучавайки тези сходства в начина на живот и социалните и религиозни възгледи на народните маси, се е дошло до въпроса за влиянието, упражнено от Изтока върху Запада.

Че е имало наистина едно първо огнище, откъдето се е разпространила ереста, това именно ни внушават множество факти, които не могат да се обяснят иначе освен с влиянието, дошло от един център.

И преди всичко въпреки различните имена, които имат еретиците в различните страни[2], те чувствуват, че принадлежат към една обща организация, изповядваща едно и също учение, едни и същи възгледи, и същи методи на работа и на борба. Въпреки двата облика, които приема ереста, дуализмът е, който съставя основата на това учение. Ето защо опасността, която сектата е представяла за църквата и държавата на Изток и на Запад, е била схваната като обща заплаха, срещу която едните и другите са вземали общи сурови мерки.

[1] Между които ще споменем: Déodat Roché, Contes et Légendes du Catharisme. Editions des „Cahiers d'Etudes cathares". Arques (Aude), 1951; le même: Etudes manichéennes et cathares, 2e édition. Arques (Aude). Editions des „Cahiers d'Etudes cathares", 1953; le même: Le Catharisme et l'Eglise romaine. Editions des „Cahiers d'Etudes cathares", Arques (Aude), 1957 и др.

[2] Павликяни и богомили — в България; фундагиагите (Горбаши) — в Мала Азия; бабуни, кудугери, патарени — в Сърбия, Босна и Ломбардия; катари — във Франция и Италия; албигойци, тъкачи в Южна Франция; попликяни, — в Северна Франция и в Англия; пифли, пифлии — във Фландрия; рункарени — в Германия (C. Schmidt, Histoire et doctrine de la secte des Cathares ou Albigeois, Paris-Genève, 1849, I, pp. 7, 9, 16, 58; II, p. 62, notes: première (p. 261 suiv.), deuxième (p. 271), quatrième (p. 282), sixième (p. 282 suiv.), huitième (p. 286).

Една последна черта, която трябва да ни убеди във влиянието, дошло от Изток в областта на ереста, то е, че те не се явяват всички в едно и също време в различните страни, но че се забелязва една последователност от една страна в друга. Павликянството е било пренесено от Мала Азия през VIII, IX и X в. и в първите години на X в. то е вече силно вкоренено в Тракия и в другите страни на Балканския полуостров. Богомилството се е явило в България през втората половина на X в. То минава във Византия в началото на XI в. По същото време то се разпростира по западните покрайнини на полуострова; през XI в. се отбелязват също първите прояви на катаризма в Италия; оттам той минава във Франция и в другите страни на Западна Европа (Германия, Фландрия, Англия и т. н.). Това разпространение на богомилството последователно от една страна в друга ни позволява да допуснем, че всяка страна ще е имала възможност да използва опитността на сектата в страната, която й е предала ереста.[3]

Имало е, значи, влияние; и това влияние е дошло от България, станала средище на еретична дейност в средновековието. Сведенията, с които разполагаме в изворите за учението на сектите и на разширението на богомилството на Запад, ни сочат ясно това. Обстоятелството, че между X и XII в. се създава богата апокрифна литература (преводна или оригинална), ни помага още да разберем как България става наистина едно важно огнище, откъдето се разпростират новите идеи в другите страни.

Дуализмът бе приел облика на две основни разновидности: абсолютен и умерен (смекчен) дуализъм. Първият допущал две непримирими сили, Добро и Зло, добрия бог и злия бог, които съществуват от вечността и които вечно ще съществуват един до друг или по-скоро един срещу друг. Вторият (умереният) дуализъм, макар и да приемал съществуването на две противоположни една на друга сили (бог и злата сила), дава превес на бога, който е съществувал вечно и ще съществува до края на вековете, докато злата сила, това е сатана, син на бога, който се разбунтувал срещу своя отец и бил хвърлен в бездната, запазвайки все пак своята сила и създавайки нов свят и ново небе. Накрая бог ще има пълната победа над Сатана, който ще бъде вързан и ще погине. Абсолютният дуализъм е типичен за павликяните,[4] а умереният дуализъм е бил усвоен от богомилите.[5]

[3] Н. А. Сидорова в своето изследване „Народные еретические движения во Франции в XI—XII веках" (в сборника „Средние века", т. IV, Москва, 1953, стр. 74—102), се колебае или просто отказва да приеме връзката между източните и западните ереси от страх да не би да излезне в „Идеалистичната схема на филиацията на идеите". Б. Примов (в изследването си „България като център на антицерковна и еретическа дейност в средновековна Европа" (в „Исторически преглед", XV (1959), кн. 2, стр. 36—72) обаче е доказал, че без да допущаме „филиацията на идеите", можем да приемем, че „дуалистичните еретически движения в средновековна Европа представляват един общ фронт на антицърковна и антифеодална опозиция. Той е бил образуван поради общите икономически и политически условия в съответните страни. В конкретните исторически обстоятелства представителите на този общ фронт в отделните страни са могли да се учат взаимно в общата си антицърковна и антифеодална борба. Ето защо влиянието и опитността на някои еретични общества и организации са могли да бъдат пренесени и приети от други. И това пренасяне и усвояване не е било едно инертно „сходство на идеите", но жива действителност, наложена от нуждите на класовата борба по онова време, придружена от много общи усилия, опасности и жертви, предизвикана от необходимостта да се търсят и усвоят най-пригодните догматични форми и методи на организация и най-изпитаните в практиката за тази борба."

[4] Петър Сицилийски, Historia Manichaeorum qui et Pauliciani dicuntur, в J. P. Migne, Patr. Graeca, t. CIV, кол. 1253 и Евтим Зигабен, Panoplia dogmatica, в J. P. Migne, Patr. Graeca, t. CXXX, кол. 1199, 1200, ни казват, че за еретиците е имало две начала: добрият бог и лошият бог. Този последният е бил създателят и управителят на видимия свят, добрият бог — на невидимия свят.

[5] Тук мненията се разделят. C. Schmidt мисли, че българите са изповядвали един умерен дуализъм (Histoire et doctrine..., op. cit., II, стр. 58—59); също така I. v. Döllinger, Beiträge zur Sek-

Ако прибегнем до изворите, ще видим, че у катарите е имало абсолютни и умерени дуалисти. Тук ще споменем Пиер дьо Во-Серне[6], Рейнериус Сакони[7] и един германски автор Екберт Шонаугиенсис[8]. Всички тези сведения и други още, които бихме могли да съберем, черпейки от изворите, ни карат да мислим за влияние, упражнило се от павликяните върху катарите.

Що се отнася до катарите, които изповядват умерен дуализъм, сведенията, събрани от различни автори, ни убеждават, че те също са били повлияни в своето учение от богомилите.

Рейнериус Сакони, който е бил за 17 години еретик, а после се е върнал към католицизма, описвайки в своята Summa de Catharis et Leonistis църквата в Конкорецо, в Ломбардия (най-силната и най-многобройната от катарските общини) подчертава, че катарите с право мислят, че има само един принцип, но че мнозина измежду тях са в заблуда, що се отнася до троицата и единосъщността.[9] Бонакурсус, друг еретик отстъпник, в съчинението си Manifestatio haeresis Catharorum изказва същата мисъл. Ако прибавим още и даденото ни от Пиер дьо Во-Серне сведение в неговата Historia Albigensium за мнението на катарите умерени дуалисти,

---

tengeschichte des Mittelalters, I, München, 1890, стр. 117, 119, 122; D. Obolensky, The Bogomils, A study in Balkan Neo-Manichaeism, Cambridge, 1948, стр. 125. Steven Runciman, Le Manichéisme médiéval. L'hérésie dualiste dans le christianisme Trad. française, Paris, Payot, 1949, стр. 74, поддържа, напротив, че Богомил наивярно е проповядвал павликянския дуализъм, т. е. че Драговишката школа е представлява първичните схващания на сектата, докато монархизмът (единното начало) на официалните богомили или българската „църква" се явява като едно новонаведение от XI в., дължащо се на едно смесване с византийския месалианизъм. И все пак, ако проследим по-отблизо текста на Козма в неговата Беседа, ще открием пасажи, където авторът признава, че за богомилите дяволът е по-младият син на бога. „Като слушат в Евангелието господ да разказва притчата за двамата сина, те правят от Христа по-стария син, а по-малкият, блудният син, вярват, че е дяволът. Сами те са го назовали Мамон. Наричат го създател на земните неща" (Козма, Беседа срещу богомилите, издадена от М. Г. Попруженко, „Български старини", книга XII, София, 1936, стр. 26, 6—10 [вторите цифри показват редовете в страницата].

[6] Pierre de Vaux-Cernay, в своята Histoire des Albigeois (от началото на XIII в.) (Petri Monach Coenobii Vallium Cernai Historia Albigensium) в J. P. Migne, Patr. Latina, t. CCXIII, col. 546, ни казва: „Първото нещо, което трябва да се знае, то е, че еретиците вярват в двама творци, а именно твореца на невидимия свят, когото те наричат добрия бог, и този на видимия свят, когото наричат лошия бог."

[7] Reinerius Sacchoni (Raynerius Sacconi), когото ние вече познаваме и който е писал към средата на XIII в., казва, като говорещ за албанските катари: „На първо място те вярват, че от вечността съществуват две начала: доброто начало и злото начало. Те вярват също, че двете начала или двамата богове са създали свои ангели и свои светове и че земният свят е създаден и уреден от злия бог и че всичко, което се намира там, е създадено от същия бог" (Summa de Catharis et Leonistis éd. A. Dondaine, Un traité néo-manichéen du XIIIe siècle, Le Liber de duobus principiis, Rome, 1931, p. 71).

[8] Eckbertus Schonaugiensis ни казва в своите Sermones contra Catharos (в J. P. Migne, Patr. Lat., t. CXCV, col. 17), че катарските еретици учат, че има двама творци — единият добър, а другият лош, а именно бог и някое ужасно начало на тъмнината, за което аз не знам дали можем да намерим друго по-подходящо име от това на „дявол". Те казват, че душите на хората, животворният дъх на всичките одушевени същества, и силата, която дава живот на дърветата, тревите и на всичките семена, са имали свой произход у бога и са били част от добрия свят; те мислят дори, че те (тези неща) всички отделно са част от бога. Те казват, че плътта на всички същества, които живеят на земята, тази на хората, както и таи на всичките живи твари, е имала свой произход от това ужасно начало на тъмнината, именно дявола, и е била част от лошия свят.

[9] Reineinerus Sacchoni, Summa..., op. cit., p. 76: „Isti bene sentiunt de uno principio tantum, sed multi ex eis errant in trinitate et unitate."

че „творецът е един, но че той е имал синове — Христос и дявола[10], — ние не бихме се поколебали да признаем и тук влиянието на богомилското учение.

Ще спомена още учението на умерените катари от Конкорецо, както е изложено в „апокрифното евангелие“ (или „Тайната книга“), където изрично е отбелязано, че то е било донесено от България от нейния епископ Назарий.

Но да прибегнем към Козма за повече сигурност и да видим какво той ни казва за дявола и неговата мощ. В своята „Беседа срещу богомилите“ той припомня изрично това, което те са мислели за дявола: „Обаче в дълбокото си невежество други (еретици) го наричат паднал ангел, други правят от него нечестивия домоуправител.“[11] Ясно е прочее, че умереният дуализъм на богомилите, както ни се представя в Беседата на Козма, се намира във вярванията на катарите умерени дуалисти, докато павликянският абсолютен дуализъм се отразява в кредото на катарите абсолютни дуалисти.

* * *

Интересно и важно е да се констатира, че влиянието на богомилството (и на павликянството) се проявява не само в догматиката на западните катари, но че то се показва и в техните социални и политически възгледи, в отношението им към феодалния режим и феодализуваната църква.

Тръгвайки от мисълта, че светът като творение на дявола е лош и че той се противопоставя на духовното начало, богомилите отричат всичко, що е във връзка с материалния свят, с неговото управление; и те не само го отричат, те се обявяват срещу светската власт и срещу духовната и светска власт на църквата — средства за потискане и експлоатация на народните маси.[12] Понеже не можели, от философска гледна точка, да признаят самостоятелното съществуване на материята, те са го отдавали на една друга сила, различна от бога, на дявола. Това е от тяхна страна усилие да отхвърлят християнския монизъм, без все пак да дойдат до материалистичния монизъм.[13] Благодарение на тези свои възгледи богомилите са били напълно в правото си да се борят открито, и не само на теория, срещу съществуващия социален ред и църквата, която е оправдавала своето владичество с мисълта, че бог именно е сътворил този свят и че следователно всичко, което се върши, всичките религиозни и политически институции са от бога, учение, което е облагодетелствувало господствуващата класа и й позволявало да играе първенствуваща роля в обществото. Това схващане е царувало също така в цяла средновековна Европа и е идело по права линия от отците на църквата.[14]

В името на бога прочее църквата, нейните представители, царят и болярите оправдавали своята власт и правото си да експлоатират и потискат народните маси, учейки ги да понасят търпеливо всички страдания на земята с надеждата да бъдат

---

[10] Pierre de Vaux-Cernay, Historia Albigensium, dans J. P. Migne, Patr. Latina, t. CCXII, col. 546.

[11] Презвитер Козма, Беседа против богомилите, изд. Попруженко, стр. 22, 20—22.

[12] Виж по това Д. Ангелов, Философските възгледи на богомилите. в Известия на Института за българска история при БАН, I (1951), стр. 113—147; Б. Примов, Към въпроса за обществено-политическите възгледи на богомилите, в Исторически преглед, XI (1955), кн. I, стр. 32—58.

[13] Б. Примов, България като център..., цит. съч., стр. 57.

[14] Свети Августин (354—430) оправдава светската власт на църквата в своето съчинение „De Civitate Dei“,

възнаградени горе на небето. Но богомилите не се поддавали на хубавите обещания за блаженство в другия свят; въоръжени със своите дуалистични схващания, те нападали силно царя, боляри, църквата и всичките й представители.

Несъмнено под влияние на богомилите същите факти се проявяват и в западните страни като резултат от същите схващания, усвоени от катарите. Западните извори са достатъчно доказателство за това. Ето например какво казва Монета, говорейки за укорите, отправени от еретиците към църквата: „В римската църква има много бедстващи хора, които почти умират от глад, от жажда и от студ. Богатите в римската църква не им съчувстват и ги оставят да се оглакват, съсипани от своята нищета; как е прочее възможно божествената любов да живее в тях?"[15] Ето още показания, дадени пред Инквизицията, които подчертават същите оплаквания: „... хората говорят много за порочния живот на църковните сановници и прелати на римската църква; те уточняват и отбелязват високомерието, лошите страсти, алчността, поквареата и други пороци, които те познават."[16] И още: „Папата и владиците, прелатите и духовниците, които притежават богатствата на този свят..., са вълци хищници и палачи... Ние не трябва да им се подчиняваме."[17] Ясно е прочее, че опирайки се на своите религиозни схващания, изработени в съществуващите феодални отношения, българските богомили и павликяни са могли да издигнат висок протест срещу държавата, църквата и срещу всичките потискащи техни органи. Тези еретици са помогнали на своите събратя от Западна Европа и те да предприемат борба срещу феодалната класа.

* * *

Други факти доказват още богомилското и павликянското влияние върху западните еретици. Богомилските общини са били много силни в България и Византия и връзките им с обществата на Запад са били най-тесни. Евервин де Стайнфелд в своето писмо до свети Бернар съобщава, че преди да бъдат изгорени на клада през 1146 г. в Кьолн, двама катари били изповядали, че тяхната ерес произхождала от времето на първите християни, че съществувала тайно „в Гърция и в някои други страни"[18]. Не би било много смело, ако предположим, че между тези страни ще да е била и България, станала отдавна еретическо средище.

Все в същия ред на мисли има едно важно свидетелство от италианеца Рейнериус Сакони, което не ще пропуснем да приведем. Касае се за списъка на 16-те катарски организации, които той нарича „църкви" (ecclesiae); изброявайки ги, той споменава Ecclesia Bulgariae (т. е. богомилската църква) и Ecclesia Duguntiae (Драговишката църква, павликянската църква) и заключава: „От тези последни две произлизат всички останали."[19] Това свидетелство показва важността, която Сакони е отдавал на двете български църкви (едната богомилска, другата павликянска), които

[15] Монета Кремонски, Adversus Catharos et Valdenses, lib. V, cap. I, цитувано според Ch. Molinier, L'Eglise et la société cathare, в Revue historique, t. 94 (1907), pp. 230—231.

[16] Practica inquisitionis heretice pravitatis, V pars, éd. Donais, p. 241, цитувано според Ch. Molinier, op. cit., p. 230, note 2.

[17] Пак там, стр. 232.

[18] Epistola Evervini Steinfeldensis praepositi ad S. Bernardum de haereticis sui temporis в J. P. Migne, Patr. Latina, t. CLXXXII, col. 679.

[19] Reinerius Sacchoni, Summa de Catharis et Leonistis, op. cit., p. 70: „... Ecclesia Bulgariae. Ecclesia Duguntiae. Et omnes habuerunt originem de duabus ultimis."

са способствували за основаването на другите еретически общини в Източна и Западна Европа. Авторът подчертава същевременно първенствуващата роля, която е играла България като еретичен център.

* * *

Но нека разгледаме още други факти, доказващи по безспорен начин авторитета на богомилството (и на павликянството) на Запад. Това е преди всичко разпространението на Запад на имената „българин" и „павликянин" („попликен"). Името „българин" е служило в Западна Европа да означи българските богомили; по-късно то е било дадено и на катарите и, общо взето, на всеки еретик. За Франция ние имаме първите свидетелства от XIII в. Хрониката на Матьо дьо Пари ни предава името на Робертус Бугр, един от най-ревностните и най-жестоки гонители на еретиците, наречен така, защото преди да стане монах, сам той е бил „бугарус", т. е. ерétик.[20] Роберт Аутосиадор споменава в началото на XIII в. Bulgarorum heresis execranda[21] (отвратителната българска ерес). Монахът Алберих пише, че в 1239 г. са били изгорени 183 Bugri (sive Bulgari) на Мон Вимер.[22]

Понеже името „българи" (bulgares, bougres) се явява на Запад едвам в XIII в., т. е. два века след появяването на сектата, трябва да заключим, че връзки и зависимости между катарите и богомилите са съществували преди тази епоха и че по време на кръстоносните походи тези връзки са били засилени, особено след IV кръстоносен поход (1202—1204 г.), който завършва с унищожението на Византия и основаването на Латинската империя. В Италия името „българи" се е разпространило навсякъде в страната и е оставило трайни следи в ономастиката и топонимията.[23]

Другото име „попликани" (т. е. павликяни) е било също така много разпространено на Запад и се среща още във втората половина на XII в. и в началото на XIII в. Наред с богомилското влияние се е разпространило и влиянието, дошло от българските павликяни върху една част от западните катари. Но после това име е било също така дадено и на катарите, привърженици на умерения дуализъм. В България павликянството е било силно развито и „драговишката църква" е била „павликянската църква" в Тракия.

* * *

Разпространението на имената „попликани" и „българи" е сериозно свидетелство в полза на разширението на ереста в XIII в., но ние казахме, че богомилството се бе разпространило на Запад още в края на X в. и особено в първата половина на XI в. Нека видим сега как трябва да е станало това разрастване на сектата към Запад.

Миграцията е започнала в края на X в. Една част от богомилите се упътили през Босна и Далмация към Венеция и Северна Италия и оттам към Франция, Фландрия и в съседните на Рейн страни; други са отишли в областта на Анкона и в Апулия, за да се преместят в Молизанското графство, в княжествата Салерно

[20] Matheus Parisiensis, Chronica maiora, в Mon. Germ. Historica, Scriptores, t. 28, стр. 146.
[21] Roberti Canonici S. Mariani Autossiedorensis, Chronicon, в Mon. Germ. Historica, SS., t. 26, стр. 271.
[22] Chronica Alberici Monachi Trium Fontium, в Mon. Germ. Hist. SS., t. 23, стр. 684.
[23] Вж. Ив. Петканов, Bulgar(us) ç sukŋja nelle parlate italiane e neolatine, Estratto da „Ricerche Slavistiche", III. In memoriam Enrico Damiani. Roma, 1954, pp. 43—50.

и Беневенте. Тъкмо там се намират следи под името „българи" и „албанци"[24]. Че действително е имало едно движение към Запад и особено към Рим, ни осведомява сам Козма в своята Беседа; говорейки за монашеския живот, той се обръща към калугера и му казва: „И не оставяй да се породи у тебе желанието да искаш да отидеш в Рим или Ерусалим: остани си в своята килия и прави си молитвите, които ти е поръчал твоят игумен."[25] Това увещание показва, че още по онова време са съществували връзки между Изтока и Запада, но е имало пътувания и в обратна посока. Българските мисионери отивали на Запад също под вида на пътуващи търговци и на тъкачи. Тези търговци играели голяма роля: чрез тях именно се разнасяли еретичните идеи и като пътували и поддържали връзки с чуждите търговци те служели същевременно на еретичната кауза, бидейки често самите те еретици.

Богомилството се разпространява в Далмация, където установява в града Трагуриум (по-късно Трау) една важна община. Този град е бил важен център на далматинската търговия и е служил за връзка между италианците и славяните. Оттук именно са се пръснали богомилските идеи на Запад, понеже това е бил пътят, който са следвали славяните за своите връзки с италианците. Свидетелстват за това ономастиката и топонимията на Северна Италия, които са запазили под различни форми името „българи" през вековете.[26]

Но собствено Италия е била първото еретическо огнище на Запад. От Горна Италия най-вече са избухнали първите искри, запалили пламъка на италианските неофити. Еретически огнища са се настанили във Венеция, Верона, Равена, Милано и понеже тези градове са поддържали сношения с главните градове на Франция като Орлеан, Шалон-на-Марна, Арас, Тулуза и др.), ереста в скоро време се пренесла и там.

В самата Италия ереста трябва да се е установила в 30-те години на XI в. Тя е брояла там привърженици в някои благороднически фамилии на Ломбардия. От Италия ереста се разпростира във Франция, където бързо успява. Южна Франция винаги е оказвала силно противодействие на Рим. Още от IV в. там са се издигали енергични протести срещу суеверността в църковното учение и култа; и не само в Южна Франция, но и във всичките части на Франция е кипяло недоволството. В средновековието хората, склонни към метафизични спекулации, прегръщали с жар еретичните учения и в същото време народът е бил съблазнен от аскетичните принципи на мисионерите, дошли от Италия. На юг гр. Тулуза е станал главното еретическо огнище. Оттам ереста се пренася в Перигор, в Лиможкото епископство, в Поатие. В 1025 г. в Арас епископ Жерар от Камбре свиква събор срещу ереста, пренесена там от Италия.

---

[24] Вж. A. Lombard, Pauliciens, Bulgares et Bons-Hommes en Orient et en Occident, Genève—Bâle—Paris, 1879, pp. 85—86.

[25] Презвитер Козма, Беседа..., пос. съч., стр. 51, 8—10.

[26] В Торинската епархия е имало от 1047 г. едно място, наречено Bulgaro (Historia patr. monum., Cart. I, 562; също в 1120 и в 1146, стр. 744, 788). В 1149 г. в епархията на Верчели се намира един замък Bulgaro (пос. съч., 794). В 1159 г. Торинската катедрала притежава един curtis de Bulgari (пос. съч., 741). Една благородническа фамилия се нарича Bulgarello (пос. съч., 741). Към 1160 г. е живял в Болони един прочут юрисконсулт Bulgarus de Bulgariis и т. н. (C. Semidt, цит. съч., т. II, стр. 286, бележка 8). Всички тези имена и други още (вж. още Ivan Petkanov, Bulgarus nell'onomastica e nella toponomastica italiana в Lingua Nostra, I (1960), стр. 17—20) показват, че доста рано редовни връзки са се установили между България и Северна Италия, но би било много смело да подържаме, че всичките лица и български семейства, които намираме там, са били еретици.

Друг важен фактор за разширението на ереста на Запад това е процъфтяването на средновековните градове в Европа и комуналното движение. Търговията и животът на градовете са предлагали преимущества, на които се е радвала дотогава само църквата. Сега хората се чувствуват по-свободни; те не приемат безрезервно църковната традиция и спорят свободно за религиозния живот.[27]

И Фландрия е била огнище на ереси. Условията на живот са били повече или по-малко същите, както във Франция. Лъх на свобода е веял над жителите на нейните градове, обогатили се чрез своята търговия; те с мъка понасяли светската власт на епископите и през XI в. се разбунтували срещу прелатите.

Минавайки през Унгария и Бохемия, ереста се установява в Северна Германия. В 1052 г. в един град на Долна Саксония открили първите еретици, които крал Хенрих III след разпит заповядва да бъдат обесени.[28]

Втората половина на XII в. бележи период на процъфтяване и благосъстояние за катарската ерес. След своето разширение на Запад и установяването на различните групи в западните страни последва период на здраво и устойчиво организиране; сега именно се образува това, което Рейнериус Сакони ще нарече по-късно еретичните „църкви", т. е. обществата, образувани и обединени в епархии, имащи начело епископи. Тези общества поддържат връзки не само с други общества от същата страна, но и с „църквите" на други страни. Пътуванията на мисионерите стават от Изток към Запад и в обратна посока.

Политическото положение на Италия или по-скоро анархията, в която бе изпаднала страната в този период, постоянните разпри между папи и императори, както и междуособните войни само засилват позициите на еретиците. Към 1150 г. те се били разпространили в цяла Италия. Епископът на едничката катарска епархия в Италия Марк признавал българската църква. Научил за успеха, който е имал умереният дуализъм в Италия, цариградският епископ Никита отива в 1167 г. в Ломбардия, за да отвърне обществото от тази заблуда, и успява отчасти, понеже в събора в Сан-Феликс дьо Караман Марк заедно със своите приятели се връща към абсолютния дуализъм. Противодействието не закъснява: един български богомил Петър отива в Ломбардия и сполучва да докаже лъжливите притезания на Никита; тогава става разцепване: едните запазват абсолютния дуализъм, другите усвояват умерения дуализъм с епископа Пиер дьо Ломбар от Флоренция.

Имало е прочее към средата на XII в. в Южна Франция много общини, които са изповядвали абсолютния дуализъм. Умерените катари са били по-малобройни. Катарите сами се наричали bonshommes (добри хора) или „християни"; противниците им презрително ги наричали tisserands (тъкачи), други им давали името поплликани (т. е. павликяни).

Централна и Северна Франция са били също така завладяни от ереста през този период. Ш. Шмидт[29] ни говори за един случай във Везле, където някой си Юг дьо Сен-Пиер, катар от Южна Франция, се заселил след 1150 г.; събрал големи богатства, той почнал да наставя жителите на селото в катарското учение, основавайки катарско общество. Сектата процъфтявала около 12 години, до 1167 г., когато била открита и разпръсната, без да бъде напълно унищожена.

[27] Вж. H. Pirenne, Histoire de l'Europe des invasions au XVIe siècle, Paris — Bruxelles, 10e éd., 1936, p. 177 (cité par E. Werner, Богомилството и ранносредновековните ереси в латинския Запад, в Исторически преглед, XIII, 31957), кн. 6, стр. 28—24.

[28] C. Scmidt, Histoire et doctrine... op. cit., I, p. 52.

[29] Ibid., pp. 86—89.

В Бургундия, в Шампань сектата продължила да цъфти. В 1162 г. реймският архиепископ осъдил някои граждани като еретици. В Арас в 1182 г. избухна голямо преследване, в което загинат еретици от всички чинове и положения. В Германия е имало, както видяхме, една силна община от катари в Кьолн. В 1163 г. вождовете били изненадани в един плевник, където държели своите събрания; хванати и разпитани, те били осъдени на изгаряне. Англия, страна на позитивния дух, е видяла само малко катари на своя почва. Към 1159 г. еретици, дошли от Кьолн, се установяват в Оксфорд и основават община, но епископите ги осъждат (вожда им Жерард и учениците му) да бъдат белязани с нажежено до червено желязо на челото и да бъдат изпъдени от града. В Испания, където влиянието на Южна Франция и на нейната култура е било много силно, катарската секта се проявява също във втората половина на XII в. Броят на еретиците е бил доста значителен, обстоятелство, което заставя папа Селестин да изпрати кардинала Сент-Анж, за да се справи с противниците на католическата църква.[30] С установяването на инквизицията в Испания (1232 г.) мъченичеството на испанските катари продължава до края на XIII в., когато за тях вече не се говори.

А сега да кажем няколко думи за последиците от тежките превратности за катарската секта във Франция и по-особено в Лангдок и Прованс. И преди всичко кръстоносният поход срещу албигойците, който започнат в 1209 г., завършва в 1244 г. с края на тази мрачна драма — превземането на катарската крепост Монсегюр; строго погледнато, ереста угасва напълно в първата половина на XIV в. Веднъж лишени от подкрепата на благородниците, катарите не са могли да избягнат фаталната си съдба. Албигойският поход и поражението на сеньорите от Южна Франция, победени от севернофренските сеньори и френския крал, унищожаваха основата на техния успех.

* * *

Досегашното изложение ни дава повод да съпоставим по-отблизо богомилското учение и катарската доктрина, за да подчертаем и тук влиянието на богомилството върху катаризма.

Основната догма е била дуализмът (абсолютният и умереният). Абсолютните дуалисти са казвали, че дяволът е лош по природа, а умерените дуалисти — че той е станал лош по свое желание (Diabolum non per conditionem, sed per arbitrium factum esse malum[31]). Обагрена със социални елементи у богомилите, ереста се предава на катарите благодарение на сходството в условията на живот в средновековна България и Европа. Борбата на експлоатираната и потисната класа в България срещу държавата и феодализираната църква е намирала възможност да се изрази в дуалистичната ерес и е служила за пример и подтик на народните слоеве, които са понасяли същите страдания в противопоставянето си срещу социалната неправда и експлоатация на църквата в западните страни.

Мисълта, че дяволът е сътворил видимия свят и всичко, що той е съдържал според това, което Козма казва за богомилите в своята Беседа,[32] е развито у катарите по различен начин: общоприетото вярване е било това на Козма (именно че дяволът

[30] C. Schmidt, Histoire et doctrine... op. cit., pp. 368—369.

[31] Gerbert, Profession de foi (chez Bouquet, Recueil des Historiens de la France, Paris, 1738—1776; 1894, 1899 suiv., t. X, p. 409).

[32] Презвитер Козма, Беседа против богомилите, пос. съч., 26, 36.

е създал видимия свят, но също, че дяволът бил син божи), според другата версия дяволът ще е сътворил света с елементи, съществуващи от по-рано[33]; най-после, третата е, че дяволът ще е получил позволение от бога да създаде света. Оттам иде, както у богомолите, отхвърлянето на Стария Завет. Катарите са виждали в лицето на Йехова (или Яхве) сатана, който сътворил света и който вдъхновил пророците.

Макар и неспоменат от Козма, *доцетизмът* (учението за привидното раждане и тяло Христово) ни е засвидетелстван от Зигавин[34]. Богомилите вярвали, че Христос имал привидно тяло и страдал привидно на кръста. Катарите също така вярвали, че Христос, като божествен, бил взел облика на човек, понеже бил изпратен от бога, за да освободи искрите на божественост още в плен. За тях той е бил също така разпнат привидно и следователно катарите не признавали изкуплението. Все под влияние на богомилите катарите не почитали Богородица; за някои от тях тя била еон, ангел, чрез който Христос е слязъл в този свят[35]; за други тя била обикновена жена, чрез която Христос е влязъл в материалния свят; за трети най-после тя била символ на църквата.[36] Катарите отричали, общо взето и в съгласие с богомилското учение, всичките тайнства: на първо място кръщението с вода, приемайки само духовното кръщение, което се наричало у тях consolamentum (утешение).[37] Това е най-важният обряд у богомилите и у катарите; то правело от един обикновен вярващ един съвършен; и този обряд се извършвал с възлагане на ръце. Разликата между обикновените вярващи и съвършените иде също така от богомилите; след това причастието, при което те отричали догмата за преосъществлението, т. е. промяната на естеството на хляба и на виното в плът и кръв Христова. Те се обявявали решително против брака и следователно против раждането на деца, защото, казвали те, актът на зачатието кара душата да затъне още повече в материята; а според богомилите, които катарите следвали, трябва да се осигури освобождението на душата.

Друго доказателство за богомилското влияние върху катаризма е казването на господнята молитва „Отче наш“ много пъти през деня. Тази молитва е била много и почти изключително употребявана у богомилите, които отхвърляли другите молитви като празни думи и държали на това, което Исус е казал на учениците си (Матея VI, 9): А вие, молете се така“. За тях това е било „света молитва“ (sancta oratio); те я казвали при всички обстоятелства. Затова и катарите са я усвоили като едничката молитва, с която трябва да си служат.

Също както богомилите, катарите отхвърляли почитането на иконите и на кръста, понеже той бил оръдието за разпъването на Христа. Те отхвърляли също и църковните сгради като място за молитва и литургия. Поддържали, че те са били дяволско свърталище. Не признавали църковната йерархия, нито религиозните ордени.

[33] Summa auctoritatis, éd. Douais. Paris, 1896, p. 123 (cité par S. Runciman, Le Manichéisme médiéval..., op. cit., p. 134).

[34] Евтим Зигавин, Panoplia dogmatica, пос. съч., кол. 1293—1304.

[35] Summa auctoritatis, op. cit., p. 130.

[36] Bernard Gui, Practica inquisitionis, éd. Douais, p. 238 (cité par S. Runciman, Le Manichéisme médiéval... op. cit., p. 136).

[37] Думата иде от името, дадено на Светия дух в евангелието от Йоана, XIV, 16; „И аз ще поискам от отца и той ще ви даде друг утешител, за да пребъдва с вас довека“ и стих 26: „А утешителят, Светият дух, когото отец ще изпрати в мое име, той ще ви научи на всичко и ще ви напомни всичко, що съм ви казал“. Гръцкият термин е *παράκλητος*; той означава не само утешител, но и защитник, съветник, застъпник.

Трябва да се подчертае друга особеност, която приближава двете доктрини, а именно: богомилството, което излиза от тесните си рамки, за да прониква сред широките народни маси и им послужи като идеологично оръжие срещу феодалния режим и всичките му институции, е направило от катаризма също така една народна религия; за да могат благородниците да бъдат заквасени, трябвало е самият народ да усвои искрено ереста. И тъкмо този съюз между непоклатимата вяра на народните слоеве и въоръжената сила на знатните сеньори бе направила сектата толкова опасна за църквата.

Самият Катарски требник, като преправка или адаптация на един български загубен оригинал,[38] е решително доказателство за богомилското влияние върху катарското учение на Запад. Това ни кара да споменем друг факт, който подкрепя мисълта за богомилското влияние върху катарската ерес: разпространението на апокрифната богомилска книжнина в Западна Европа; съчинения като Видение Исайево,[39] Книгата за Енох, Откровението на Варух и др. са били четени на Запад. И най-после главната богомилска книга, апокрифното Йоаново евангелие (или „Тайната книга"), чийто български произход е бил официално признат от Каркасонската инквизиция и която е едно от неопровержимите доказателства за богомилското влияние върху катаризма.

Това влияние се показва още и в борбата, която водят катарите срещу католическата църква и срещу феодалите, които потискат и жестоко експлоатират трудещите се народни маси. Ние видяхме от по-рано цитираните текстове как богомили в България и Византия и катари на Запад са отправяли тежките си обвинения срещу притеснителите и как са представяли социалните си искания пред сеньори и епископи; това е можело да става само поради еднаквите (повече или помалко) условия на живот, с известни разлики, в различните страни на Източна и Западна средновековна Европа.

Накрая да видим изводите, които бихме могли да направим от краткото изложение дотук.

Влиянието на българското богомилство (и на павликянството) върху западното катарство е въпрос, който се е поставил от зараждането на ереста (още в края на X и в началото на XI в.) и е станал факт при по-нататъшното развитие на тяхното учение и вследствие на много тясната връзка, която обществата в България са поддържали с тези от Италия и Франция.

България бе станала в средните векове важен център на еретическа и антифеодална дейност благодарение на засиленото богомилско движение в тази страна, както и влиянието, което сектата е упражнявала в другите страни, но и най-вече поради авторитета и особената привлекателна сила, която тя е имала за другите богомилски общества на Запад. Двете главни „църкви", най-силните и най-добре организираните, се намирали в България и тяхното превъзходство, както от дог-

[38] Вж. по този случай доклада, който ние представихме на Международния колоквиум по романски цивилизации, литератури и езици, озаглавен Influences bogomiles bulgares dans le Rituel cathare de Lyon (XIIIe siècle) и печатан в „Actes du Colloque International de Civilisations, Littératures et Langues Romanes", Bucarest, 1959, pp. 58—75. Препечатан в „Revue de Langue et Littérature Provençales", fasc. 7—8, Paris, 1961, pp. 42—67.

[39] Според Й. Иванов, Богомилски книги и легенди, София, 1925, стр. 155—160, Visio Isaiae, в употреба у катарите, е било преведено на латински не от гръцки, а от старобългарски. За да изкаже това си мнение, той се опира на съпоставката на двата текста, латинския и българския, от която се вижда ясно приоритетът на старобългарския текст, който преводачът на латински следва много отблизо.

матична, така и от административна гледна точка, е било признато от другите „църкви".

Това влияние се е чувствувало също и в областта на социалния и политическия живот, в борбата, която е водела класата на селяните и на дребния народ срещу държавата и феодализуваната църква, борба, намерила своето оправдание в идеологическата система на сектата. Благодарение на условията на живот, които в западните страни са били чувствително същите, катарите си служили със същите доктринарни и материални средства, за да се противопоставят на моралния натиск на църквата и да се борят срещу неправдите и издевателствата на сеньорите.

Постоянните връзки между Изтока и Запада още от края на X в., засилващи се с развитието на търговията и достигащи връхната си точка при кръстоносните походи, по-задълбоченото опознаване на народите от Изтока, особено на българите, по-близкият допир между българите богомили и катарите от Цариград — всичко това е много способствувало за разпространението наред с името „българи" (и „попликани") на богомилските идеи на Запад.

Прегледът (по необходимост кратък и бърз), който направихме на разпространението на ереста на Запад и на основните й черти, които съвпадат по много точки с богомилското учение (и ние държахме особено да подчертаем това), показва в последна сметка и по убедителен начин влиянието на богомилството върху ересите и особено върху катарството в Западна Европа.

Изучаването на богомилството, едно от най-мощните социално-религиозни движения в историята на Европа извън и срещу официалната църква, позволява също да се осветли важният въпрос за връзките между Изтока и Запада. Явявайки се в определени исторически условия и почивайки на дуалистично-гностична основа, богомилството, продукт на феодалната атмосфера и климат, става едно масово движение. Излязло вън от границите на своята страна, то залива като буйни води бреговете на западните страни, втурва се в живота и съвестта на обикновените хора и на благородниците и подготвя почвата на реформаторските движения на следващите векове. Това движение на освобождаване човешкия дух и личност е едно величествено усилие и устрем към светлината. България е горда, че е дала своя принос в това отношение.

БЪЛГАРИТЕ И ГРЪЦКОТО ВЪСТАНИЕ ОТ 1821 г.

НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

В историята на балканските народи XIX в. заема особено място. Това е епохата, когато с революционния патос на своите националноосвободителни борби балканските народи раздвижват цяла Европа. Гръцкото въстание в началото на века развява знамето на революцията през годините, когато над Европа тържествува реакцията, установена и поддържана от Свещения съюз на обединените монархии.

Идеята за общонародно въстание е резултат на постепенното политическо съзряване на гръцките прогресивни сили под влияние главно на Великата френска революция. Подготовката за въстанието е извършена от революционната организация „Филики Етерия", която за няколко години покрива със своята мрежа не само областите, населени с гръцко население, но и голяма част от Балканския полуостров.

Започнало на север от Дунав, въстанието намира най-подходящи условия за развитие в Гърция и в Пелопонес, избран за център на въстаническите действия. Тук е съсредоточено компактно гръцко население при сравнително по-малко турци. Независимо от това социалните противоречия в Пелопонес са крайно изострени поради концентрацията на земята в ръцете на едри собственици — турци и гърци, поради което тук никога не стихват хайдушките вълнения. Географското разположение на Пелопонес, почти остров с лесно защитима връзка с континентална Гърция, както и пресечената местност с трудно достъпни планински области, превръщат Пелопонес в изключително удобна територия за водене на партизанска война.

В нашата задача не влиза да правим преглед на въстанието. Упоритата почти осемгодишна борба на гръцкия народ за освобождение е изпълнена с толкова героизъм и драматизъм, че привлича горещите симпатии на цялото културно човечество. Към Гърция и Пелопонес се стичат стотици доброволци, за да се бият за страната—люлка на европейската цивилизация. Между тези доброволци-филелини, дошли от близки и далечни страни, има и голям брой българи. Но докато в различните истории на въстанието се дават подробни сведения за доброволците от Западна Европа, за доброволците-славяни се говори малко, а за българите не се пише почти нищо, въпреки че техният брой е по-голям от общия брой на всички останали доброволци.[1]

---

[1] Вж. Никола Трайков, *Οἱ ἀλάνες φιλέλληνες ἀγωνισταὶ ὑπὲρ τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς Ἑλλάδος, Νέα Εστία*, 1940, № 321, стр. 573 и сл.; За участието на българите в подготовката на въстанието и във въстаническите действия в Дунавските княжества вж. Николай Тодоров, „Филики Етерия и българите", София, 1966; срв. още Ст. Маслев, Гръцкото въстание през 1821—1829 г. и българският народ, Исторически преглед, 1965, кн. 4, стр. 30—57.

В гръцките държавни архиви се съхраняват стотици документи, свързани с борбата за свобода на страната. Още преди тридесет и пет години изследователят на гръцко-българските отношения, покойният Никола Трайков, събра многобройни свидетелства за неизвестни дотогава скромни наши прадеди, взели дейно участие в гръцкото въстание, завършило с освобождението на нашата южна съседка. Покъсно и пишещият тези редове при работата си в архивите на гръцката столица и другаде издири нови документи за участието на българите в борбата на гръцкия народ за извоюване на национална свобода. Всички тези документи, които предстои да бъдат издадени от Българската академия на науките, съдържат интересни сведения за стотици българи от всички краища на българските земи, воювали години наред против общия потисник. Тук ще приведем данни за някои от участниците българи в гръцкото въстание.

Един от изтъкнатите борци за свободата на Гърция е Ангел Гацо от Воден. Роден през 1765 г., той се присъединява към въстаниците още от началото на въстанието и до края на борбата участвува дейно в десетки сражения. „Слухът за постоянната ти решимост ще стигне и до най-далечните земи и всички приятелски нам народи ще научат с учудване и благодарност за подвизите ти, които ще ти уплетат неувяхващ венец на безсмъртие" — пише до него на 4 април 1822 г. гръцкият държавник Йоанис Колетис, по онова време министър на войната и вътрешните работи. Дошъл да се бори за вяра и свобода на гръцкия народ, българинът Ангел Гацо чувствува борбата като общо дело. Хр. Перевос, министър на войната, пише до него на 16 юни 1823 г. „Отечеството ще те почете заслужено и опирайки се на него, ти ще получиш привилегии и права на родолюбец и чрез него ще те опознаят като такъв и ония, които те нарича днес и те третират като чужденец." За теглата и жертвите, дадени от Ангел Гацо, пише неговият син Никола Гацо в едно свое прошение от 25 април 1846 г.: „Той воюва храбро против враговете както вътре, така и вън от свободна днес Гърция — четем в това заявление. — Той води важни боеве в качеството си на генерал и началник на лагер. Участвува особено в боевете при Негуш, Компоти, Плака в Сули, Дади, Скиятос, Аталанти и във всички битки при Дервенаки, Трикери и Неокастрон. В Негуш бе пленена майка ми с пет сестри, аз самият, както и всички мои роднински семейства, които се състояха от около тридесет души, повечето от които бяха безмилостно изклани от неприятелите, а другите, завлечени в плен, изчезнаха..." По такъв начин — обяснява синът на Ангел Гацо — са се разпилели на различни страни родители и роднини, а бащиното имущество, възлизащо на стойност около триста хиляди гроша — голяма сума за онова време, — било разграбено и конфискувано от неприятеля. Изпаднал на старини в голяма бедност, Ангел Гацо умира в началото на 1839 г., без да получи обезпечение за жертвите, които понесъл.

Интересни са документите и за друг наш доброволец от Видин. Останал „безотечественик", както сам пише в своя молба от 8 ноември 1836 г., под която се подписва със славянски букви, по време на въстанието той командувал отряд от 25 души и бил зачислен в конницата на Хаджи Христо. Дълъг е списъкът на битките, в които участвувал от 1822 г. до извоюването на свободата в Гърция: Велица, Ханион, Дервенаки, Навплион, Крит, Псара, Каристион, Неокастрон, Кремиди, Вервена, Арахова, Пирея, Навпактос и много други, в които показал голяма храброст. „Той взе участие в много родолюбиви свещени борби и като се сражаваше геройски срещу неприятелите отомани, украси ръцете си с две рани" — пише за него Хаджи Христо.

В гръцкото въстание участвуват немалко софиянци. За един от тях — Димитър Ненос — е запазено удостоверение, подписано от войводите Г. Ликос и И. Юрукос. „Той взе участие в обсадата на Атина против неприятелите — пишат те за него — и в много други сражения заедно с нас показа голяма храброст, вярност и преданост до момента, когато из Гърция зацарува общото спокойствие."

За един жител на Ловеч, на име Димитър Петропулос, запазените документи посочват, че служил от началото на 1824 г. като войник под командата на тогавашните войводи Хаджи Михалис, Теодорос Гривас, Хаджи Христо и Папазоглу. Впоследствие той бил повишен и станал подофицер в конницата на Хаджи Христо, където се отличил в сраженията с неприятеля. При Ливадия бил ранен в рамото, а при Тива получил друга рана в главата. „Роден в България, напуснах родното си огнище — пише той в едно свое заявление — и се притекох на служба на Гърция... Вън от личните ми борби и опасностите, които понесох, броих от мои частни пари за покупката на кон, снаряжение, муниции и пр."

Интересни са сведенията за Илия Гека от Македония. В една своя молба от 21 декември 1843 г. той моли да му се даде припадащият му се медал и да му признаят права на военен чин като активен участник в борбата за освобождението. „Веднага щом Гърция издигна знамето против турците — пише той, — заедно с други мои съграждани се притекохме в нейна помощ." Дълго неговият въпрос не се уреждал. През 1860 г. Гръцкото народно събрание разгледало нова негова молба. Там се дават още подробности за жертвите, понесени от този участник в освободителната борба. „От братята на поменатия Илия Българин — пише еферът на Народното събрание И. Н. Табакопулос — двама са убити във въстанието с чин полководци, единият Атанас Българин в Неокастрон в боевете с Ибрахим, а другият Стефан Българин — в Церацини срещу Кютахи." Самият Илия Гека стигнал по време на борбата до чин хилядник. Съхранява се и дългият списък на сраженията, в които той взел участие от 1821 г. до края на въстанието.

Много от гърците участници във въстанието прекарват стариите си в лишения и мизерия. Тежко е положението и на онези българи, които създават семейства в Гърция. Те са принудени да търсят помощ като стари бойци за свободата на страната. „Подписаният съм от България — пише например Йоанис Марко Българин — и от любов към любезнейшото отечество Гърция напуснах и отечество, и богатство и дойдох тук в Гърция, за да пролея даже кръвта си за нейната независимост, но след толкова жертви, които дадох, днес съм онеправдан и прекарвам в голяма мизерия." Той завършва молбата си с искане да му се даде поне един декар парцел, за да си съгради една къщичка, дето да подслони децата си (молба от 27 януари 1840 г.).

Интересно е заявлението на х. Моско Българин от 28 януари 1839 г. След като излага дотогавашните си постъпки за помощ, той пише: „Изложих раните, които получих, и че съм глава на многочленно семейство, че съм изоставил личните си интереси в моята родна земя България. Веднага щом се разнесе тръбата на справедливото въстание, аз грабнах оръжието и дойдох тук, в Гърция..." Друг участник във въстанието — Никола Българин от Серес, дошъл да се бие заедно с брат си Ангел Българин, който и паднал убит в борбата. Никола останал също на стари години беден нуждаещ се. В една своя молба от 20 април 1865 г. той пише за себе си: „Аз съм една от старите свещени останки на борбата. Веднага с избухването на свещеното въстание през 1821 г. взех оръжието си и се притекох тук за защита на свободата на отечеството. Напуснах родители, братя, роднини,

отечество и всичко, което имах, напуснах заради свободата.“ Друг борец — Никола Атанас Българин, загубил в сраженията едното си око, на старини също изпаднал в бедствено положение. В своя молба от 11 юни 1865 г. той пише: „Подписаният с почит Никола Българин, веднага щом екна тръбата на свещената борба за независимостта на отечеството, като изоставих семейство и имот и като взех със себе си колкото пари имах и шест мои войника, побързах да се притека, дето ме зовеше свещеният дълг.“

Между българите, дългогодишни борци за свободата на Гърция и принудени по-късно да търсят правата си, е и Паскал Българин. Лично от него документи не са запазени, но се намират косвени сведения за дейността му по време на въстанието. Така например в едно писмо от юни 1830 г. прекият му началник се застъпва за него. „Подофицерът от трета рота Паскал Българин — пише той до Николаос Криезотас — ви е добре познат с рисковете, на които се е излагал за отечеството от началото на борбата, и със своята храброст. Този мъж като българин няма слово да изрази своите претенции и остана все онеправдан, както знаете това. Всички войници, които го виждат, казват, че се онеправдават онези, които проявиха храброст и се излагаха на риск от началото на борбата, като имат пред вид именно този доста известен борец.“

Интересна е молбата на Ставро Йоану от Охрид. Принуден да търси правата си, той пише в една своя молба от 1 юни 1865 г.: „Бих се през свещената война и се отличих през цялото време на въстанието, като показах пример на преданост и вярност към отечеството. Участвувах с войводата Никитас Стамателопулос в боевете при Стилида, Агия Марина и в Ипати. С войводата Одисей при Дади срещу Джаледин бега... След това участвувах в Дервенаки с моите началници Никитарас Стамателопулос, Панос Д. Колокотронис, Кефала, а с Генеос Т. Колокотронис в Триполица. В боя с неприятеля на отечеството Драмали бях ранен в лявата част на корема. В Неокастрон (Навариион) участвувах в боя заедно с Хаджи Христо, както и в Каристон под командата на полковник Фавие. В Хайдари със Стефо по времето на Кютахи.“ Молбата си старият борец надписва: „Молба от македонеца Ставро Йоану Българин, родом от Охрид, България, сега живущ и жител на град Тива, глава на семейство, стар борец на седемдесетгодишна възраст, стотник по време на Изпълнителното тяло.“

Мнозина българи се включват в борбата, като водят със себе си цели части от свои сънародници. Такъв например е Михалис Й. Махерас. В едно подписано от Николаос Криезотас, Никитас Стамателопулос и Хаджи Христо удостоверение се казва: „Подписаните войводи удостоверяваме, че Михалис Й. Махерас, на 50 години, от България, щом екна тръбата на независимостта, тогава и поменатият се представи пред нас, водейки със себе си и над тридесет въстаници под своя команда, постъпи в тогавашните наши леки части и участвува с нас в боевете срещу Драмали в Дервенаки и други боеве, в обсадата на Навплион, Коринт, Атина, в боя при Арахова, при хана Гравиас и т. н., в боевете в Крит, Франкокастрон и под заповедите на покойния Хаджи Михалис в сраженията на Крит, когато бе убит и неговият брат.“

Особено място сред жертвите, дадени от българите по време на гръцкото въстание, представлява копривщенецът Никола Станов. Настанен в Одрин, дето се издигнал като виден търговец, Станов постъпил във „Филики Етерия“ и жертвувал огромни за времето си суми за делото. В гръцките държавни архиви се съхраняват много документи за него. Хванат от турците, той бил убит. Семейството му оста-

нало в бедствено положение и се принудило да търси помощ. В удостоверение, подписано от редица граждани и духовни първенци, се изброяват материалните жертви, понесени от Никола Станов. Показателен е този документ за приноса на българите за делото на „Филики Етерия“: „Никола Станов беше един от най-видните първенци на Одрин, крупен богаташ, притежаващ много и големи имоти и доста пари. В течение на четиридесет години беше бегликчия (главен предприемач на десятъка от всички овце) и най-голям банкер. Посветен в тайната на гръцкото въстание и станал член на „Филики Етерия“, той работи с готовност и преданост за освобождението на народа и за тази цел даде петстотин хиляди гроша наведнъж, вън от другите парични помощи, които бе дал на времето на няколко пъти. Когато султан Махмуд узна за това, заповяда да го умъртвят, а имуществото му, недвижимо и движимо, го конфискува. Конфискуваното имущество се състоеше, както следва: три грамадни здания в града Одрин; един голям магазин в Одрин, в който упражняваше своята професия; три чифлика с грамадни размери, в околността на Одрин, в които имаше къщи и складове с пристройки, като кошари за овце, обори за крави и волове и конюшни; мебели и покъщнина от трите здания и от магазина му; сребърни и златни прибори; много скъпоценни украшения, като диаманти, бисери и други подобни; два милиона гроша, намерени в ковчези вътре в магазина му.“

Много от българите, които участвуват в боевете, водени във Влашко, минават впоследствие на юг в Гърция, дето дълги години продължават борбата. Един от тях е Хараламби Пловдивчанин. За него са запазени няколко документа, характеризиращи безкористието, с което българите участвуват в общата борба против поробителя. В един от тях сам Хараламби пише за себе си на 17 август 1823 г.: „Ето вече две години, откогато като жадна сърна дойдох от чужда земя с брат си да се бия за отечеството. През това време страдах много, но понесох всичко с твърдо сърце. Първо падна моят многообичан брат в Каристон с Бейзаде. Не паднах духом, но храбро упорствувах в обсадата на Атина, Коринт и Навплион. След това бях в Неокастрон една година артилерист, но изпратен в Монемвасия на същата длъжност, и минавайки с лодка през Педзас, бидох обран от тамошните християни и много ме измъчиха, подозирайки ме, че уж съм шпионин. Сега съм съвсем гол, нещастен от бедност.“ В една платежна заповед от 6 юли 1823 г. се оправдават суми, изразходвани за храна. „Приносителят Хараламби Пловдивчанин — пише там, — чужденец и беден и изпълнил службата си към отечеството, дължи на хлебаря десет гроша и три пари за хляба, който е изял. Поради това Министерството на финансите ще мине тази сума за сметка на държавната каса.“

В архивите се съхраняват и документи, от които узнаваме за съдбата на българи, за които военната служба по различни причини става източник на препитание. Един от тях например е Христо Илия Българин. В една своя молба от 1 октомври 1830 г. той моли за помощ. „Отечеството ми е българската земя — пише той — и прекарах много години в Египет, винаги с оръжие в ръце, на служба при тамошните войски. С това се занимавам, понеже нямах никакъв друг занаят, за да мога да се препитавам. Малцина бяха (тези), които знаеха, че съм християнин, но след това (когато узнаха), бях подложен на големи мъчения и много пъти рискувах да изгубя живота си. Всичко, което имах, пари, оръжие, облекло, всичко ми взеха и ме оставиха гол-голеничък, след което ме изпъдиха. Така пристигнах вчера при най-голяма мизерия, лишен и от насъщния хляб.“

От Египет идва и друг българин, борец за освобождението на Гърция. С молба от 21 декември 1833 г. хаджи Яни Петру моли за справедливост. „Подписаният съм от Струмица, град в България, началник на 25 души в нередовната конница — пише той в своята молба. — Дойдох от Египет и служих на народа от началото на свещеното въстание до спасителното пристигане на Ваше Кралско Величество. Взех участие в разни боеве в континентална Гърция, Пелопонес, Крит и другаде. В тези боеве бях тежко ранен в главата. Тринадесет години служих непрекъснато като въстаник на народа, принасяйки най-скъпите години от живота си в жертва на свещената борба и пр. Но сега се намирам с четири души, болни и невръстни членове на семейството ми, в крайна бедност и рискуваме да измрем всички от глад, защото нямам нито земя, нито пари, за да хвана някакъв път в живота, и защото не съм на никаква работа."

Галерията от доброволци българи представлява голямо разнообразие, сред което не липсват личности с твърде сложна и противоречива съдба. „Теодор Тракиец — четем в един документ, — учител в училищата в Букурещ, беше българин от Сливен. Заедно и под командата на Николаос Ипсилантис във Влашко той пристигна в Гърция през август 1821 г. Той беше голям оратор и убедителен и повече познаваше и говореше свободно български и турски език, стана апостол на „Филики Етерия" и посвети мнозина преди въстанието. Но понеже беше страхливец и изнежен човек, избяга веднага от Гърция и се прехвърли в Италия. Подигран там от сънародниците като дезертьор и не можейки да намери средства за препитание, стана вероотстъпник, като прие догмите на папата. Но беше покварен и не вярваше в никаква религия."

Интересна е молбата и на друг българин на име Юван Апостол, притекъл се на помощ на гръцкия народ. На 19 септември 1848 г. той моли да му се признаят заслугите в миналото. „Обзет от родолюбиво чувство, в началото на свещената борба за независимостта на Гърция се притекох и подписаният с почит като жадна сърна в тази борба, изоставяйки малките мои имоти, родителите си, братята си и самото мое отечество България, постъпих веднага войник и служих при разни тогавашни началници, удостоверения от които притежавам. Взех участие под тяхна команда в разни боеве, от което нося като достоверно свидетелство белези от рани по немощното си тяло — пише Юван Апостол. — Моята служба престана, когато свърши въстанието на гърците и когато вече пристигането на Каподистрия в Гърция успокои духовете. Но оттогава, постоянно пренебрегван като чужденец и син на България, никаква грижа не се положи за мен да бъдат възнаградени моите заслуги, при все че често се обръщах с умолителни искания към гръцкото правителство."

Много са българите, които достигат и заемат офицерски длъжности в частите, които се борят за свободата на Гърция. Бегло изброяване ни убеждава в това. В българската историческа литература в това отношение съществува известна неяснота. Поради липсата на документи или поради други причини в миналото са посочвани като българи редица военачалници, които в същност не са българи. Запазените документи обаче достатъчно красноречиво говорят за големия брой малки и висши военачалници, наши сънародници, дали своите сили в борбата за извоюване свободата на Гърция. Между тях можем да изброим имената на генералите Ангел Гаго, Кара Георги Българин, генерал Хаджи Стефани Българин (от Одрин), Хаджи Христо, командир на конницата, Янко Българин от Пловдив, хилядниците Анастас Българин от Малашевско, Ангел Софиянец, Даниил Българин, Илия

Българин, помощник-хилядникът Димитър Българин, майор Кара Мицо Българин, капитаните Коста Българин, Кочо Българин, Марко Йован Българин, Петър Българин (убит през 1825 г.), х. Стайко Българин, Стефо Българин, хаджи Стефан Българин, Христо Българин, стотниците Анастас Демирис, Йоан от Струмица, Христо Байрактар, много взводни командири, още повече подофицери.

Нерядко имената на участвуващите българи остават неизвестни. Често те се споменават само с народностното си наименование. В един документ с дата 17 юли 1825 г. Йоанис Христу пише до Министерството на войната: „Долуподписаният миналия петък, т. е. на 10 настоящия месец, сражавайки се, бях хванат в плен при Вервена от египетски неприятели, които ме отведоха на работа. Добрината обаче на един българин-християнин стана причина да избягна безопасно пленничеството, дори и жестоката смърт, и да дойда тук здрав и читав."

Започнало през 1821 г., въстанието в Гърция продължава близо осем години. Изпълнени с битки и походи минават годините и за българите доброволци, участници в борбата за освобождение на гръцкия народ. Прекарали дълго време на юг, след освобождението на Гърция значителна част от българите остават там. Компрометирани пред турските власти, те не могат да се върнат в поробеното отечество. Мнозина от тях се оженват в Гърция, създават семейни огнища и отглеждат потомство, което по-късно участвува в изграждането на младата гръцка държава.

Участието на българите в гръцкото въстание представлява светла страница в историческото минало на двата съседни народа. То показва колко общи са стремежите на гърци и българи за освобождение от вековното потисничество. Същевременно то показва колко са дълбоки корените на идеята за общобалканско сътрудничество. Съвместно пролятата кръв по бойните полета на древна Елада, жертвите, понесени заедно от гърци, българи, сърби, черногорци, албанци, румъни са красноречива проява на солидарност, поучителна за бъдещите поколения.

РУСИЯ И БЪЛГАРСКИЯТ ЦЪРКОВЕН ВЪПРОС ДО КРИМСКАТА ВОЙНА

ВИРДЖИНИЯ ПАСКАЛЕВА

В сложната, тежка църковно-национална борба, която българите начената още през първите десетилетия на миналия век, царска Русия заема отрицателна позиция. До навечерието на войната от 1853—1856 г. руската дипломация не подкрепя националните въжделения на нашия народ, който се напряга все по-упорито и по-явно да отхвърли духовното иго, наложено му столетия наред от Цариградската патриаршия.[1] Тази в същност тъмна сянка върху историята на руско-българските връзки и взаимоотношения през Възраждането се изяснява обикновено съвсем накратко с интересите на руското правителство, противоположни на националните стремежи на българите по онова време. Русия имала за цел да запази своето влияние сред целия православен Изток и затова поддържала традиционно Цариградската патриаршия — център на духовното единство на православието в Османската империя.

Безспорно това твърдение е правдиво и лежи в основата на „източната руска политика" преди Кримската война. Но в действителност становището на руската дипломация се изгражда от различни фактори и компоненти, има своеобразни оттенъци и не може да се обяснява едностранчиво, само с консерватизма на руската външна политика. То не трябва да се разглежда статично, а в движение, в зависимост от вътрешното развитие и външнополитическото положение на Русия през 30-те — 50-те години на XIX в., от конкретната историческа обстановка в Турция, респ. в българските земи по същото време, и в крайна сметка от степента на развитието на руско-българските икономически, културни и политически връзки и отношения, въпреки че българите тогава нямат своя национална държава, т. е. не съществуват руско-български междудържавни отношения.

Някои неизвестни досега дипломатически доклади и по-специално донесенията на руските консули в Одрин от първата половина на XIX в., които намерихме в съветските архиви, ни навеждат на нови размишления и ни дават основание за по-сигурни изводи в много насоки, защото те разкриват руско-българските връзки от различни страни, изясняват отношението на руското правителство към просветното движение в България, към църковния въпрос, национално-революционното движение и редица други проблеми из нашето минало през отбелязания период. Извлечените данни са особено ценни, тъй като единствено руските консули били в по-близък досег с българския народ и следели (макар понякога и частично поради

[1] Вж. История на България, второ преработено издание, т. I, София, 1961, стр. 386—387 В този дял са обобщени изследванията на автори по същия въпрос, които ще посочим на следващите страници.

тежките условия на пътуване и съобщения в Османската империя) неговото развитие, неговите борби, успехи и несполуки. Същевременно по докладите на тези руски дипломатически представители могат да се проследят и тенденциите на официалната руска политика, многообразието на преследваните от нея цели.

За съжаление не можаха да ни станат достояние докладите на руските пратеници в Цариград през разглеждания период. Но ако съдим по някои техни донесения от по-ранно време и по други откъслечни данни, те са твърде общи, засягат цялостно положението в обширната Турска империя и не винаги съдържат подробни сведения по българските въпроси.[2] Съвсем друго е, разбира се, положението след Кримската война и особено след като граф Н. П. Игнатиев става руски посланик в Цариград. Тогава българският църковен въпрос навлиза в своята решителна фаза, става важна съставка на т. нар. Източен въпрос и заема изключително място в докладите на руския дипломатически представител.[3]

* * *

Да се очертаят главните линии на външната политика на руския царизъм през първата половина на XIX в. е твърде трудно в ограничените рамки на настоящото изследване. Тя се разделя на два важни периода — първият от края на XVIII в. до Виенския конгрес и от образуването на Свещения съюз в 1815 г. до Кримската война.[4] А по географски принцип се слага условното разделение на „западна" и „източна" политика, т. е. отношенията на Русия със западните държави, от една страна, и руските близкоизточни проблеми: укрепването на руското господство в Закавказието и в Северното Причерноморие, овладяването на Каспийското море, засилването на руското влияние в Турция и борбата за Проливите, от друга. Разбира се, и „двете" политики са неразривно свързани и се обуславят взаимно. От началото на 20-те години на XIX в. близкоизточните проблеми придобиват особено значение във външнополитическите планове на царското правителство.[5]

Характерът на руското самодържавие като феодално-абсолютистка власт определя и реакционното направление на неговата външна политика. То било подкрепяно изцяло от руската православна църква.[6] В дореформена, крепостна Русия самодържавието и църквата вървят ръка за ръка като подпора на вътрешната и външната реакция, за запазване на старите, отживяващи обществено-политически порядки в Европа.[7]

---

[2] В. Тепцов, който е работил с архивата на руското посолство, докато тя е била още в Цариград, отбелязва, че тя изобилствувала с консулски донесения, дипломатическа кореспонденция с руското Министерство на външните работи, мемоари, телеграми и др. по българския църковен въпрос, но за периода след Кримската война. А за времето преди нея той не споменава нищо (вж. В. Тепцов, Греко-болгарский церковный вопрос по неизданным источникам, СПб., 1889).

[3] Кирил, Патриарх български. Граф Н. П. Игнатиев и българският църковен въпрос, т. I, София, 1958.

[4] Н. С. Киняпина, Внешняя политика России первой половины XIX века, Москва, 1963, стр. 4 и следващите.

[5] С. Жигарев, Русская политика въ Восточном вопросе. Историко-юридические очерки, т. I, Москва, 1896, стр. 296 и сл.

[6] С. С. Димитриев и В. Ф. Миловидов, Церковь на службе самодержавия и крепостничества в первой половине XIX в. в „Церковь в истории России" (IX в. — 1917 г.), Критические очерки, Москва, 1967, стр. 206—207.

[7] В. И. Ленин, Соч., издание четвертое, Москва, 1950, т. 15, стр. 425.

Руската политика преследва на Изток завоевателни цели. Подобно на другите големи западни държави и Русия се опитва да се възползува от слабостта на огромната Турска империя, за да сложи ръка над нейни територии.[8] Но водейки руско-турските войни през XVIII—XIX в., въпреки агресивните намерения на царското правителство, Русия разклаща основите на прогнилата турска държава и съдействува за освобождението на балканските народи.

Обективно положителните резултати от руската „източна политика" са свързани и с едно друго обстоятелство. След Наполеоновите войни, а особено след Одринския мир, руската търговия в Черно море се разраства извънредно много.[9] За един период от 25 години (1882—1847), в същност до навечерието на Кримската война, търговският баланс на град Одеса е непрекъснато активен, което свидетелствува за по-ускореното развитие на капиталистически отношения в недрата на крепостна Русия.[6] Най-плодородните нейни земи са свързани с търговията и корабоплаването в Черно море. За разлика от другите западни държави черноморският басейн и прилежащите му области имат за руската държава голямо икономическо и стратегическо — отбранително значение. И тя защищава в този район своите естествени, жизнени интереси по различни начини, по военен или мирен път, със сключване на международни договори, конвенции и прочие. Точно през 40-те години, когато е поставен българският църковен въпрос, руското правителство се обвързва с редица международни актове, които го принуждават да бъде извънредно внимателно при провеждането на своята „източна" политика.

Неведнъж в международния живот руският царизъм се опитва да разреши „източния въпрос" по мирному, с дипломатически средства. Така например Одринският (1829) и Ункяр-Искелисийският (1833) договор способствуват за засилването на стокообмена между Русия и Турция. Руското правителство, подобно на Австрия, не поставя в 30-те години на XIX в. въпроса за разделянето на Турция, тъй като благодарение на тези договори, по-специално на последния, Русия придобива значително влияние в Турция.[10] С втората Лондонска конвенция (1841) Николай I се стремял особено активно към сближение с Англия, най-силната противница на Русия в Турция.[11] Но когато настъпва в Европа революционната 1848 г., европейските правителства забравят своите разногласия по източния въпрос и обединяват своите усилия пред най-силния си враг — революцията. Начело на тези контрареволюционни сили застава руският император.[12]

Както е известно, през втората четвърт на XIX в., особено в двете десетилетия преди Кримската война, в Турция се извършват известни социално-икономически и обществено-политически промени, макар и незадоволителни по резултати.[13] Започва и нов период в историята на Българското Възраждане — време на по-интензивен подем в стопанското, просветното и политическото развитие на българския народ. Продължава да се утвърждава и процесът на формиране на българската буржоазна нация, който се развива в сравнение с другите европейски нации мъчи-

[8] А. В. Фадеев, Россия и Восточный кризис 20-х годов XIX в., Москва, 1958.

[9] В. А. Золотов, Внешняя торговля Южной России в первой половине XIX века. Ростов на Дону, 1963.

[10] Д. Бухаров, Россия и Турция, от возникновения политических между ними отношений до Лондонского трактата 13/25 марта 1871 года, СПб., 1878, гл. V и VI, стр. 64—123.

[11] С. Татищев, Внешняя политика императора Николая I, СПб., 1887.

[12] А. С. Нифонтов, Россия в 1848, Москва, 1949.

[13] Тези въпроси все още не са разработени монографично в нашата историография. Вж. кратка справка История на България, т. I, стр. 332 и сл.

телно бавно.[14] За степента на назряването му можем да съдим по отделни негови изяви. Една от най-крупните е възникването на българския църковен въпрос. Но доколко тези нови явления в недрата на българското общество от онова време тлеят отвътре, натрупват се затормозено, зигзагообразно, без големи външно качествени изменения, можем да съдим много ясно от наблюденията и разсъжденията на руските дипломатически представители в Одрин.

В някои случаи дори впечатленията, които добиват руските дипломати (българският народ не е още зрял като нация за свободен живот и самостойно държавно управление, за отделяне със самостоятелна църква и пр.), пречат за правилното ориентиране на руската политика по българските въпроси независимо от характерните нейни насоки. В същност сложните вътрешни процеси в българското общество не са разкрити и оценени правилно, поради което представата за изостаналостта на българския народ, за неговата „незрелост", която се превръщала едва ли не в едно неизменяемо убеждение à priori, понякога пречела на различни представители на руската общественост и управляващите кръгове в Русия през 40-те години да разберат правилно борбата за националното обособяване на българския народ. Разбира се, не трябва да се преувеличават размерите на тази борба и на общия процес на „узряването" на българската нация.

* * *

Донесенията на руските консули в Одрин, с които ние работехме, започват от 1812—1816 г.[15] Още от първите доклади изпъква голямата заинтересованост на руските представители от разширяване на търговията на Русия с Турция. Те следели внимателно производството и търговския обмен в Одринския санджак, изобщо в сегашните южнобългарски земи. Тук прави особено впечатление фактът, че като посредници на руско-турската търговия се явяват повечето гръцки търговци — руски поданици. Цяла мрежа от такива лица заобикаляла руското консулство в Одрин по различни поводи и в различни случаи.[16] И руските консули се застъпвали твърде действено за техните интереси, особено за гръцките търговци в Пловдив.[17] Техните просби и други материали са приложени към консулските дела.[18]

Това обстоятелство имало немалко значение в назряващата гръко-българска църковна разпра. Изглежда, че тези гръцки търговци са осведомявали твърде изопачено руските дипломатически представители за отношенията си с българите. Имена на български търговци се срещат по-рядко в документите. Ако съдим по едно писмо на Н. Геров от 1856 г., български търговци в страната и особено от

[14] С. А. Никитин, Общие черты и специфические особенности формирования славянских наций в XIX в. (преимущественно на южнославянском материале). Вж. „История, культура, фольклор и этнография славянских народов", доклады сов. делегации, VI Меж. съезд славистов. Прага, 1968 (ред. колегия И. А. Хренов, Н. И. Кравцов, В. А. Дьяков), Москва, 1968, стр. 64, и сл.; В. Паскалева, За някои особености и фактори в образуването на българската нация през първата половина на XIX в., Известия на Института за история, т. 16—17, 1966, стр. 423 и сл.

[15] АВПР (Архив внешней политики России), Посольство в Константинополе, дело № 213/18, 316/1. Едва след 1840 г. докладите на руския консул Л. Фонтон в Одрин стават по-редовни и по-подробни. Възможно е да са били изгубени някои от тях за времето от 1814 до 1840 г. Ние получихме общо десет доклада за този период (дело № 213/18, 316/1, 477а, 553а, 553б, 612а, 682).

[16] АВПР, Посольство в Константинополе, дело № 682, № 721, № 735, № 871 и други.

[17] Пак там, доклад на Л. Фонтон от 19/31 август 1842 г.

[18] Вж. напр. дело № 682.

емиграцията във Влашко ставали много трудно руски поданици, въпреки че те желаели искрено да бъдат такива.[19] Дори Геров моли настоятелно да се разреши този въпрос по възможност по-бързо, защото консулите на западните държави се надпреварвали да привличат нашите търговци към себе си.[20] А същите щели да бъдат, както отбелязва Геров, „най-верните" проводници на руското влияние сред българите.[21]

Разбира се, не трябва да ни учудва предимството на гръцкото посредничество в руската търговия с Турция. След сключването на Кючуккайнарджанския договор между Русия и Османската империя в 1774 г. на гърците се разрешавало да издигат руски флаг в Черно море, гръцките търговски колонии в Южна Русия достигнали небивал разцвет, а гръцките търговци поели в свои ръце почти цялата черноморска търговия на Русия.[22]

В тази връзка трябва да имаме пред вид и други исторически фактори. Преди всичко отношенията на руската църква с Гръцката патриаршия в Цариград. Развивайки се безпрепятствено през дълги столетия,[23] те не се промениле в двете десетилетия преди Кримската война,[24] особено след обявяването на хатишерифа в 1839 г.

В лицето на патриарх Григорий VI, който бдял ревностно за целостта на източноправославните догми и канони, руският царизъм виждал най-яростния противник на западните мисионери, които наводнили с пропагандата си цялата Османска империя по онова време.[25] Неговото отстраняване от патриаршеския престол било фактически дело на Англия, чието политическо влияние нараствало в Турция през 40-те години в противовес на руското.[26] Английският посланик Стратфорд Радклиф встъпил в борба с Григорий VI и успял да се наложи над опасния враг на лутерани, калвини и англикани, които се опитвали да откъснат християнските народи в Турция от източноправославната вяра и църква.

Така в Източния въпрос се преплитала сложната икономическа, политическа и религиозна борба на великите сили. И всички отровни стрели били отправени към Русия, към нейното влияние сред поробените християнски народи, за което тя трябвало да държи сметка и да се брани осторожно. Дори в навечерието на Кримската война (м. февруари 1853 г.) император Николай I изпратил в Цариград княз Меншиков със специална мисия да издействува от Портата с особен международен акт признаването на всички исторически права на Русия по отношение на християнското

---

[19] Централен Гос. Истор. Архив — Ленинград, ф. 651, опис 1, дело 448. Част от това писмо на Н. Геров до княз В. Васильчиков от 8 декември 1856 г. е публикувано в „Из Архивата на Н. Геров, под. ред. на Т. Панчев, София, 1911 г., кн. I, стр. 74—75.

[20] Известно е, че поради липсата на правов ред в Турция чуждите търговци са имали по-големи облаги в сделките, отколкото търговците-християни, турски поданици. Затова много от тях, включително и българските, са предпочитали чуждо поданство.

[21] Причините да се дава трудно руско поданство на българските търговци не са изяснени в документите. Навярно те са били от формално-бюрократично естество, тъй като от 20-те години на XIX в. в Одеса е имало вече голям брой българи руски поданици, между които е бил например В. Априлов.

[22] Е. Дружинина, Кючук-Кайнарджийски мир, Москва, 1955; А. В. Фадеев, Греческое национально-освободительное движение и русское общество первых десятилетий XIX века, сре. Нова и новейшая история, Москва, 1964, кн. 3, стр. 45.

[23] Вж. подробности у И. И. Соколов, Константинопольская церковь в XIX веке, СПб., 1904, т. I, стр. 1—71.

[24] Пак там, стр. 245—298.

[25] Пак там, стр 258.

[26] Пак там.

население в Турция и едновременно пълното потвърждаване на правата и привилегиите на източноправославната църква.[27]

Не само с Патриаршията и фанариотите била свързана официално Русия, но и с цялото новогръцко общество. Както е известно, управляващите кръгове и царското правителство оказали подкрепа на националноосвободителното движение на гръцкия народ в първите десетилетия на XIX в.[28] Борбата за освобождение на балканските народи не влизала в противоречие с интересите на великодържавните и националистически среди в Русия, въпреки че те имали по начало враждебно отношение към всяко революционно надигане, страхувайки се от пожар в собствения си дом, особено през 40-те години, а най-вече след революцията в Европа от 1848 г.

Руският царизъм виждал в революционните брожения на Балканите обективно отслабването на османската империя, вътрешното поражение на чуждите завоеватели. Тези движения ставали особено необходими на руската политика в навечерието на честите руско-турски войни. Но неведнъж отношението на царското правителство към тях било изпълнено с резки противоречия, с приливи и отливи в оказване на всестранна помощ на бунтуващите се християнски народи и техните ръководители. През втората четвърт на XIX в. например политиката на руския царизъм спрямо борбата на българския народ за национално освобождение имала също вътрешно противоречив характер.[29] Когато се анализират внимателно донесенията на одринските консули, изпъква много ясно тази половинчатост в отношението към важни изяви на българското национално-революционно движение до Кримската война. Дори в някои моменти проличава страхът, че брожението на българите срещу гръцките владици можело лесно да прерасне в революционна борба, която би причинила известни усложнения в ходовете на руската дипломация в Турция през 40-те години.

Би трябвало да обърнем внимание и на един друг момент от руско-гръцките отношения през първата четвърт на XIX в., също значителен, когато възникнал българският църковен въпрос. По време на борбата на гръцкия народ за освобождение укрепнали връзките на прогресивните революционно настроени среди в Русия, особено на декабристите, с редица гръцки дейци.[30] Тяхната дружба и близост допринесли за значителното им опознаване, за идеологическото им разбирателство. Въпреки че след създаването на младата гръцка държава, за което помогнало руското оръжие, немското влияние се наместило в нея,[31] различни слоеве на руското общество, от официалните кръгове до прогресивните среди, били запознати нашироко с гръцките проблеми. Явно руско-гръцките отношения се състоели от различни компоненти. Затова ние ги изтъкнахме съзнателно с оглед на историческото развитие на българския църковен въпрос. В неговия първоначален стадий те играли безспорно съществена роля.

---

[27] И. И. Соколов, пос. съч., стр. 301.

[28] Н. Тодоров, Филики етерия и българите, София, 1965, стр. 62—63. В тази книга е посочена цялата съветска и друга чужда литература по тези въпроси.

[29] Chr. Christov, Le mouvement national de libération en Bulgarie et la politique de la Russie et des occidentaux, Etudes historiques, Sofia, 1960, p. 285.

В. И. Нияки й, Заговор болгар в Дунайских княжествах и на юге России в 1841—1842 годах. Научные доклады внешней школы. Исторические науки (Москва), 1959, № 2, с. 121—140.

[30] Н. Тодоров, пос. съч., стр. 63—64.

[31] E. Driault, M. Lhéritier, Histoire diplomatique de la Grèce de 1821 à nos jours, Paris, 1925—1926.

* * *

А каква е била степента на развитието на руско-българските отношения и връзки през разглеждания от нас период? След падането на България под турско владичество те се засилили и разширили значително.[32] Въпреки географската отдалеченост на руските земи у българина още от първите векове на робството укрепнало съзнанието за родство, родово единство между българи и руси, за нарастнала мощ на московската държава, а също и надеждата за материална и духовна помощ, която можел да получи от Русия. Сред нашия народ се създала легендарна представа за велика московска Русия като най-голяма, най-силна и единствена независима славянска държава, център на строго православие. У българите, както и у другите поробени християнски народи се сложило убеждението, че тя е отредена да бъде тяхна покровителка и спасителка, която ще сломи османската сила. Надеждата, че московският цар, че „дядо Иван" ще освободи българския народ от турско робство, се засилвала и през XVIII в. била окончателно утвърдена.[33]

Отначало руско-българските връзки се изразявали в материална подкрепа на българските манастири от страна на Русия. Тези центрове на българската национална култура, особено Зографският и Рилският манастир, получавали от руските царе и патриарси значителни материални средства, книги, утвари и пр.[34] Руските царе смятали, че чрез тяхната щедра благотворителност ще укрепнат православните църкви в турската държава, за да устоят на натиска на мохамеданската религия. Освен манастирите към Русия се обръщали за милостиня и епархийски архиереи, а също така източните патриарси и други църковни началници. Засилвало се постепенно духовното общение, живото единение между Русия и православния Изток, част от който съставлявала и поробена България. В същност московската държава се движела повече от идеята за вселенско православие, отколкото от идеята за славянска общност. Именно в първата са корените на нейното всестранно покровителство по отношение на Цариградската патриаршия и главните манастири на Изток, населени предимно с гърци.

Другият път, по който се развивали руско-българските отношения и връзки, минавал през българските колонии в Русия.[35] Българската колонизация се засилила през XVIII в. и първите десетилетия на следващото столетие във връзка с честите руско-турски войни. Българските емигранти в Русия били не само посредници на руско-българската търговия, която започнала да се развива от последните десетилетия на XVIII в.,[36] но и проводници на руското културно влияние в родните земи. Чрез тях се осъществявал в много случаи културно-просветните и книжовните връзки между руския и българския народ. Тези връзки представляват основата, върху която укрепнали взаимоотношенията между братските народи в периода на Българското Възраждане.

---

[32] Ив. Снегаров, Културни и политически връзки между България и Русия през XVI—XVIII в. София, 1953.

[33] Пак там, стр. 16.

[34] М. Н. Тихомиров, Исторические связи русского народа с южными славянами, Славянский сборник, Москва, 1947, стр. 187—188; Ив. Снегаров, пос. съч., стр. 26—42.

[35] Вж. А. Скальковский, Болгарская колонии в Бесарабии и Новороссийском крае, Одесса, 1848; Ив. Снегаров, пос. съч., стр. 53—59.

[36] Вж. В. Хаджиниколов, Българо-руски стопански отношения и връзки до освобождението от турско иго, Трудове на ВИИ „К. Маркс", 1957, кн. 1.

Първата най-значителна изява на руско-българската дружба през 30—50-те години на миналия век е помощта, която българският народ получил от Русия, за да изгради своята нова светска просвета. При създаването на чисто национални български училища дала безспорно най-много средства българската търговска буржоазия в страната и в емиграция, особено в Русия, но за обучението и подготовката на български младежи, които трябвало да станат учители, немалко допринесли и руското правителство, и руското общество. От година на година броят на българските стипендианти в различни руски заведения се увеличавал.[37]

Донесенията на руските консули от Одрин свидетелстват за огромния просветен подем сред българите през 40-те години и как руското посолство в Цариград се превръща в своеобразен център за препращане на български младежи да се учат в Русия.[38] В същност от консулските доклади проличава основната линия на официалната руска политика спрямо българите — да се подтикне с ускорени крачки българското просветно движение, което ще допринесе за събуждане и узряване на тяхното национално съзнание, ще ги откъсне от гръцкото и всякакво друго духовно влияние[39] и ще ги приближи към руската култура. Тук вече започват да се прокрадват общославянската идея, панславистичните тенденции в противовес на великогръцките стремежи на младата гръцка държава, на които не била чужда и Цариградската патриаршия. Но все още единството на православието на Изток в лицето на гръцкия патриарх оставало една от ръководните нишки на „източната" руска политика. Все още кръстът на „единното" православие блестял на Балканския полуостров и закривал, поне външно, дълбоките противоречия между издигащата се българска нация и духовните й угнетители в лицето на гръцките архиереи.

Наивно би било да се твърди, че руските дипломатически представители не разбирали назряващата гръцко-българска църковна разпра. Може би те само не успели да обхванат отначало нейните размери, значение и дълбочина. Преди всичко те се интересували от тежкото положение на българския народ под османско владичество. Учудвали се на липсата на правов ред в Турция, отбелязвали с погнуса кървавите изстъпления на турските редовни войски, продажността и безскрупулността на турските управници. Няма доклад на руски консул, в който да не се изтъкват ужасите, грабежите, престъпленията спрямо българите.[40] Така например до началото на 40-те години руският консул в Одрин Л. Фонтон изпълва докладите си до посланика Титов със сведения за тежкото положение в българските земи. През пролетта на 1841 г. той пише, че във връзка с Нишкото въстание недоволството и брожението сред „нещастните" българи е общо.[41] Неговите сведения засягат най-вече следните български градове, както ги отбелязва той: София, Ниш, Плевен, Самоков, Дупница, Радомир, Пазарджик, Белово, Кюстендил, Паланка, Кратово, Скопие, Куманово. В друг доклад Л. Фонтон съобщава настръхнал, че в Одрин върлувало „най-ужасното безредие", че Пловдив, Стара Загора и Казанлък били „инфектирани" от банди, които не престават да вършат жестокости.[42]

[37] Вж. подробности по този въпрос у Д. Г. Песчаный, Русско-болгарские культурные связи в 30-40-х годах XIX в. Сб. Из истории русско-болгарских отношений, Москва, 1958, стр. 113 и сл. Вж. по въпроса за руското културно влияние в България у И в. Д. Шишманов, Наченки на руско влияние в българската книжнина. Избрани съчинения, т. I, София, 1965, стр. 380 и сл.

[38] АВПР, Посольство в Константинополе, дело № 799, 817, 834, 851а и др.

[39] Пак там, дело № 799, доклад на Г. В. Ващенко от 12 или 19 (нечетливо) декември 1845 г.

[40] Вж. напр. АВПТ, Посольство в Константинополе, дело № 758, 721, 735.

[41] АВПР, Посольство в Константинополе, 1841 г., дело № 721, доклад на Л. Фонтон от 19 юни—1 юли 1841 г.

[42] Пак там, дело № 735, доклад на Л. Фонтон от 6/18 май 1842 г.

В един от последните си доклади Фонтон отбелязва, че във вътрешността на българските земи се строели през 1844 г. училища и църкви.[43] Но по въпроса за гръцко-българската църковна разпра той не дава никакви сведения. След това консулските донесения от Одрин прекъсват до м. декември 1845 г., когато консул става Г. В. Ващенко. От други източници узнаваме, че през пролетта на 1845 г. същият се намирал в руското посолство в Цариград и чакал агреман от турското правителство за консулството в Одрин.[44] Изглежда, че одринското консулство е останало през 1845 г. без титуляр.[45] А в същото време Ващенко станал свидетел на първата голяма схватка между водачите на българското църковно движение и Гръцката патриаршия.[46] Както се вижда от докладите на М. Чайковски, той взел известно участие в случая с Н. Бозвели и И. Макариополски. Изглежда, че Ващенко е извлякал и някои поуки от създалите се отношения между тях и руското посолство в Цариград. По-сетнешните негови донесения от Одрин свидетелстуват за едно добро познаване на българските въпроси.

Годината 1845 била твърде тежка и в същност трагична в историята на руско-българските връзки. В нашата научна книжнина са описани отдавна събитията около изложенията на Неофит и Иларион до Портата в Цариград и отрицателното отношение към тях от страна на руското посолство, възглавявано от В. П. Титов.[47] Обнародваните неотдавна доклади на М. Чайковски хвърлят нова, изобилна светлина върху острата дипломатическа борба, разиграла се в турската столица вследствие на рязко поставения български църковен въпрос.[48] Въпреки че не познаваме докладите на Титов до управляващите кръгове в Русия и инструкциите на Петербург до него, които биха ни позволили да надникнем още по-дълбоко в същността на събитията, можем да ги анализираме и преценим с оглед на факторите, които ги обуславят.

Вече изяснихме в най-общи черти сложната политика на Русия спрямо Турция и нейните интереси на Балканите като велика държава. Още един път тя изпъква с всички свои компликации, след като Неофит Бозвели, избягал от първото си заточение, се явява в Цариград през есента на 1844 г.[49]

Към руското посолство се отправяла по това време цялата враждебност на западните държави за подронване на неговото влияние сред турските управници и християнското население в Османската империя, из чиито обширни провинции бродели полски емигранти — агенти на Франция и ревностни разпространители на католицизма.[50] Техният водач М. Чайковски — Садък паша — кроял с необикно-

[43] АВПР, Посольство в Константинополе ..., дело № 799, доклад от Л. Фонтон б. д. навярно от края на декември 1844 г. или от началото на 1845 г. Поставен е в делото след м. декември. Последният доклад на Л. Фонтон с дата 23 декември 1844 г. Следват две негови донесения без дата, в които обаче се говори за събития от края на м. декември 1844 г. ст. ст., а по нов стил от началото на 1845 г.

[44] В. Смоховска-Петрова, Неофит Бозвели и българският църковен въпрос, София, 1964, стр. 133 и 144.

[45] В дело № 799 от 1845 г. намираме до известно на Ващенко само три неподписани доклада, написани с различни почерци, пълни със стопански сведения от Одрински санджак и някои други материали на консулството.

[46] В. Смоховска-Петрова, пос. съч., стр. 133, 135, 141, 143, 144, 150, 155, 157.

[47] Т. Бурмов, Българо-гръцката църковна разпра, София, 1902, стр. 22—23; П. Ников, Възраждане на българския народ, църковно-национални борби и постижения, София, 1930, стр. 53—54.

[48] В. Смоховска-Петрова, пос. съч.

[49] Пак там, стр. 118.

[50] В много от докладите на Ващенко се срещат подробни сведения за тях. Вж. напр. АВПР, Посолство в Константинополе, дело № 817, доклад на Ващенко до Устинов. Докладът няма дата. По други данни се установява, че е от октомври 1846 г.

вена енергия планове за по-нататъшно откъсване на балканските народи от Русия, която той смятал за най-опасния враг на своето отечество Полша.[51] Хората на Чайковски (фактически негов ръководител бил А. Чарторийски) били хванали вече крак в Сърбия.[52]

Агитацията на поляците в Турция дразнела и безпокояла непрекъснато руската мисия в Цариград. Чайковски подчертава многократно в донесенията си напрежението, което царяло сред русите в това отношение. А Гръцката патриаршия и фанариотите преувеличавали с безкрайните си интриги ролята на поляците и опасността от покатоличване на раята пред руския посланик с цел да имат постоянно неговото благоволение. От друга страна, турските висши сановници следели зорко всичките постъпки и ходове на Титов. Около него съществувала своего рода враждебна изолация, която се нарушавала само от не виняги искрените отношения на Патриаршията към руския представител. Навярно последният не е знаел и истинските размери на владишките данъци, събирани от българите, защото в докладите на одринския консул до 1844 г. не се среща нито дума по този въпрос.

В началото на 40-те години руската дипломация подпомагала българското просветно дело, смятайки че, това е първостепенната задача на българския народ. Но едва след 1845 г. се завърнали първите руски възпитаници в България.[53] Всички те били решени да се борят за добиване на българска йерархия.[54] Въпреки призива на Априлов още от 1840 г., който осъждал дейността на гръцките владици в България[55] и бил подкрепен от българската колония в Одеса, висшите кръгове в Петербург, както и императорът, не били запознати с характера и значението на българското църковно движение. Не случайно в 1846 г. старозагорецът Захарий Княжески бил пратен в Петербург да работи пред руските официални среди за тази цел.[56] По същото време там се намирал и Александър Екзарх, който се опитвал да спечели доверието на руското правителство.[57] Двамата българи изтъквали навред необходимостта от създаване на българска йерархия.

Подчертаваме тези факти с оглед на степента на развитието на руско-българските връзки през 40-те години. Те се изпълвали с ново съдържание и в тях не играели роля само монасите и търговците, но също и младата българска светска интелигенция, получила своето образование в Русия. Ръстът на тази интелигенция бил обаче още крехък и тя не могла да заеме по-значително място в развитието на отношенията между двата братски народа. Българските интелигенти руски възпитаници допринесли едва през следващите десетилетия значително за широкото разясняване на народните въжделения сред руските управляващи среди и руската общественост. Нека си припомним с какъв такт, с какна вещина е действувал Н. Геров в по-нататъшното развитие на българския църковен въпрос, разяснявайки

---

[51] За политиката на руския царизъм спрямо Полша излезе значителна литература в СССР, част от която е посочена у В. Паскалева, Българите и полският въпрос през третата четвърт на XIX в., сб. Славянска филология, т. XI, София, 1968, стр. 218—219.

[52] В. Смоховска-Петрова, пос. съч., стр. 61—119, 120, 122, 123 и др.

Заб. Изобщо дейността на полските емигранти на Балканите е предмет на отделно изследване, което излиза от рамките на настоящата статия.

[53] Д. Т. Песчаный, пос. ст., стр. 154.

[54] П. Ников, Възраждане чрез църквата, сб. България 1000 години, София, 1930, стр. 327.

[55] Пак там.

[56] Пак там.

[57] Пак там.

го пред своите руски познати и приятели.[58] Марин Дринов смятал, че дори и през 70-те години някои в Русия все още не разбирали същността на гръцко-българската църковна разпра, и затова се заел да я разясни в своите научни трудове.[59]

Далеч сме от наивната мисъл, че ако броят на просветените българи, завършили в Русия, е бил по-голям, те можели да предизвикат рязък поврат в руската политика спрямо българското църковно движение през 1844—1845 г., защото дългогодишната политика на една велика сила не се променя лесно. Но те може би щяха да допринесат съществено за сближаването на възгледите, за поставянето на българския църковен въпрос на по-широка основа сред руската общественост, която била все още в неведение по него. Някои руски учени били запознати с книгите на Венелин и Априлов, но изобщо българският проблем, миналото и настоящето на българския народ не били достатъчно разяснени не само във висшите кръгове на руското общество, но и сред неговите широки слоеве. Когато В. И. Григорович се тъкмял да тръгне през 1844 г. за България, не случайно московските българи го заобиколили с внимание, мечтаейки да го видят „начело на глашатаите в Русия за правата на българския народ“[60]. В същност Т. Бурмов е прав, като твърди, че българите нямали тогава „единородци“, които по образованието и положението си в обществото да имали достъп във влиятелните руски сфери, докато гърците имали такива, и то твърде много не само в Цариград и в Атина, но и в Петербург, Москва, Одеса и пр.[61]

Сред така сложилата се историческа обстановка през 1844/1845 г. изпъква изведнъж мощната фигура на Неофит Бозвели, който с нестихващата страст на исполинското си родолюбие повежда все още слабото църковно движение на българите по нов път.[62] Убеден твърдо във вечс отбелязаните тенденции и традиционна линия на руската политика, той не потърсва и не желае да поддържа никакъв контакт с руското посолство в Цариград, отказва да се срещне с пристигналия в Цариград В. Григорович.[63] Във всяка своя постъпка, във всяко съждение обаче Неофит е чистосърдечен, открит, доверчив, изпълнен с непоколебимо желание да помогне на своя народ. В неговата личност се събират сякаш най-добрите, най-честните черти в духовния облик на формиращата се по онова време българска нация. Но едновременно с това прозират и слабостите на нейната неукрепналост — липсата на достатъчен политически опит, на дипломатическа прозорливост и може би наличие на известна едностранчивост. Не е ли твърде наивно да се вярва, че чрез поляците и непостоянните, вечно колеблещи се, хитростни и страхливи турски сановници, без съдействието на Русия, ще се постигнат изведнъж сигурни успехи за българското църковно движение.

---

[58] Библиотека им. Ленина — Москва, рук. отдел, Пог. IV 2/108 — Н. Герое, Записка о взаимоотношениях греческого духовенства с болгарами от 29 апрля 1857 г.

[59] В. Паскалева, Принос към биографията на Марин Дринов, сб. Изследвания в чест на Марин С. Дринов, София, 1960, стр. 36.

[60] Иван Д. Шишманов, В. И. Григорович неговото пътешествие в Европейска Турция (1844—1845) и неговите отношения към българите. Вж. Ив. Шишманов, Избрани съчинения, т. I, София, 1965, стр. 207.

[61] Т. Ст. Бурмов, пос. съч., стр. 23.

[62] М. Арнаудов, Неофит Хилендарски Бозвели, живот, дело, епоха, София, 1930, глава X и XI.

[63] Причините за това си поведение Неофит Бозвели пътеписва нашироко в изложението си до В. Порта. Вж. у В. Смоховска-Петрова, пос. съч. стр. 167 и сл.

Неофит живее при лазаристите, сприятелява се с Чайковски и приятелите му не за да приеме католицизма, а защото смята, че те ще му услужат пред турските управници. Това схващал много добре самият Чайковски, както личи от рапортите му. Но това схванал твърде ясно и самият Ващенко, който писал в края на 1846 г., че нито българите, нито хората на Чайковски били искрени в отношенията си спрямо ръководните турски среди.[64] По това време обаче Неофит чезнел вече в заточение.

Фактът, че Неофит бил близък с поляците, че ходел при турските сановници и отказвал да се яви в руското посолство (Иларион правел същото), раздразнил силно руския посланик Титов. Паяжината от интриги и подозрения се сгъстявала около него — българите напускали гръко-московското папство и отивали при римското. Престижът на руската дипломация е накърнен, България се изтръгва от славянския свят и източноправославната религия. Събитието нашумява. Смущението, даже уплахата растат сред руските дипломати в Цариград.[65]

Иларион Стоянович, сподвижникът на Неофит, чувствувал с цялата си култура и по-изтънчена прозорливост, че се стигало до нежелателно отдалечаване от Русия, тъй като и Бозвели, и той отхвърляли католицизма и не приемали изобщо каквото и да е привързване на българите към западния свят. Още повече, че той имал братя в Русия, а преди тях сам искал да се учи там. Но Иларион не можел да промени вече хода на събитията. И правилна е преценката на Чайковски за двамата борци. „Неофит и Иларион въпреки допуснатите от тях грешки, пише той, са хора с по-възвишено сърце и ум — те са добри патриоти."[66] Както е известно, Иларион бил освободен след това от заточение посредством застъпничеството на А. Н. Муравьов, руски писател и общественик.

Атмосферата в Цариград се нажежила, везните се наклонили във вреда на двамата църковни дейци и със „съизволението" на обидения и пренебрегнат посланик на царска Русия те били заточени. Може би е справедливо да се запитаме — нямаха ли и двете страни вина? Навярно всяка една от тях трябваше да има повече търпение да се приближи към другата, да се опознаят и да подобрят отношенията си. Даже и да беше станало това, българският църковен въпрос нямаше да се разреши тогава бързо и радикално поради много други политически фактори и самия ход на историческото развитие на турско-българските отношения.

Въпреки че този период от българската църковна борба завършил с поражение, църковният въпрос бил поставен като дълбока изява на възраждащото се национално съзнание у българите, като доказателство за извършващия се процес на национална консолидация. От друга страна, управляващите кръгове в царска Русия започнали след тези събития да разбират, макар и бавно, същността на българското църковно движение. Диалектиката на нещата довежда в крайна сметка руската дипломация до момента, в който тя взима разрешаването на въпроса в свои ръце. Руските представители започнали да действуват постепенно в полза на българите, които, както открито признава Чайковски в края на 1846 г., били в сравнение с други славяни най-преданите на Русия и очаквали своето спасение единствено от нея.[67]

---

[64] АВПР, Посольство в Константинополе, доклад на Ващенко до Устинов от 27 декември 1846/6 януари 1847 г.

[65] Създалата се атмосфера в Цариград е описана много сполучливо във вече посочените доклади на М. Чайковски.

[66] В. Смоховска-Петрова, пос. съч., стр. 156.

[67] Пак там, стр. 78.

* * *

След заточаването на Неофит и Иларион в Одрин се установява като руски консул Г. В. Ващенко. Неговите донесения съдържат данни за едно вече по-ново, по-задълбочено познаване на българските въпроси. Случаят с двамата църковни дейци в Цариград го доближава видимо до българите, защото не случайно Чайковски пише на Чарториски през м. юли 1846 г., че в България имало „несъмнено идейно брожение" и Г. Ващенко „силно" го подкрепял.[68]

Одринският консул поставя своята дейност на доста широка основа и започва да събира всестранни сведения за икономическия, политическия и просветния живот в българските земи. Поради трудните съобщителни средства той не пътува често, но успява, както изглежда, да организира добре информатори около себе си.[69]

Още в един от първите си доклади Ващенко споделя своите впечатления от българите в Самоковско и Софийско, както и от монасите в Рилския манастир. За бъдещето на своята нация те смятали, че можели да се доверят и надяват единствено на Русия, с която ги свързва обща религия и общ произход.[70]

Малко по-късно Ващенко отбелязва, че когато султанът минал през Търново при своята обиколка из България, търговци му връчили многобройни жалби против техния гръцки владика, който бил купил своя диоцес за 600 хиляди пиастра.[71]

С всеки изминат ден одринският консул се убеждава, че отношението на турските управници спрямо българите остава същото, както преди обявяването на реформите, и че с малки изключения целият български народ е привърван към Русия.[72] Много скоро той стига до извода, че българската народност се изявявала все по-ярко и се отделяла решително от гръцкото влияние. Както се изразява Ващенко, „двата елемента" (гръцкият и българският, б. а.) се раздалечавали непрекъснато.[73] Броят на българските училища се увеличавал „всекидневно", чувствувал се общият просветен подем, за който допринасяли в материално отношение българите от Русия, особено одеските. При това той подчертава, че градовете, гдето живеели гърци българите воювали с тях, докато си основат свое училище. Характерен бил случаят с Пазарджик. След дълги препирни там се стига до съгласие да съществуват две училища, гръцко и българско.[74]

По същото време полски емигранти, повечето от които били агенти на Чайковски, кръстосват българските земи, особено областите между Балкана и Дунава, с посока към Добруджа. Руският представител ги смята отначало за истински подстрекатели на гръко-българската разпра, а също и за разпространители на революционни идеи сред подвластното население в Турция. И затова неговите усилия през 1846—1848 г. са насочени към разузнаване на тяхното движение и на тяхната агитация в Българско.

---

[68] В. Смоховска-Петрова, пос. съч., стр. 155.

[69] В същите архивни дела намерихме доклади на руското вицеконсулство във Варна от 1849 г., подписани от Лука Свиларич. Те са на италиански език и съдържат повечето стопански сведения. Тъй че до 1849 г., а и след това Одринското консулство продължава да играе роля на главен информационен център за руската дипломация относно българските земи.

[70] АВПР, Посольство в Константинополе, дело № 817, доклад на Ващенко от 6/18 март 1846 г.

[71] Пак там, дело № 817, доклад на Ващенко от 10/22 юли 1846 г.

[72] Пак там, доклад на Ващенко от октомври (месецът не е посочен, но така се разбира от други данни) 1846 г.

[73] Пак там.

[74] Пак там.

Ващенко си представя отпърво, докато случаят с Неофит и Иларион е още пресен в съзнанието му, че техни хора са свързани с Чайковски и продължават да водят църковната борба, подтиквани от поляците.[75] Уж идеята за българска йерархия била „внесена", от българската цариградска колония в Казанлък, Габрово, Калофер, Сливен, Свищов, Пазарджик и Видин.[76] Българите, борци за национална църква, са според него шепа хора, но „най-влиятелните от тази нация" (българската, б. а.)

Съгласно информациите обаче, които Ващенко получава от споменатите градове, става очевидно, че по-издигнатите българи изхождат в своята дейност фактически от нуждите на „своето собствено движение", отколкото да са въодушевявани от интригите (разбирай полските).[77] Те искат българската младеж да се учи на материя си език и ратуват за „национално" духовенство. Така например Ващенко научава, че във Видин най-горещ противник на гръцките духовници е някой си Манолаки, който има свои последователи сред останалите българи.[78] И когато напуска Видин, което, изглежда, е принуден да стори, Манолаки поръчва на своите съмишленици да „отровят" новия гръцки владика, очакван да дойде от Цариград.[79]

В известни случаи Ващенко се смущава от раздорите между първенците в някои български общини и не може да се ориентира правилно. Така например той е в пълно неведение по отношение на сливенските първенци Иванчо Курте и х. Александрия,[80] които той смята отначало за агенти на Чайковски,[81] след това — за последователи на Раковски,[82] а през 1846—1847 г. те действуват фактически от името на сливенци за национална йерархия. След това обаче настъпват спорове между членовете на сливенската община и Иванчо Курте (по неизвестни причини) изпада в немилост пред своите съграждани. Ващенко си обяснява този факт със стремежите на Иванчо Курте да подбужда сливенци към революционни действия срещу турските власти, а за това нямало благоприятна почва по онова време.[83]

По същия повод трябва да отбележим, че и Ващенко, и русаката мисия в Цариград не могат да си обяснят често пъти различната политическа ориентация на отделни представители на българската буржоазия. Гъркоманите и туркофилите, както се вижда от съжденията на Ващенко, обърквал често пъти русите и създават у тях впечатлението, че българите не са още зряла нация за свободен политически живот. Руските представители не могат да разберат правилно и спровете които възникват между отделните български чорбаджии по места и за които те се научават. Тези сведения ги хвърлят в известно объркване и те не са в състояние да решат коя страна се нуждае от тяхната подкрепа, какъвто е случаят с Иванчо Курте и останалите членове на сливенската община.[84]

Извънредно наблюдателен, Ващенко успява все пак да долови основните насоки в развитието на българския народ към края на 40-те години. С цел да се изтръгне от „дълбокото невежество, в което е хвърлена тази нация от векове", тя има за

[75]—[76] АВПР, Посольство в Константинопол, доклад на Ващенко от 27 декември 1846/6 януари 1847.

[77] Пак там.

[78] Пак там.

[79] Не можахме да установим засега, въпреки щателни проучвания, кой е бил Манолаки.

[80] Вж. за тях у С. Табаков, История на град Сливен, т. II, София, 1924, стр. 100—101 и 131.

[81] Посольство в Константинопол, дело № 834, доклад на Ващенко б. д., изглежда, от началото на 1847 г.

[82] Посольство в Константинопол, дело № 817, доклад на Ващенко от 6/18 март 1846 г.

[83] Пак там, дело № 834, доклад без дата.

[84] Пак там.

първостепенна задача да се бори за изграждането на свои училища и свое висше духовенство.[85] В този си доклад той признава за пръв път открито, че в същност българите щели да работят, придобивайки свои училища и национално духовенство, по-добре в полза на православната църква, тъй като гръцкото духовенство било „пренебрегнало" значително техните интереси. И затова, когато се научава в началото на 1848 г., че цариградските българи получили разрешение да имат в турската столица своя църква, той одобрява даденото по този повод разрешение от Високата Порта.[86]

След избухването на революцията в Европа през 1848 г. руската дипломация става много осторожна в Турция. От м. март до края на 1848 г. докладите на Ващенко съдържат данни за отгласа от революцията в Дунавския басейн и за настроенията на българите. Анализът, който прави руският консул на обстановката в България, е твърде интересен и в същност правдив.

Както пише той, възгласите за „възраждане и възобновление на народите" не закъсняват да стигнат до българите, особено до младежта. Но независимо от „възмутителните внушения и живия пример на появили се в тяхно съседство превратни" (става дума за Унгария и Влашките княжества — б. а.) те оставали видимо спокойни. Той не отрича, че между българските младежи, които искат да видят своите сънародници редом с европейските „метежници"[87], има вече значително идейно брожение.

Като представител на руското царско правителство Ващенко има крайно реакционно отношение към революционните събития от 1848 г. и се страхува от техния отглас в Турция. Но без да се отдава на излишни подозрения и страхове относно положението в България, той го анализира правилно. Преди всичко Ващенко вижда че богатите българи, т. е. българската буржоазия в страната, е устремена все още към лично обогатяване и замогване, към натрупване на материални богатства, и затова не е решена да се бори за пълно отхвърляне на османското иго.[88]

Изхождайки от факта, че в Средна Европа буржоазията станала причина за „метежите", Ващенко чувствува слабостта и несплотеността на българската буржоазия по онова време. Оттам прави и извода, че общо въстание на българския народ е невъзможно в момента без външни „подбуждения и помощи"[89]. Но докато по, отношение на политическа революция руският консул не вижда особени опасения, той подчертава изрично и многократно, че „узряването" на българския народ и неговите първи хора се изразява в „пламенното желание да имат свое собствено духовенство", което би могло да ръководи еднородците си не само в постигането на похвални цели, но и да ги поучава в „религиозни правила и християнски добродетели, в народен дух, а не чуждестранен" т. е. гръцки.[90]

Ващенко продължава да изтъква в своите доклади колко тежко и фактически безправно е положението на българския народ, с каква мъка той извоюва от турските власти разрешенията за издигане на национални църкви.[91] Изобщо руският дипломат твърде умело и с безброй доказателства се старае да внуши на Титов в Цариград, че българската рая се отделя вече осезателно от гръцката, а и дума не

[85] АВПР, Посольство в Константинополе, доклад на Ващенко от 22 юли/3 август 1847 г.

[86] Пак там, дело № 851а, доклад на Ващенко от 31 март/12 април 1848 г.

[87] Пак там, дело № 856, доклад на Ващенко от 28 декември 1848 г.

[88] Пак там.

[89]—[90] Пак там.

[91] Пак там и дело № 871, доклад на Ващенко от 21 декември 1849 г./1 януари 1850 г.

може да става за известно единство с турците, с „отоманската нация", както погрешно твърдели някои цариградски вестници.[92]

В началото на 50-те години руските дипломати в Турция проявяват вече по-дълбоко разбиране на българските въпроси. Така например през м. септември 1851 г. Н. Я. Мухин, идвайки от курорта Мехадия (днес в Румъния), на път за Варна минава през Видин и Русе. Престоявайки два дена във Видин, точно когато от турска страна се провежда анкета по въстанието от 1850 г., той схваща значението на тези „плачевни събития"[93]. Но в своя доклад той се спира по-обширно на църковното движение във Видин и особено на борбата, която видинци водят с цел да изпъдят веднъж за винаги гръцкия владика Венедикт и да поставят на негово място Стефан Ковачевич, въпреки че по същото време в Цариград се действувало за избирането на последния като епископ на тамошната българска църква.

Интересно е съждението на Мухин относно хода на нашето църковно движение. Той отбелязва изрично, че в земите между Дунав и Стара планина българското население е по-хомогенно в демографско отношение и затова то е много активно протестира по-буйно срещу гръцките владици, а в Тракия българите са притиснати по-жестоко от гърци и от турци и борбата им против тях е сякаш по-тежка.

В края на своя доклад Мухин подчертава ясно, че в момента българите използуват някои изгодни обстоятелства, за да подобрят материалното си положение, и се борят срещу гръцкото духовенство, за български училища и българска църковна йерархия.

Н. Д. Ступин, следващият руски консул в Одрин до Кримската война, разкрива в донесенията си още по-подробно злоупотребленията на гръцкото духовенство в България и причините на българското църковно движение.[94] Той описва золумите на одринския владика, който непрекъснато увеличава събираните от него данъци и предизвиква гнева на местното християнско население, което започва да се бунтува. Ступин е възмутен и от поведението на гръцкия консул в Одрин Бароци, който играе подстрекателска и интригантска роля в подкрепа на гръцкия владика. Този случай доказва единодействието на гръцкото правителство и Цариградската патриаршия за насаждане на „църковна тирания", както я нарича Ступин, сред християнското население в Османската империя.

Но най-съдържателни и задълбочени са последните рапорти на Ступин от края на 1852 г. От началото на 1853 г. руските консулски доклади прекъсват поради войната за около пет години. Първото донесение на Ступин след това е чак от 29 май 1857 г.[95]

В доклада си от 10 септември 1852 г. Ступин споделя с А. П. Озеров, шарже д'афер в цариградското посолство, впечатленията и наблюденията си от последните десет месеца от своето пребиваване в Одрин.[96] Още в началото той изтъква постепенното развитие на народностния, т. е. националния „дух" у българите и че те вземат връх по численост спрямо гръцкия елемент, съсредоточен само в градовете и търговските центрове. А българите, разпространявайки се навсякъде, овладяват „недвижимото богатство" на страната. С тези думи Ступин охарактеризира иконо-

[92] АВПР, Посольство в Константинополе, дело № 876, доклад на Ващенко от 20 декември 1849 г.
[93] Пак там, дело № 916, доклад на Мухиндо Титов от м. септември 1851. (Денят от месеца е написан много нечетливо и по него може да се спори.)
[94] Пак там, дело № 937, доклад на Ступин от 3/14 юли 1852 г.
[95] Пак там, дело № 1003.
[96] Пак там, дело № 939.

мическото надмощие на българския елемент над гръцкия и целия стопански подем в българските земи, постигнат към средата на миналия век.

Налице са според руския консул и резултатите от напредъка в народното образование на българския народ. Благотворната светлина на новата просвета, която прониква и в селата, пробужда в душата на българина чувството на „почтителна любов" към прадедите и родния език. С това се нанася решителен удар на гърцизма и на процеса на погърчването в България.

Пишейки за духовното възраждане на българите, Ступин отбелязва редица интересни факти. Така например множество села, някои и от околносите на Одрин, които дотогава се смятали за гръцки, едно след друго се превръщат в български. Даже немного гръцки семейства — кореняци в тези села — се увличат от общия поток на „побългаряване" и се сливат в едно неразделно цяло с единоверното българско общество. Той вижда децата на тези семейства, които се стараят да изучават и български език в училищата наред с гръцкия.

Произведените изпити в края на учебната година показали непрестанното развитие и усъвършенстуване на българските училища, особено на българското училище в Одрин, основано и поддържано от Найден Кръстович. Голяма радост изпитал Ступин, като съзрял украсените с руски географски карти училищни стени.

Във втория си доклад от 10/22 септември 1852 г. одринският консул се спира отново на тежките владишки данъци, измъкващи от християнското население в Турция.[97] Гръцкото духовенство в Одринско било подкрепяно от аристократичните гръцки църковни общини, които измъчват бедните селяни даже по-страшно от пристрастните и фанатизирани турски власти.

Събирайки сведения от достоверен източник, Ступин се възмущава от тежките данъци, които населението плаща на гръцкия владика Герасим в Одрин.[98] Руският представител описва твърде картинно безобразията на висшето гръцко духовенство, неговата алчност, неговите злоупотребления. Нямало никакъв контрол върху произволното покачване на владишките данъци. Само в Одринския диоцес Герасим прибирал различни видове владишки данъци, които възлизали годишно на огромната сума 550 000 пиастра.

Анализирайки тежкото положение на християнската рая в Турция, в края на своето донесение Ступин пише пророческите думи: „... Струва ми се, че ще бъде достатъчен само един алармен сигнал, за да се наелектризират всички духове и да се разтърси настоящият порядък на нещата."

Така в последните 6—7 години преди Кримската война руската дипломация, представяна от просветени и непредубедени свои консули в Одрин, започва да разбира главните насоки в развитието на българския народ, неговите стремежи и борби. В това време нараства и броят на българите, които заработват за укрепването на руско-българските връзки, за поставянето на българския църковен въпрос пред руското общество. Ярък пример в това отношение е обръщението на царигра̀дски българи до княз Меншиков, който посещава турската столица в навечерието на войната.[99] Но настъпващите военни събития отклоняват вниманието на руските официални среди от българския въпрос.

[97] АВПР, Посольство в Константинополе, дело № 939, доклад на Ступин от 3/14 юли 1852 г.

[98] Пак там, дело № 939, доклад на Ступин от 3/15 декември 1852 г.

[99] Н. Петров, Начало греко-болгарской распри и возрождения болгарской народности. Труды Киевского духовной академии, 1886, кн. 5.

След войната съотношението на силите в Турция се изменя. Руската политика спрямо българското църковно движение започва да се изменя, макар и с не бързи крачки.[100] Даже и през 60-те години някои високопоставени лица в Русия не смятат българите за напълно узрели и готови за самостоятелен живот.[101] В това време българската нация се развива, укрепва и изявява своите права на „булгармилети", откъсвайки се напълно от безличните, наложени ѝ от векове стеснителни рамки на „румилети".

[100] Гр. Трубецкой, Руската политика на Изток (българската схизма), превел от френски, Ал. Д. Мишев, София, 1910, стр. 2—3; Архив на Г. С. Раковски, т. II, София. 1957, стр. 369, 386, 405 512, 553.

[101] В. Теплов, пос. съч., стр. 34.

ВУК КАРАДЖИЧ И БЪЛГАРИТЕ

ИЛИЯ КОНЕВ

Вук Караджич започва своята дейност в период на интензивен национален подем в Сърбия, когато сръбската литература превъзмогва мирогледа и метода на средновековния писател, търси по-настойчиво нови средства за художествено изобразяване и осмисляне на основни социални проблеми и противоречия. За разлика от много свои съвременници той намира верния път към тази цел: преди всичко осъзнава голямото значение на фолклора и към него насочва поети и писатели, които в своите творчески търсения приемат устните народни произведения като непресекващ извор на вдъхновение. Същевременно Вук Караджич реформира графичната система на сръбския книжовен език и по този начин активизира въздействието на сръбската художествена литература върху народния живот. Заслугите му и в единия, и в другия случай са еднакво значителни, те са в основата на големите постижения, с които завършват усилията на сръбския народ през първата половина на миналия век да създаде своя нова национална литература и култура.

Фолклорните и езикови интереси на Вук Караджич неизбежно го насочват към езика и литературата на други народи, които сръбският славист усвоява в различна степен. Така например още преди „молдаво-влахийските" и „южнославянските" открития на Юрий Венелин той влиза в досег и с песенния фолклор на българите.

През 1814 г., когато в България все още не се забелязва специален интерес към устните произведения на народа, Вук Караджич обнародва в „Мала простонародна славено-сербска песнарица" една сръбска народна песен („Побратим и посестрима"), която е тематично свързана с живота на българите.[1] Година по-късно той издава във Виена книгата си „Народна Сербска песнарица", в която включва и народната песен „Не рани рано на вода". По всяка вероятност първите контакти

[1] Песента е поместена на страница 55:

Бекьар Мара у Бугаре зашла;
Све Бугаре редом братимила,
И най-после Перо Бугарина:
Извед' мене из земље Бугарске.

То њоѝ Перо за Бога примио,
Поведе е из Бугарске земље.
А кад бише на сред горе чарше
Ту надъоше студену водицу.

Стаде Перо мрку каву пећи,
А Марија лице умивати;
Сину лице као ярко Сунце,
А гроце као месечина.

Тад говори Перо Бугарине:
Ах Мариа Богом посестримо!
Я ћу твое лице обљубити.

Што рекао Перо Бугарине,
Што рекао, то и учинио.
Сину муња изведрога Неба
Те удари Перо Бугарина.

Тада куно Мариа девойка:
Бог убио свакога Юнака,
Кой љуби Богом посестриму.

на сръбския славист с българи датират от 1802—1806 г., когато пламва сръбското освободително въстание, когато Караджич е планински овчар и заучава голям брой народни песни. След като пояснява, че преди осем години, т. е. в 1806 г., се отнесъл с насмешка към предложението на Лукиян Мушицки да записва сръбски народни песни, тъй като не разбирал в какво се изразява тяхната стойност, в предговора към поменатата „Простонародна славеносербска песнарица" той пише: „Сад (в 1814 г., б. м.) по несрећи нашој, прешавши из Сербије и дошавши овде (Виена, м. м.)... донио сам са собом један велики Российски Песеник, из коега различне песне читаоћи дошао ми е у памет да се запитам: Дали сами Руси ованку и оволику књигу имаю, а ми сами Сербљи немамо? А кад я надјем Немецке песнарица, онда се известим и уверим да е друго, а ни е перво. Тада почнем о томе даље разсуждати: Дали народ наш ние никада ни имао свои национални песама? Али е имао и сад има; али ние нитко марио да и скупља и печата..."[2]

До верния отговор на тези и други подобни въпроси Вук Караджич ще стигне по-късно, когато ще обгърне още по-широко културното минало на своя народ, когато ще встъпи в още по-интензивно съприкосновение с руската и европейската славистика. Сега, в 1814 г., той издава своята първа „песнарница" и не я нарича просто *сербска*, а *славеносербска*, което издава една по-широка ориентация на славистичните му интереси. В нея между другото наред с поменатата вече песен „Побратим и посестрима" Караджич дава и една юнашка песен за Крали Марко, от която взема повод да посочи в специална бележка голямата популярност на този герой сред българите и да констатира: „Многи прости Сербљи и Бугари и данас о његовој смерти сумњаю и доказую да е у некаквом печини још жив, и он и Шарац, и да ће опет на земљу изићи, док му сабља испод греде испадне, а кажу да је већ готово испала."[3] А в предговора към своята „Народна сръбска песнарица" от 1815 г. той съобщава, че притежава двадесет български народни песни, които не ще обнародва, докато не установи напълно точно тяхното произношение.

Не може да се каже с положителност кои са били Караджичевите познати от съседна България преди 1814—1815 г., с които съставителят на цитираните песнопойки разговарял за Крали Марко и за българите изобщо, данни за миналото на които по същото време е могъл да почерпи и от Раичевата „История разных словенских народов..." Едно е обаче несъмнено: Обнародваната през 1814 г. народна песен с мотив из живота на българите, както и пояснителните бележки за хайдушките песни за Крали Марко сочат началото на оня траен интерес у него към българите и тяхната възрожденска култура, който намира изява и в произведенията от последните години на живота му. Три години по-късно, когато обмисля в подробности своята правописна реформа и започва така страстната полемика в нейна защита, той се радва, че приятелят му Сима Милутинович Сарайлия е учител във Видин и заедно с Лукиян Мушицки настоятелно го моли да записва и му изпраща български народни песни, да изучи добре български език и да състави българска граматика, редовно да го запознава с впечатленията си от живота на българите „Не знам есам ли Вам писао да ми је писао Сима Милутиновић (Сарайлија) из Видина? Он учи ђецу (грчки и српски) у Видину, пише Бугарску граматику и купи песме. Тако то треба." Или: „Сима ми је опет писао из Видина и послао ми неке

[2] Мала простонародна Славено-сербска песнарица, издана Вуком Стефановићем, у Виени, 1814, стр. 12—13.

[3] Пак там, стр. 94—95.

песме."[4] Фолклорните и езикови интереси, които сам Караджич има, ще да са събудили у него желание да бъде в непосредствена близост с българите в качеството си на техен учител, за да се запознае с езика и културата им. В писмото си от 16 август Д. Фрушич става изразител на разпространявания тогава слух за евентуалното учителстване на Караджич в България: „Овде некий Панта Розоклия Бугарин о тебе говори за учителя у Бугарской, гди знатни брда обриње. Да би толико среће за тебе било готово, колико ће њима од тебе бити, ако би те Бог тамо однео и наместио заслужено..."[5]

Разбира се, Вук Караджич не идва в България, макар често в мислите и делата си да е бил с нея. Не идва той тук и по-късно, когато моли свои руски приятели да му издействуват от руската академия парична помощ за научна експедиция в южнославянските страни. Ала колкото по-дълбоко навлиза в научните проблеми на сръбския книжовен език, толкова повече се обогатяват и знанията му за българите и българския фолклор. Заниманията му в тази област нямат инцидентен характер, ако и да не са намирали по-пълна изява в писмените му трудове. В родината си Вук Караджич става широко известен със своите български интереси. Затова и приятелите му нерядко го осведомяват за новоизлезли български книги, за новооткрити писмени паметници на старобългарската литература и пр. Заздравяват и личните познанства с българи-емигранти в Сърбия и Виена, които сръбският славист не пропуска да разпита било за особеностите на българския език, било за географското разположение на различните краища в България, за особеностите на българските народни песни. Годините, които Караджич прекарва във Виена след издаването на „Славеносербска песнарица", представляват един от най-плодоносните периоди в живота и дейността му, открил пред него в по-голяма пълнота песенния фолклор на българите, както и писмени произведения на тяхната стара и нова литература. Докато в писмото си от 16 юни 1815 г. Копитар му обръща внимание върху географското разположение на отделни български краища, Стефан Живкович го осведомява за живота на сърбите и българите в Румъния, за техните културни интереси.[6] Друг негов приятел, Павле Соларич, научил за пребиваването му във Виена, го съветва за неща, чиято важност и сам Караджич е съзнавал: „Постарајте се ту у Бечу увребати каква Бугарина и испитати у нем Бугарско наречие."[7] А в писмото си от 5 януари 1821 г. Копитар отново ще настоява пред Караджич да попълни своите знания за българския език, да проучи неговите особености.[8]

Все по същото време във Виена намират убежище видни сръбски книжовници, които наблюдават развитието на всички славянски литератури. Тук е познатият публицист и съставител на календари Димитрие Давидович, тук се издава в. „Новине Србске", в който намират място информации не само за живота в Сърбия, но и за културните събития в останалите славянски страни. Най-после тук е словенецът Йерней Копитар, който в качеството си на цензор за славянските книги в Австрия и чиновник в княжеската библиотека имал сравнително най-пълни знания за състоянието на отделните славянски литератури и езици. При това сам той не е безразличен към произведенията на българската литература и още в 1813 г. бе

[4] Сравни Вукова преписка, книга II, стр. 70 и стр. 189.
[5] Вукова преписка, книга I, стр. 617.
[6] Вукова преписка, книга I, стр. 62. Писмото на Живкович от 18. X. 1818 г.
[7] Вукова преписка, книга II, стр. 413.
[8] Пак там.

доловил — за разлика от Добровски — особената роля на члена в езика на българите.[9]

В такава благоприятна обстановка Вук Караджич формира своите литературни разбирания, написва едни от най-важните си произведения (сборници с народни песни и приказки, речник и граматика на сръбския език, географски и историографски изследвания и пр.), които тласкат напред литературното развитие на сръбския народ и донасят за автора им голяма популярност в редица славянски и неславянски страни. Честите разговори, които Караджич води с Йерней Копитар в тия дни на търсения и научни открития, неведнъж обхващат въпроси на българския език и фолклор които естествено получават по-цялостна и системна разработка в труда му „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима...". Но и малката статия в „Новине Србске", озаглавена „Письмо Д. Фрушићу о разделу међу Србским и Бугарским језиком", както и писмата от преди 1827 г., свидетелстват за вече ярко изразената му ориентация и към въпросите на българския книжовен език.

Кореспонденцията на Вук Караджич от ония години съдържа още много данни за интересите му към българите, ала и от приведените тук примери става напълно ясно, че видният сръбски славист не стига така лесно и изведнъж до известната си публикация „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима..." До него го води дълъг и нелесен път на предварителна подготовка, която става поорганизирана и целенасочена във Виена, където Караджич е в непосредствена близост с Копитар и поддържа писмена връзка със Сима Милутинович във Видин, с Лукиян Мушицки, Димитрие Фрушич, Павле Соларич и други свои сънародници, които заедно с някои българи му съдействуват да се снабди с повече градиво за езика и песенния фолклор на българския народ. В немалко случаи в писмата си те разменят мисли за особеностите на българския език, съпоставят ги с езика на останалите славянски народи с цел да констатират различията и общите черти между тях. С право може да се каже, че Копитар въздействува на Караджич и при написването на „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима...", но в процеса на работата двамата дейци взаимно обогатяват своите първоначални знания за езика на българите и стигат до прецизирани изводи. И преди 1822 г., и след това сръбският фолклорист *не е обикновен изпълнител* на идеите и внушенията, които идват от страна на Копитар, както погрешно мисли Н. М. Петровский.[10] В изследванията си той прилага и отстоява своя концепция, която естествено уточнява и разширява при общуванията си с Копитар и други слависти.

В досегашните проучвания за контактите на Вук Караджич с възрожденската ни литература и култура с основание поменатата публикация се сочи като най-значимата научна изява на неговите български интереси, но тя далеч не е последното свидетелство за заниманията му с българския фолклор и език. И след 1822 г., когато биват отпечатани в отделна книга допълненията му към речника на Екатерина II, Вук Караджич не престава да се интересува от езика и фолклора на българите, от постиженията на тяхната национална литература. Дори напротив, сега той полага усилия да прецизира някои от изказаните преди твърдения, да овладее структурата на различните български диалекти, да се добере до достоверни източници и правдиви обяснения относно етимологията и семантиката на различните на-

[9] Вж. подробности в студията на Н. М. Петровский, О занятиях В. Копитаря болгарским языком, Списание на БАН, кн. VIII, 1914, стр. 25—28.

[10] Н. М. Петровский, цит. студия, стр. 73: „Караджич был *только исполнителем его планов и в этой области...*" (к. м.).

именования на реки, планини, градове и села в България. В този смисъл живо ще го занимават Венелиновата научна обиколка из България, сведенията на Найден Геров, Сава Филаретов, Спиридон Палаузов, Иван Денкоглу, Васил Априлов, Цани Гинчев, Иван Богоров и други български възрожденски дейци, с някои от които установява лична и писмена връзка. С право може да се каже, че през този период от живота си Вук Караджич е един от малкото представители на сръбската литература и култура, които имат така активен досег с нашите възрожденски писатели и книжовници. Нещо повече, заниманията му с въпросите на българския език и фолклор стават предпоставка за едно по-трайно литературно общуване между българи и сърби. Желание да разполага със сравнително по-солидна аргументация, да има непосредствени наблюдения от български писмени произведения и да е запознат с отношението на българските книжовници към въпросите, които го вълнуват, ето какво изпълва писмата му не само до Копитар или Лукиян Мушицки, но също до Найден Геров и Сава Филаретов от средата на миналия век. Тогава Караджич възнамерява да напише специален труд за българите и сърбите (вероятно от географско естество) и търси път до най-точното обяснение на интересуващите го въпроси. „На приложеној овде хартији — пояснява той в писмото си до Сава Филаретов — шаљем Вам имена од многих вароши, градове и вода у Бугарској, у Маћедонији, Румелији и Архипелагу, и молим Вас: 1. Ако знате или разберете да се које од ових имена тамо у народу другчије зове (него што је овде написано), да би сте ми то поправили; 2. да би сте ми назначили колико у коме од ових места има кућа и колико их је Турскијех, колико ли Бугарскијех или Грчкијех или Цинцарскијех и колико Турци имају Џамија, колико ли Хришћани цркова и попова, и школа и учитеља... И осим назначенијих овде места ако се опоменете какве вароши или великога села, које заслужује спомен, молим Вас да бисте ми и то описали, назначивши где је... Не би сгорега било кад бисте ми могли назначити код сваке вароши од чега највише људи живе особито хришћани..." И накрая: „Надајући се не само да ћете Ви ову молбу моју, ако је и потешка, радо испунити и тако мене задужити свагдашњом захвалности него и нашој књижевности учинити велику помоћ, остајем Ваш поштовалељ."[11]

Схванал сериозността на задачата, с която се е нагърбил Вук Караджич, Сава Филаретов се вслушва в молбата му и прави всичко възможно да събере търсената аргументация, за да се откликне на едно важно научно дело, което ще бъде от значение и за неговия народ. На 16 януари 1860 г. той му изпраща обстойно писмо с данни за географското разположение на София и Софийска околия, за Берковица, Кюстендил, Свищов, Търново, Силистра, Разград, Шумен, Дряново, Радомир, Самоков, Пловдив, Калофер, Котел и много други още градове и села от различни краища на България. Тук Филаретов говори за живота на българското население, дава точното наименование на реките и описва подробно бита на павликяните и помохаме-данчените българи: „Павликяните — пише той — са българе чисти, но не знам от кое време и по какви причини тия българе са отстъпили от православието и са приели католическата вяра. Защо се наричат „павликяне", нито они сами знаят причината, нито пък ние знаеме нещо положително за това. Предание има, че от католич(еския) поп Павел, що ги е обърнал в католичество, да се наричат павликяне. Язьік, облекло, нрави, обичаи, поминък у павликяните са се еднакви, както и у другите българе православни..."[12] Все в този дух са и обясненията му за по-

[11] Архив при Сръбската академия на науките и изкуствата, инв. бр. 8509, кутия LXXXII.

[12] Пак там, инв. бр. 8327, кутия LXXXII.

теклото на помохамеданчените българи, които живеели предимно по селата „около Филибе (Пловдив, б. м.), Враца и доспатските планини... Помаците са чисти българе. Они са били християне, но преди стотина години са приели турската вяра. Они и до днес са съхранили фамилни имена български, и както у дома си с жени и децата, така и на секаде си говорят на чист български език...“

Отдаден изцяло на това си занятие, Вук Караджич настоятелно моли свои близки и познати да го снабдят с данни за географското разположение на градове и села, за бита и културата на тяхното население. Макар и невсякога да е стигал до истината по интересуващите го въпроси, писмата му от тия години характеризират голямата добросъвестност на учения, който се стреми да изгради своя труд върху една по-богата и солидна аргументация.[13]

За съжаление така сериозно подетият разговор не е бил доведен докрай. Само след четири години Вук Караджич умира и не успява да завърши напълно замисления труд. Независимо от това обаче исканата информация е неоспоримо свидетелство за широкия кръг от въпроси, които са го вълнували тогава, за сравнителното пълните знания, които сръбският славист е имал за българската действителност през последните години от живота си. Немалка роля в случая играе и сръбският периодичен печат, който е помествал отзиви и по-обширни рецензии за новоизлезли български книги, статии за географското разположение на България и нейното минало, пътеписи, народни песни и пр. Едва ли е останало незабелязано от Караджич списание като „Пештанско-будимский скоротеча“, в което намират място доста материали за културния напредък на българите. В броевете му от 6, 10, 15 септември 1842 г. е препечатана голяма статия из„ Ost und West“ за България заедно с няколко български народни песни. Фолклорни творби срещаме също в сп. „Новый Сербскій Летописи“ от 1837 г. и в сп. „Драголюб“, чийто редактор дава като приложение към повестта на Й. Суботич „Суђеница“ един портрет на българска селска девойка в народна носия. От значение са също писмените произведения на новобългарската литература, както и творби на сръбски автори с българска тематика, с които Вук Караджич бива своевременно снабдяван. Сред тях личат съчинения на Георги Раковски, новобългарският превод на Новия завет, извършен от Петър Сапунов,[14] дисертацията на Спиридон Палаузов „Век болгарского царя Симеона“, изпратена му в 30 екземпляра; произведения на Йован Стерия Попович,[15] вестници,

---

[13] Сравни писмото на Йован Гаврилович от 26 октомври 1858 г., в което се засяга въпросът за наименованието на различни градове, села и реки. Замолен от самия Караджич да прегледа българските вестници в белградското читалище, Йован Гаврилович пише: „... Я сам бугарске новине у читалишту налазеће се прегледао... Ту нема ништа од оног што ви знати желите. Ал я мислим да ћете се ви за бугарске вароши и како се која зове боље помоћи да ви призовете к себи тамо у Бечу учења се два млада Бугарина... Па има географија од бугарски краева на Бугарском језику и за бугарску децу по Бугарски написани, из кои ћете све видети што желите“ (Вукова преписка, кн. III, стр. 414). Все същата нужда отразява и писмото на Янко Шафарик от 26. IX. 1858 г. до Стефан Верковић „Г. Вук Караџић моли Вас да му явите: Како Вы пролазите по Турской држави у Европи и водите ямачно Дневник о путовању Вашем побилежите по варошима куд сте пролазили, какви люди живе: где су Србски, где Бугарски говори и где мешовито...“ (Архив при БАН, фонд Ст. Верковић, арх. ед. № 81).

[14] Вж. писмото му до Шафарик от 6 февруари 1829 г., в което прави описание на Сапуновия превод и цитира в оригинал последните няколко изречения. Може да се предположи, че Караджич е имал под ръка това издание, когато е превеждал на сръбски език Новия завет.

[15] В писмото си от 16 януари 1826 г. Д. Тирол казва: „Ја вам имам по првој прилици послати... этихове падше Бугарие мл. Поповића („Сльезы имиже Болгария...“ от Йован Ст. Попович, б. м.)... и још ако ћете и онај стари Бугарски рукопис...“ (Вукова преписка, кн. IV, стр. 583).

списания, граматики, ръкописни сборници, часослови[16] и много руски книги, в които се говори за България, преди всичко Венелиновият труд „Древніе и нынѣшніе болгаре...“

Тези писмени произведения представляват за Караджич сигурен източник на знания за литературата и книжовния език на българите, а в отделни случаи те са и помагало в работата му над трудове за сръбския език и сръбската култура изобщо. Неведнъж Вук Караджич съпоставя внимателно и с присъщата му добросъвестност достъпните му български книги и ръкописи, търси да открие в тях обяснение на важни езикови явления в развоя на славянските езици. Неговата публикация от 1857 г. „Примјери српско-славенскога језика“ е едно несъмнено свидетелство за умението, с което е използувал и анализирал писмените паметници и на българската книжнина в миналото. Като изхожда от тези паметници, а също и от дисертацията на Спиридон Палаузов „Век болгарского царя Симеона“, в този си труд Караджич проследява съдбата на редуцираните и носовите гласни в българския език, помества за първи път една преработка на словото „О писменех“ от Черноризец Храбър с цел да даде образец на „чисти Бугарско-славенски језик“.

Изобщо произведенията, с които Вук Караджич обогатява сръбската литература и култура, както и огромната му кореспонденция, представят неговите трайни интереси към фолклора и езика на българите. Не един обикновен любител, а прогресивен деец на епохата със солидна подготовка намира път към тях и ги запознава със създателите на славянската филология. Заниманията му в тази област са неделимо свързани с неговата половинвековна научна и събирателска дейност. От 1814 г., когато издава „Мала простонародна Славено-сербска песнарица“, до 1864 г., когато умира като славист от голяма величина и с европейска известност, той е в постоянно съприкосновение с българи и с техните писмени произведения. Неопитният преди събирач на фолклорни ценности, който в 1814—1815 г. знае само откъслечни творби на песенния фолклор, без да е сигурен в тяхното правилно произношение, в края на живота си е един от най-авторитетните и добре запознати с българската действителност фолклорист. И което е още по-важно: в огромното дело на Караджич са намерили отражение и ония чувства на уважение към българския народ, които всякога са вдъхновявали неговото перо. С вълнение се чете и днес писмото му до княз Милош Обренович от 14 декември 1842 г., в което сръбският патриот разказва не само за страданията на българите революционери в Сърбия, но и за дружеските им отношения със сръбски въстаници, принудени тогава да напуснат родината си и да потърсят спасение оттатък Дунава. Ето този вълнуващ епизод, който не е останал незабелязан от Караджич: „Стојана,[17] који је био у гвожђу,— објашњава той — *носио је један Бугарин на леђима чак до Топчидера*, пак су онде свезавши два стражара пребегли амо, преведавши и стражаре са собом... Оваквих Бугарскијех бјегунаца кажу да има још до 80 поапшенијех у Алексинцу и у Крушевцу, бог зна, штаће од њих бити“[18] (к. м.).

[16] Невъзможно е да бъдат отбелязани и коментирани тук всички случаи, в които Караджич се е докосвал до ръкописни сборници на старата българска литература, търсейки в тях езикови особености, както и до произведения на наши възрожденски писатели. Освен горното писмо на Д. Тирол вж. и писмото му от 10 март 1826 г., в което срещаме подробно описание на старобългарски ръкописи. Също и писмото на Йован Гавриловић от 18 октомври 1851 г., както и отговорът на Караджич от 27 март 1851 г. относно Супрасълския сборник: „Кодекс Супрасленсис“ зато је и наштампан, што се мисли да га је писао Бугарин или барем да је преписан из Бугарскога рукописа. Мило ми је што вам се тако допао...“ (Вукова преписка, књ. III, стр. 370).

[17] Стојан Новаковић — шурей на Петър Цукич.

[18] Вукова преписка, књ. VI, стр. 719—720.

* * *

Както отдавна е установено, интересите на Вук Караджич към българите намират внушителна изява в труда му „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима свију језика и наречија с особитим огледима Бугарског језика", печатан първо в приложението на в. „Србске новине"[19], а през 1822 г. издаден и в отделна книжка. Почти всички автори, които са разглеждали Караджичевия принос в българската литература и култура през Възраждането, дават висока оценка на този пръв и сполучив опит да се състави българска граматика и да се запознае външният свят с отличителните особености на българския книжовен език. Застанали на различно становище по въпроса за непосредственото въздействие на Караджич върху възрожденските ни фолклористи, тези автори са напълно единодушни в своята оценка за положителната роля, която „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима..." играе в началото на миналия век като първо систематизирано помагало за особеностите на българския песенен фолклор, за отличителните белези на българския книжовен език.

И наистина разглежданият труд на сръбския учен открива пред тогавашните слависти верен път към бита, езика и литературата на българите, налага в славистичната наука една теза, която в бъдеще може да бъде само допълняна и доизясняване. Своята още по-аргументирана защита тази теза ще намери в трудовете на Станко Враз, Юрий Венелин, Ал. Востоков, П. Безсонов и други руски слависти, които се появяват през следващите години, и най-вече в произведенията на възрожденските ни писатели и книжовници, които подхващат и доразвиват идеите на Паисий Хилендарски. Но успоредно с това всякога ще изпъква и голямата заслуга на нейния пръв защитник в чужбина. „В Додатке своем — отбелязва Востоков в писмата си до Кепен от 28 април и 16 юни 1822 година — Вук Стефанович подает нам первый сведение о Болгарском нынешнем наречии, которое я давно хотел узнать..." Колко възторг и чувства на признателност има в ония писма на Лукиян Мушицки, Димитрие Тирол, Йован Мустарски и други Караджичеви съвременици, в които се изтъква несъмнената му заслуга пред славистичната наука. „О Бугарском се језику добро потрудисте — четем в писмото на Мушицки от 6 март 1822 г. — Хвала Вам буди од стране књижества наше. Не мала је то заслуга Ваша." След Караджич много слависти и писатели ще считат за свое първо задължение да разговарят с българи и сами да проверят неговите аргументи, да се убедят в правотата на изводите му, да издирват и обнародват народни песни. Българинът във Виена, Земун, Загреб или в Русия, където временно е пребивавал, става твърде важен обект за славистите и у тях се забелязва истинска надпревара да проучат внимателно говора му. В писмата си те неведнъж споделят своята радост от възможността да срещнат „прави Бугарин" и лично от него да чуят правоизговора на различни думи, да открият нови особености. Така например Лукиян Мушицки се свързва с един „бугарски свештеник, прави Бугарин", когото нарочно задържа в своя дом с единствената цел да състави с негова помощ „опит к Бугарској граматици... Од овог сам Бугарина чуо — пояснява той на Караджич — да Бугари, даже и сами прости, не говоре *ја*, но *аз*. И оно славенско *аз* није србско, но бугарско"[20]. Във все същото оживление, което настъпва сред слависти и писатели след 1822 г.,

[19] Србске новине, 1821, бр. 102—104; 1822, бр. 2—6, 8—13.

[20] Вукова преписка, кн. II, стр. 289.

ни убеждават писмата на Йерней Копитар, Станко Враз, Юрий Венелин, Ал. Востоков, Петър Безсонов, Кепен, Нибур, Димитрие Тирол, Йован Мустарски и други.

Публикацията на Караджич е основна тема на разговорите им, отзивите за нея — различни, но в повечето случаи те са положителни и признават заслугата на сръбския славист. „От Перишића, учител а из Винче, нема ништа; него насрећу наоди се овде један Бугарин (из Винче), који је шесту Латинску школу свршио и мени обећао, да ће ми доста Бугарски пјесама преписати[21] — обяснява Д. Тирол в писмото си до Караджич от 10 септември 1824 г. Или в писмото си от 23 април 1825 г.: „Ако што од некаквога ученога Бугарина, који ми је обећао у вашем Додатку к Сравнительном рјечнику Бугарские рјечи поправити и нешто у Писменицу додати, добијем — то ћу Вам по првој прилици неизостанно послати зато, јер сам уверен да Вас све ово интересицати мора."[22]

Очевидно трудът на Караджич се превръща в активен повод за една дискусия по въпросите на славянското езикознание изобщо, в хода на която се натрупва допълнителна аргументация за особеностите на българския език, отхвърлят се окончателно старите немотивирани тези, доизясняват се някои от твърденията на Добровски, Копитар и Караджич. Твърде интересна в това отношение е полемиката между създателя на сръбската фолклористика и руския славист Кепен. Проучил внимателно „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима..." и сам разговарял с Мустаков, българин от търновския край, Кепен бърза да упрекне Вук Караджич в известна неточност на обобщенията, които се съдържат в неговия труд. Основанията му за това ще видим след малко. В случая ни занимава отговорът на Караджич, който отново ни убеждава в стремежа си да изложи обективно достъпния му езиков материал. „Я сам уверен, как и признал в моей книжке — обяснява той, — что она несовершенно известие о целом нынешнем Болгарском наречии, и единствено для того издал оное, чтобы незнающие ничего о Болгарском наречии могли имет понятии о нем, а знающие лучше да бы оное поправили и научили и меня... Но я надеюсь, что моя Граматическия примечания о величайшей странности Болгарскаго наречия вообще остают верны за все Болгарское наречие то ест: а) *что Болгары имеют член, которой на конце слова пролепляют*; б) *что имена не имеют никаквых склоненш*."[23] И след всички допълнителни уточнявания на изводите в Караджичевата българска граматика, които засягат и глаголната система, тази констатация била възприемана от славистите през миналия век, без да бъде изменяна по същество. Защото тя сочи безпогрешно една от най-важните особености на българския книжовен език и Караджич бе първият, който, със съдействието на Копитар я формулира научно. Така на практика те доказаха, че българският език е самостоятелен славянски език, и приведоха в защита на своята нова теза неоспорими аргументи.

Както имахме случай да видим, Вук Караджич е в досег с българи и с произведения на българската литература в продължение на повече от половин столетие. Своите изводи в „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима...", които ревностно отстоява в полемиката си с Кепен и други лица, той изгражда върху ограничен словесен и писмен материал, с който е разполагал до 1822 г. Макар знанията му в тази област да стават значително по-пълни през следващите де-

[21] Вукова преписка, књига IV, стр. 571.
[22] Пак там, стр. 576.
[23] Пак там, књига III, стр. 556—557.

сетилетия, в случая ни интересуват най-вече ония източници, от които Вук Караджич е почерпил градиво за своя труд. Кои са те?

До 1822 г. новобългарската книжнина брои само десетина писмени произведения, издадени предимно в Будапеща, тъй като вътре в страната ни все още няма открита нито една българска печатница. От тях сръбският славист притежава „Сия книга глаголаемая Митарства...“, преведена от Йоаким Кърчовски на „болгарски“ или „славяноболгарски език“, и „Различна поучителна наставления...“, съставена пак от същия книжовник през 1819 г. Авторът на тия две произведения не се отличава с по-висока литературна култура, нито пък е ярък изразител на ония прогресивни социални възгледи, които в началото на миналия век навлизат широко в живота на южнославянските народи чрез трудовете на Паисий Хилендарски, Доситей Обрадович, Андрия Качич Миошич, Йован Раич и други техни съвременници. И останалите му писмени произведения („Повест ради страшнаго и втораго пришествия Христова“, „Чудеса пресветая Богородици....“) имат също подчертано религиозно-дидактичен характер. Не случайно Вук Караджич видял в Белград неговата книга „Митарства“ и не проявил към нея по-специален интерес, а „Различна поучителна наставления...“ подложил на сериозна критика: „Ова̀је књига̀ писана такође Бугарским језиком, или управо нити је Бугарски, ни Руски, ни Словјански, *него безправилна смеса из ова сва три језика*“ (к. м.).

Повече от ясно е, че подобни произведения не са могли да бъдат използувани като сигурно градиво за особеностите на един национален език и отминавайки ги, Вук Караджич е трябвало да подири други източници, за да попълни аргументирано забелязаната вече празнина в речника на Екатерина II. И ние виждаме от писмата му с какъв интерес той търси да встъпи в по-трайни сношения с някой „прави Бугарин“, от когото би могъл да чуе правоизговора на различни думи. Първоначално той се среща и разговаря с двама търговци от Разлог, чиито имена не споменава „ради ниова смиреномудриа“, но те — както личи от преписката му — не са единствените негови познати. Той е поддържал връзка и с други българи, между тях Лазар Герман — „стари Бугарин и лани (т. е. в 1821 г., б. м.), кад је ту дошао, није знао никаквога језика, осим Бугарски“[24]. Познавал е също и приятеля на Кепен, както и онези негови сънародници, които често се отбивали в кафенето „код бјелога вола“. Не трябва обаче да се забравя, че това са обикновени хора, без специална подготовка и образование, поради което неволно са затруднявали славистичната мисия на Караджич, Кепен и други учени, с които случаят ги е поставял в пряка връзка.

Към така посочените източници следва да прибавим още материалите, които Сима Милутинович Сарайлия му изпраща от Виена, както и ония „стари, редки ръкописи“, за които го известяват Д. Фрушич и други негови сънародници, имали възможност да разговарят с български свещеници или търговци.

Твърде важен източник се оказва също книгата на московполския учител и свещеник Даниил „Четвероезичен речник“ (*Λεξικὸν τετραγλωσσον*), отпечатан в Москополе около 1762 г. Критичните бележки, които сам Караджич прави във връзка с тази книга, показват убедително, че към края на 1820—1821 г. той е имал сравнително завършена представа за особеностите на българския език. Същевременно бележките му са свидетелство за прогресивния характер на неговите филологически възгледи и заслужава да бъдат тука приведени: У овој грчкој књижици — пише той — има неколико говора Грчки, Влашки, Бугарски и Арнаутски, кои су за то

[24] Вукова преписка, књига I, стр. 211.

писани да би ови народи оставили своје „варварске језике и постали Грци". И може бити да је овђе Бугарскијй језик чистијй него у какој књизи, али је Грчким словима тако ружно и покварено писано (нити се словенски ријечи *Грчким* словима могу друкчије писати) да се готово ни овим *нико неможе лесно ползовати као што треба* (к. м.) Ове је Бугарске говоре енглез Leak (Лик) преписао латинским словима по својој ортографији и штампао их у Лондону (1813) с енглеским преводу напореду..."

Надниклал в тези подробности и доловил в речника на Даниил асимилаторски тенденции спрямо „варварските езици", Вук Караджич е бил вече вътрешно подготвен да допълни речника на Екатерина II с данни за един нов славянски език и да привлече вниманието на славистичната наука върху неговите особености. Вук Караджич има много свои последователи, от които в случая ни интересува по-специално Станко Враз. В края на 40-те години, когато в Загреб излиза сп. „Коло", пред този виден представител на илиризма се разкрива една по-широка панорама на славянските литератори и славянския свят. Запознат още от по-рано с отделни творби на руски, полски или чешки писатели, сега той прониква в националните особености на различните славянски литератури, съпоставя славянските езици, прави опит да систематизира техните особености. Списание „Коло" се превръща в трибуна на славянската литературна взаимност, редовно донася информации за писмени произведения и критични бележки за езика на писателите. Същевременно в него намират място в превод на хърватски език художествени творби и немалко фолклорни произведения, които в периода на романтизма представляват сигурен път към живота и социалните въжделения на народните маси. Оттогава датират и първите му по-определени знания за бита и културата на българите, които ще го занимават и по-късно.

„Има на изток едно племе от нашето коляно, един народ, разпръснат по полята и горите на Мизия, Тракия, Македония и Епир, за когото ние тук на запад не знаем почти нищо друго освен че той, беден и нещастен, робува на турския султан и говори някакво славянско наречие... За нас днешна България е неразрязана и затворена книга"[25] — четем в самото начало на статията му в сп. „Коло".

И ето, въемайки повод от Вук Караджич и някои произведения на новобългарската литература,[26] Станко Враз решава да разтвори пред читателите на „Коло" тази книга и пръв да ги въведе в нея. Средствата са му подсказани от Караджич, Срезневски, Григорович, а донякъде от Иван Богоров, Неофит Рилски и Васил Априлов, за чиито литературни занимания има вярна информация.[27] Подобно на тях, в кн. 4 и 5 на сп. „Коло" от 1847 г. той обнародва народни песни, прави кратък систематичен преглед на езиковите особености, разкрива идейно-тематичното съдържание на фолклорните творби, обещава едно по-обширно и по-аргументирано изследване за българската литература и култура. Разбира се, изборът му е твърде

[25] Stanko Vraz, Pjesnička djela, III. Narodne pjesme Bugarske, Zagreb, 1950, str. 400.

[26] Както личи от едно писмо на Пайо Чавлович от 1847 г. (Университетска библиотека в Загреб — R 398 г- с-ѣ), Станко Враз се е интересувал от български книги и е могъл да се снабди с „Писмянца на славянския язык от Иван Н. Момчилов (Белград, 1847) и „Разговори за сердечно и душевно образование" от Гаврила Попович, преведена от Аверкия Петрович (Белград, 1847). Освен тях Враз е притежавал и книгата на Иван Богоров „Български народни песни и пословици" (Пеща, 1842 г.).

[27] В статията си Враз казва: Чел съм в списания и книги, че такива сборници има също от архимандрит Неофит (Рилски, б. м.) . . ., от г. Априлов, познатият издател на „Денница новобългарского образование в Одеса", от някой си Стоянович . . . (St. Vraz, цит. изд., t. III, str. 401).

ограничен: българският периодичен печат е в самото начало, издадените книги са предимно с филологическо съдържание и почти нищо от тях не може да се преведе като пример за постижение в лириката или в прозата. При това сам той няма възможност да бъде в непосредствен контакт с българи и по необходимост се задоволява с достъпните му фолклорни произведения, взети от „почтенни книги", или пък получени в дар от „почтенни ръце".

Песните и книгите, с които разполага, както и слабите лични познанства с българи, оформят у Враз първоначална представа за хубавото „южно небе", под което се разстилат „житните поля и розовите градини на поробена България". Разтворил пред читателите на сп. „Коло" непознатата им дотогава книга за живота и културата на българите, той е останал при тази книга с намерение да открие в нея и други важни подробности. Занаманията му с езика и фолклора на българите са продължили и през следващите години, когато се е тъкмял да издаде в отделна книга или пак в сп. „Коло" повече народни песни. В ръкописното му наследство намираме в препис много народни песни, останали необнародвани, както и съдържанието на замисленатa сбирка.

Заслугата на Вук Караджич в историята на българската фолклористика и литература през Възраждането е значително по-голяма и не се изчерпва с разгледаните вече моменти от дейността му. Разкрил по един блестящ начин богатствата на сръбския народ и довел до успешен край така страстно водената от него борба за нов, съвременен правопис, видният сръбски славист става пример и за някои от създателите на новобългарската литература и култура. По същото време у нас се извършват сходни литературни процеси, разбира се, върху друга социална и идейно-политическа основа. Още през началния етап от своето закъсняло интензивно формиране новобългарската литература дължи немалко на фолклорното творчество, което освежава ранните белетристични и стихотворни произведения, подсилва тяхната национална самобитност. Сравнително по-ограничената и твърде специфична изява на романтичния метод във възрожденската ни литература обуславя и някои особености в развитието на българската фолклористика, които имат отношение към въпроса за начина, по който е бил възприеман Караджич. Докато в Сърбия например интересът към народното творчество е в основата на големите художествени постижения, които имат романтичното направление в средата на миналия век, у нас неговата стойност откриват главно писателите реалисти. Не случайно Вук Караджич придобива широка известност сред българските писатели и книжовници едва през 60-те години на миналия век, когато реализмът започва да се оформя като основно литературно направление, а народното творчество се разглежда като неразделна част от националната култура на българите. Тогава придобиват действена сила и призивите на Юрий Венелин, които вдъхновяват литературната дейност на много български писатели и книжовници.

Веднага трябва да отбележим, че сръбският деец привлича вниманието на българските възрожденци не толкова с правописната си реформа, която се посреща критично от Априлов, Раковски и други техни съвременници, а главно с дейността си като събирач и популяризатор на фолклорни произведения.

Към различните сборници на сръбския фолклорист отправят поглед много български възрожденци, които след началните опити на Неофит Рилски, Иван Богоров, Найден Геров и Найден Хаджи Йованович създават широко и организирано движение за издирване и проучване на фолклорните ценности. Тъкмо през този втори период в развитието на българската фолклористика, когато се набелязват и основните

принципи, Караджичевото дело е вдъхновяващ пример и образец за нашите книжовници, преди всичко за Петко Славейков и Любен Каравелов. Заедно с руски слависти, като Григорович, Срезневски и други, Вук Караджич помага на българските писатели да си изработят свой метод за издирване и оценка на различните произведения. Все по-често стават настояванията народните песни и приказки да се записват „според искането на науката", да се изучава „всичката отбрана литература по тая част, както на словенските, така и на другите европейски народи", да се използуват фолклорните произведения в създаването и формирането на новобългарската художествена литература, да се разглеждат те като част от националната култура. В този смисъл умението на Караджич ще бъде изтъквано в критиката, за да се прекрати любителското и некомпетентно обнародване на фолклорни материали. „В едно дълго време Караджич беше подложен да среща тъй много и тъй големи спънки... Всичката току-речи сръбска журналистика, както и повечето тогава сръбски „учени" хора водиха цели 30 години люта борба с Караджич срещу неговото направление и идеи за въздигването и образованието на сръбский език... И пак надви противниците си, юнашки прекара всичките други трудности и до края на живота си действува и извърши такива работя в полза на своя народ и въобще за науката, с които си уплете венец на вечна слава и почит от всичкия учен свят. Тайната на този Вуков успех не беше друго освен неговата естествена дарба и — най-главно — неговата безкрайна любов и трудолюбие към делото си — четем в една отрицателна критика за „Български народен сборник" от Васил Чолаков, поместена в кн. първа на „Периодическо списание", 1872 г.[28]

Широките литературни интереси, които проявява Петко Славейков, неведнъж го насочват към сръбската литература и култура. Той познава отлично книжовното дело на Доситей Обрадович и Вук Караджич, следи сръбския периодичен печат, получава сръбски календари, алманаси и други подобни книги, с които добива представа за състоянието на литературния живот в Сърбия. „Пръв, който заговори за новобългарский язик, как може и трябва да се пише, е сръбскийт писател Вук Караджич...." — четем в една от ръкописните му бележки. Вероятно това е само начало на статия, в която Славейков е възнамерявал да говори по-обстойно за писмените произведения на сръбския книжовник, за прогресивния характер на неговите литературни и обществени разбирания. Несъмнено заниманията му с фолклора, опитът му да състави пълен речник на българския език и пр. го заставят да търси път до книжовните трудове на Караджич и той е притежавал някои от тях. Съчиненията, които ни е оставил, показват, че нашият писател е бил добре запознат не само с историческото минало на сръбския народ, но в не по-малка степен и с устните му произведения, чийто ревностен почитател е Вук Караджич. Разбира се, Славейков има свой път до българския фолклор, преди всичко той е в постоянна близост със селяни и работници, обикаля различни градове и села, записва пословици и песни, които са от голямо значение и за личното му творчество. Но опитният сръбски фолклорист му подсказва чрез своите сбирки един по-правилен метод на записване, подредба и тълкуване. Макар да нямаме конкретни указания, можем да се досетим за несъмнената поука, която Славейков е извличал от книги като „Народне српске приповетке", „Народне српске пјесме", „Народне српске пословице и друге различите...", „Српски рјечник..." и др. Подпомогнат от подобни издания

[28] Цитат по книгата: Нешо Бончев, Литературна критика и публицистика. Под редакцията на Петър Динеков, София, 1962, стр. 182.

нашият писател още в началото на своята книжовна дейност придобива умение да записва, издава и анализира фолклорни творби, като по този начин допринася да се оформи у нас по-скоро научно отношение към народното творчество. Той е в досег с Караджичевото дело и в работата си върху речника на българския език, градиво за който събира още в годините след Кримската война.

Безспорни и големи в това отношение са заслугите на Любен Каравелов. Получил по-солидна подготовка в Москва, където има възможност да общува с руски слависти и да чете отбрана литература по предмета, той се придържа строго към принципа за научната обработка на фолклорните произведения. Да няма произволни съкращения в текста, да се предават точно фонетичните особености на съответното наречие, тъй като фолклорната творба е градиво за миналото и културата на даден народ — ето към какво се стреми авторът на „Памятники народного бьіта Болгар", активно подпомогнат от Иван Прижов. В заниманията си с фолклора в Русия Каравелов е в съприкосновение с устното творчество на украинския, полския и сръбския народ, преди всичко с книжовното дело на Караджич, към което всякога се отнася с дълбока почит. Нашият писател цени високо сръбския фолклорист и може би единствен от българските възрожденски писатели е проучил всичките му писмени трудове, както и по-главните моменти от живота му, пряко свързани с литературната история на сръбския народ.

След 1859 г., когато заедно с Прижов работи интензивно върху първия том от „Памятники народнаго бьіта Болгар", Каравелов се ползува от фолклорните сборници на Караджич, запознава се с подредбата на материала в тях, съпоставя устното творчество на сръбския народ с българския песенен фолклор и открива много общи моменти както в тематиката, така и във формата. Подобни констатации пораждат у него идеята за едно славянско списание за фолклор, а също и намерението да издаде в следващите томове на „Памятники народнаго бьіта Болгар" фолклорни произведения на останалите славянски народи. „Работая над следующими вьіпусками „Памятников", мьі будем стараться все это исправить (става дума за някои грешки и празноти в първия том, б. м.), а между тем предлагаем кому угодно состовить для нас, по принятой нами программе, описания болгарских, великорусских, украинских, белорусских народньіх праздников с принадлежащими к ним поверьями, обрядами и песнями."[29]

Обмислил подробно съдържанието на следващите томове, в един от които обещава да включи „болгаро-сербския митьі о самовилах, вилах и других существах женскаго рода", в първия том Каравелов дава български народни пословици и гатанки. Но още тук той издава своята по-широка славистична ориентация. Подобно на Караджич, който често съпоставя сръбското народно творчество с примери от фолклора на българи, хървати, руси и пр., Каравелов помества повече от 250 сръбски пословици, които взима от книгите на Караджич „Народне српске пословице" (Цетина, 1836) и „Народне српске пословице и друге различне као оне у обичај узете рјечи" (Београд, 1849).[30] Подобни съпоставки заемат важно място и във втория дял на сборника, посветен на различните обичаи и празници у българите. По

[29] Любен Каравелов, Памятники народнаго бьіта Болгар, Москва, 1861.

[30] Ето само няколко примера: Аз съм такова цвете: който ма помирише, носът му откапва — Да змија окуси од мене, отровала би се; Ако да имаме масло и сирене, то и моя баба можеше да меси тутманик — Да има сира и масла, и моја би мати знала гибати гибаницу; Кротко ягне от две майки сучe — Умилато јагне на двије овце посе; Цъфнал е — Ала се украсијо; Бежанова майка не плаче, а Стоянова — Бјежанова мајка пјева, а Стоянова плаче.

такъв начин Каравелов създава представа за общите мотиви във фолклора на съседните славянски народи, допринася за тяхното взаимно опознаване — една задача, която вдъхновява перото и на сръбския славист.

Положителното въздействие, което Любен Каравелов изпитва от родната литературна традиция и руската прогресивна обществена мисъл, несъмнено се допълва и от влиянието на Караджич. Сигурно указание за това са не само приведените заемки от сръбския песенен фолклор, но също подредбата на материала в „Памятники народнаго бьіта Болгар" и най-вече в сборника му „Болгарския народния песни", както и някои негови постановки на принципни въпроси. „Мьі печатаем „Памятники" — заявява той — гражданским, а не церковнославянским шрифтом. На употребление церковно славянско печати мьі не находим никакого рационального основания, напротив, в гражданской печати, общепринятой в Великороссии, в Украине, в Сербии и в Болгарии, мьі видим новое средство к сближению славянских племен." И още: *„Мьі пишем так, как говорит народ и сохраняем все местнья отличия языка"*[31] (к. м.).

Застанал твърдо на тази позиция, Любен Каравелов я отстоява и в по-нататъшните си занимания с фолклора, когато е в още по-дейно сношение с трудовете на Караджич.[32] В сборника си „Болгарския народньія песни" той възприема неговата класификация и разпределя материала тематично и с оглед на възпетите герои в няколко основни групи: *Женски песни, Мъжки песни, хороводни песни* и пр. Сега вече за българския писател и публицист Вук Караджич е истински патриот и приятел на славянските народи, неговото научно дело е чуждо на славянофилски и националистични тенденции, то може да вдъхновява всеки, който желае прогреса на славянството. Такъв е смисълът на Караveловата статия „Вук Стефанович Караджич"[33], посветена на Константин Миладинов, такъв е смисълът на всичките му изказвания за сръбския фолклорист, в които винаги делото му се сочи за пример и подражание.[34] „Враги Вука и до сих пор — четем в поменатата статия — трудятся уменьшить его славу и всячески стараются доказать, что Вук вместе с Копитаром действовали против славянских интересов и православия... Но эта наглая ложь унищожается сама собою, потому, что каждому ученому, знакомому с сербским языком, известно, что Вук писал на том языке, какой в настоящее время употребляется сербами, т. е. на разговорном сербском языке;... Народные памятники записани по народному произношению..." И за да бъде още по-категоричен в полемиката си, той посвещава своя сборник „Болгарския народньія песни" на *„покойните Константин Миладинов и Вук Караджич"*.

Разглежданата статия на Любен Каравелов има значение не само за неговото лично отношение към делото на Вук Караджич, което защищава с такава страст

---

[31] Любен Каравелов, Памятники народнаго бьіта Болгар, цит. изд., стр. VI.

[32] В писмото си от 20 януари 1862 г. той моли Михаил Погодин да му отстъпи временно втория том от сборниците на Караджич: „... мне они крайне нужны для работ, придти сам не могу — недлоров немного, а повтому нельзя ли вам прислат их ко мне по следующему адресу..." (Мих. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, БАН, София, 1957, стр. 570).

[33] Статията е написана скоро след смъртта на Караджич. Най-първо тя е поместена в края на книгата му: „Страницы из книги страдании болгарского племени", а впоследствие в кн. 1 на сп. „Филологические записки".

[34] Сравни статиите му „Южнославянская библиография за 1867 г.", „Српска књижевност...", „Књижевност. Критика", както и повестта „Крива ли е съдбата ?", вж. също в. „Свобода", I, 1870, бр. 37, стр. 294, бр. 25, стр. 198.

от нападките на реакционното славянофилство. Макар и да не е поместена в българския периодичен печат, тя става достояние на българската патриотична интелигенция и оказва върху нея положително въздействие. Трябва да се предполага, че след отпечатването ѝ са изгубили всякаква стойност изявяваните преди от Априлов и Раковски съмнения относно „австрофилството" на сръбския славист. Сега вече

ПОСВЯЩАЮТСЯ ПОКОЙНИКАМЪ

КОНСТАНТИНУ МИЛАДИНОВУ И ВУКУ КАРАДЖИЧУ

делото на Вук Караджич придобива у нас широка известност и разкрива пред българската литературна общественост своята дълбоко прогресивна същност. На този процес Каравелов въздействува благоприятно и с дейността си в Сърбия. В беседите, които изнася пред българите емигранти и Омладината, както и в своите литературни произведения на сръбски език, той неведнъж се позовава на Караджичевото дело с цел да изтъкне значението му не само за сръбския народ, но и за останалите южни славяни. И когато говори за развитието на сръбската литература, и когато привлича аргументи за идейно-тематичното сходство между българския и сръбския песенен фолклор, Любен Каравелов не пропуска случая да се позове на Караджич и да даде простор на своята почит към него: С право може да се каже, че именно той открива за българите славистичното дело на Вук Караджич. В досег с това дело бяха преди него Спиридон Палаузов, Найден Геров, Сава Филаретов, Никола Първанов и други български книжовници, но почти нито един от тях не прозря така пълно неговото национално и общославянско значение. С тази своя оценка българският писател и революционер е наш съвременник. Още преди сто години, когато определени среди в Сърбия и във от нея са тълкували съвсем превратно смисъла на Караджичевите филологически възгледи и предназначението на неговите трудове, Любен Каравелов писа: „Хотя Вук Караджич и не принадлежит к литературнымъ знаменитостям, действовавшим на поприще истории и публицистики, но тем не менее его личность тясно связана с историческим движением Сербия; она для южного славянина *„должно быть свята навсегда"* (к. м.).

* * *

Изказаните от Любен Каравелов мисли за характера и значението на Караджичевото дело сочат вярно концепцията, която българската прогресивна наука отстоява десетилетия наред. След освобождението на България от турско робство, когато се създава научен интерес и към въпросите на българо-сръбските литературни и културни взаимоотношения в миналото, у нас се появяват литературни бележки и обстойни изследвания за крупното дело на Караджич. Така например през 1887 г. С. Па. наретов отпечатва в съставената от А. Т. Илиев читанка за четвърти клас един по-обширен очерк и запознава българските ученици с идеите и делата на сръбския фолклорист. Година по-късно подобна статия написва и българският книжовник П. Иванов, а в 1897 г. сп. „Религиозни разкази" донася в превод на български език „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима. . ." и един преглед на заслугите, които авторът на тази публикация има за развитието на новобългарската литература. През следващите години статии и изследвания за него обнародват Ив. Шиш-

манов, Б. Пенев, М. Арнаудов, Ст. Младенов, Ст. Романски, П. Динеков, Е. Георгиев, Г. Константинов, Ст. Каракостов, Ив. Леков и други.

Изпъква с интересите си Иван Шишманов, който единствен възнамерявал да напише специално монографично изследване на тема „Вук Караджич и българите". След като отпечатва студията си „Значението и задачата на българската етнография", в която само констатира заслугите му пред българската литература и култура, той грижливо събира и систематизира всички онния факти, които са от значение за изясняването на проблема. Българският учен е прегледал цялата кореспонденция на Караджич, архивното наследство на Стефан Веркович, голям брой изследвания на руски и други слависти и е натрупал за себе си значителна аргументация. От начина, по който сам е систематизирал всички бележки, узнаваме, че Иван Шишманов е бил отлично ориентиран в основните източници и е пристъпил към научната обработка на издирения материал. За съжаление той не успява да завърши започнатото дело, с което би обогатил българската наука с още един оригинален и ценен принос. Въпреки това обаче изводите, които съдържа студията му „Значението и задачата на българската етнография", очертават вярно голямата фигура на сръбския фолклорист и етнограф и оказват силно въздействие върху всички изследвания за българския фолклор.

Интересът на нашата прогресивна наука към огромното дело на Вук Караджич намира още по-пълна изява през последните две десетилетия, след победата на социалистическата революция в България и Югославия. В различни вестници и литературни списания са отпечатани над 40 статии, които не всякога имат само информативен характер. В повечето случаи тези статии изясняват същността на проведената от Караджич правописна реформа, дават оценка на неговите сборници с народни умотворения, изтъкват заслугите му за развитието на сръбската художествена литература, а така също и за популяризирането на българската възрожденска книжнина от началото на миналия век, утвърждават усилията му да допринесе за по-тясното сближение между славянските народи. На симпозиума, организиран през 1964 г. в Белград по случай 100-годишнината от смъртта на Караджич, Иван Леков изнесе доклад на тема „Вук Стефанович Караджич като езиковед-българист", в който изясни подробно приноса му в историята на българския език.[35] Все през този период делото на Вук Караджич се изучава у нас от ученици и студенти съгласно учебната програма за средните училища и университета. По такъв начин създателят на сръбската фолклористика, който пръв формулира и обосновa отличителните особености на българския книжовен език, придобива широка известност в социалистическа България. Запознавайки се с идеите, които Вук Караджич е внесъл в обществения и литературния живот на сръбския народ, нашата литературна интелигенция днес има вярна представа не само за прогресивния характер на неговото дело, но и за свободолюбивите идеи, които всякога са вдъхновявали сръбския народ

[35] Анали филолошког факултета. Вуков зборник, II, 5, Београд, 1965, стр. 119—124.

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Слово, произнесено при честването на 90-годишнината на акад. М. Арнаудов на 3 октомври 1968 г. 5
Георги Караславов — За прослава и чест на родината 11
Атанас Илиев — Спомени за акад. Михаил Арнаудов 15

I. ВЪПРОСИ ИЗ ПСИХОЛОГИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО

Николай Антонов — Трудът на М. Арнаудов „Психология на литературното творчество" и мястото му в науката за художественото мислене 25
Димитър Осинин — Към психологията на личното творчество 37
Кръстьо Генов — Творческа практика и литературна наука 47
Константин Гълъбов — Изобличителният стил у по-старите ни писатели 65
Галина Тагамлицка — Из проблемите на словото и образа в драматургията 79

II. ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

Куйо Куев — По въпроса за авторството на Азбучната молитва с оглед на посочените в заглавията лица 99
Юрий К. Бегунов (СССР) — Козма Пресвитер и Софроний Врачански 111
Георги Димов — Българската възрожденска литература и нейното сравнително-историческо проучване 115
Боню Ст. Ангелов — Софроний Врачански и нашите възрожденци 131
Соня Баева — Петко Славейков — преводач и автор на турски стихотворения 147
Цвета Уиджиева — Христо Ботев и вестник „Тъпан" 159
Дочо Леков — Любен Каравелов — преводач 179
Стефан Поповасилев — Историческата тематика в творчеството на Ив. Вазов 198
Руси Русев — Някои наблюдения над романа „Под игото" 205
Милена Цанева — За новооткритите пиеси на Иван Вазов 213
Георги Цанев — Земя и свобода 225
Марко Миников — Шекспировата „Мяра за мяра" 241
Жана Николова Гълъбова — „Коварство и любов" на Фр. Шилер 249
Дмитрий Благой (СССР) — „Фауст в аду" 263
Велчо Велчев — И. С. Тургенев и русское освободительное движение 277
Симеон Русакиев — Реализмът на Иван Буния 295
Ангел Анчев — Критиката на несъпротивлението Л. Н. Толстой 305
Ангел Тодоров — Пенчо Славейков и немската поезия 321
Христо Дудевски — Леонид Леонов и българската литература (1929—1949) 331

III. ФОЛКЛОР И ЕТНОГРАФИЯ

Петър Динеков — Хайдушките народни песни в развитието на българската литература . . 343
Наталия Шумада (СССР) — Спільні риси болгарської та української епічної пісенності . . 359
Емил Георгиев — Вук Караджич и развитието на българската фолклористика 367
Цветана Романска — Към въпроса за развитието на песните за Момчил юнак в българския фолклор 377
Стефана Стойкова — Към проучването на българския народен стих 391

Елена Огнянова — Косовската битка, отразена в няколко късни фолклорни творби 401
Величко Вълчев — Българските символисти и народното творчество 411
Иваничка Георгиева — За произхода на един народен празник 423
Райна Кацарова — Кукери в село Вресово (Айтоско) и в село Аспарухово, Провадийско . 433
Васил Маринов — Етнографска характеристика на ярема в България 455

IV. КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ

Владимир Георгиев — Трите фази на славянската митология 469
Роже Бернар (Франция) — Le bulgare караконджо „sorte de loup garou" et autres formes bulgares issues du turc karakoncolos 477
Тома Томов — Разпространение и влияние на богомилството в Западна Европа 487
Николай Тодоров — Българите и гръцкото въстание от 1821 г. 499
Вирджиния Паскалева — Русия и българският църковен въпрос до Кримската война . 507
Илия Конев — Вук Караджич и българите 525

ИЗСЛЕДВАНИЯ В ЧЕСТ НА АКАД. МИХАИЛ АРНАУДОВ
Юбилеен сборник

*

Художник *Т. Данов*
Худ. редактор *Д. Донков*
Технически редактор *Н. Николова*
Коректор *Ел. Котева*

*

Изд. индекс 3958
Дадена за набор на 17. II. 1970 г.
Подписана за печат на 28. VII. 1970 г.
Формат 59/84/8 Тираж 1500
ЛГ III-8
Печатни коли 68,75 Издателски коли 57,07
Цена 7,70 лв.

*

Набрана и отпечатана в Печатницата на Издателството на БАН
София, кв. Гео Милев, ул. 36
Поръчка № 210

Елена Огнянова — Косовската битка, отразена в няколко късни фолклорни творби 401
Величко Вълчев — Българските символисти и народното творчество 411
Иваничка Георгиева — За произхода на един народен празник 423
Райна Кацарова — Кукери в село Вресово (Айтоско) и в село Аспарухово, Провадийско . 433
Васил Маринов — Етнографска характеристика на ярема в България 455

IV. КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ

Владимир Георгиев — Трите фази на славянската митология 469
Роже Бернар (Франция) — Le bulgare караконджо „sorte de loup garou" et autres formes bulgares issues du turc karakoncolos 477
Тома Томов — Разпространение и влияние на богомилството в Западна Европа 487
Николай Тодоров — Българите и гръцкото въстание от 1821 г. 499
Вирджиния Паскалева — Русия и българският църковен въпрос до Кримската война . 507
Илия Конев — Вук Караджич и българите 525

ИЗСЛЕДВАНИЯ В ЧЕСТ НА АКАД. МИХАИЛ АРНАУДОВ
Юбилеен сборник

*

Художник *Т. Ланов*
Худ. редактор *Д. Донков*
Технически редактор *Н. Наколова*
Коректор *Ел. Котева*

*

Изд. индекс 3958
Дадена за набор на 17. II. 1970 г.
Подписана за печат на 28. VII. 1970 г.
Формат 59/84/8 Тираж 1500
ЛГ III-8
Печатни коли 68,75 Издателски коли 57,07
Цена 7,70 лв.

*

Набрана и отпечатана в Печатницата на Издателството на БАН
София, кв. Гео Милев, ул. 36
Поръчка № 210